

# Poligramas

## ***Casa de muñecas* de Patricia Esteban Erlés: lo sobrenatural y el objeto femenino\***

### **Patricia Esteban Erlés' *Casa de muñecas*. The supernatural and the feminine object**

 Adriana Azucena Rodríguez \*\*

\* Procedencia del artículo: Este artículo forma parte de una de las líneas de investigación de la autora: el microrrelato: participa regularmente en congresos y publicaciones especializadas; una de sus más recientes publicaciones es el volumen de ensayos titulado *Permanente fugacidad: ensayos sobre minificción* (Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2020).

\*\* Doctora en Literatura Hispánica  
Universidad Autónoma de la Ciudad de México  
Ciudad de México, México  
[azucena.rodriguez@uacm.edu.mx](mailto:azucena.rodriguez@uacm.edu.mx)

**Recibido:** 21 de agosto de 2022

**Aprobado:** 23 de septiembre de 2022

Artículo de reflexión

<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i56.12417>

¿Cómo citar este artículo en MLA? - How to quote this article in MLA?:

¿Cómo citar este artículo?  
Rodríguez, Adriana Azucena. "Casa de muñecas de Patricia Esteban Erlés: lo sobrenatural y el objeto femenino". 56 (2023): e.20812417 Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año). <https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i56.12417>

### **Resumen**

Desde una reescritura de los géneros de lo sobrenatural, que incluye lo fantástico y el horror, Patricia Esteban Erlés, en *Casa de muñecas*, plantea una construcción metafórica que vincula los elementos sobrenaturales con las preocupaciones acerca del sujeto femenino, un objeto creado socialmente desde la infancia, mediante un sistema de condicionamientos e imágenes preconcebidas, que objetualizan a la mujer, es decir, reducen al individuo a un objeto manipulable, a una imagen determinada por su rol sexual de reproducción, seducción o cuidado. Este trabajo pretende el establecimiento del sentido de la figura de la muñeca en la visión de Patricia Esteban Erlés: los elementos de construcción tanto descriptivo como metafórico o simbólico; las referencias intertextuales y su propósito en la concepción estética de la obra, y los elementos de elaboración de los efectos proyectados en los textos y los recursos para generarlos.

**Palabras clave:** Casa de muñecas; feminismo; lo sobrenatural; objetualización; Patricia Esteban Erlés.

### **Abstract**

From a rewriting of the genres of the supernatural, which includes the fantastic and the horror, Patricia Esteban Erlés, in *Casa de muñecas*, proposes a metaphorical construction that links the supernatural elements with concerns about the female subject, a created object socially since childhood, through a system of conditioning and preconceived images, which objectify women, that is, they reduce the individual to a manipulable object, to an image determined by their sexual role of reproduction, seduction or care. This work attempts to establish the meaning of the figure of the doll in the vision of Patricia Esteban Erlés: the elements of construction, both descriptive and metaphorical or symbolic; the intertextual references and their purpose in the aesthetic conception of the work, and the elements of elaboration of the effects projected in the texts and the resources to generate them.

**Keywords:** Casa de muñecas; feminism; objectification; Patricia Esteban Erlés; the supernatural.



## I. Fantástico femenino y minificción

*Casa de muñecas*, publicado por primera vez en 2012 por Patricia Esteban Erlés (Zaragoza, 1972) es un libro que corresponde a una tendencia de hibridación de las diversas formas no miméticas de la ficción, posteriores a la teorización de Tzvetan Todorov sobre lo fantástico tradicional. Como se sabe, Todorov no contemplaba aún proyectos como el “fantástico cotidiano” de Julio Cortázar, el realismo mágico o lo real maravilloso hispanoamericano. Ese tratamiento de lo sobrenatural en literatura conforma una oposición abierta al realismo, pero también a la literatura fantástica decimonónica, puesto que reformula los motivos, personajes, escenarios y tópicos tradicionales —mitos clásicos y regionales, terror, ciencia ficción, cuentos de hadas—, desde una perspectiva más vinculada a la posmodernidad —inserta lo urbano, los avances en disciplinas científicas y psicoanalíticas, manifestaciones culturales como el cine, redes sociales, organizaciones sectarias y problemáticas sociales— y a las técnicas textuales recientes, como los juegos temporales y espaciales, la indeterminación y los vacíos de información, la intertextualidad o el fragmento y la brevedad extrema.

Predominan en *Casa de muñecas* elementos de horror fantástico<sup>1</sup>, es decir, lo sobrenatural como una amenaza para los personajes, en un contexto en que la situación imposible en la realidad incurre, excepcionalmente, en la cotidianidad y es capaz de ejercer una acción contra los individuos, así sea física o psicológica: muñecas que amenazan la vida de las niñas, o madres fantasmales capaces de dañar a sus hijos. En ese sentido, se propone un efecto, el miedo a lo sobrenatural; primero, en el personaje y, por extensión, en el lector; o bien, el miedo a las acciones de humanos semejantes a los personajes. También se ha asociado la obra de Esteban Erlés con el gótico,<sup>2</sup> un género de vasta tradición, en el que se encuentran muchos de los motivos que emplea la autora de *Casa de muñecas*: los fantasmas, la muñeca que cobra vida, el doble o la cripta o la casa embrujada.

<sup>1</sup> Pilar Vega Rodríguez explica que el terror, miedo sin intervención de lo sobrenatural, se distingue del “horror fantástico” por la amenaza sobrenatural: “el temor a la muerte congrega todos los factores que intervienen en la generación del miedo: desconocimiento, explicación suspendida, peligro inminente, amenaza de la aniquilación, intensidad. El horror fantástico proviene de la exposición y representación de la muerte. [...] En el horror fantástico se toca de algún modo lo trágico, se pregunta por lo inadmisibles y excesivos. El cadáver aterroriza no tanto por su visión como por su significado atroz.” (2017: 99)

<sup>2</sup> Rosa María Díez ha señalado que se ha leído “mucho de la producción erlesiana en dos direcciones: la que señala sus concomitancias e hibridaciones genéricas de sus textos con el gótico (Abello Verano y Varga Llamazares, 2021) —corriente que sin duda tiene como uno de sus baluartes la visitación de los espacios constructivos como territorios de plasmación particularmente apta de lo terrorífico—” (2021: 3). Mientras que Sandra García Gutiérrez agrega: “El gótico está presente en la antología *Casa de Muñecas* (2012) como un modo de representación de las ansiedades femeninas [...] Desde su origen como estilo de arte en el siglo XII a su posterior expansión al ámbito literario a finales del siglo XVIII, el gótico se ha caracterizado por su adaptabilidad e inmanencia a los diferentes contextos socioculturales” (2021: 97).

En la escritura de microrrelatos, por su formato textual, Patricia Esteban Erlés propone una serie de incertidumbres que suelen no incluir una resolución hacia lo extraño o lo maravilloso. En ese punto, los planteamientos de Esteban Erlés coinciden con la constantemente citada definición de Tzvetan Todorov acerca de lo fantástico: la irrupción de un fenómeno inaceptable que pone a quien lo percibe ante dos soluciones: aceptarlo como un hecho —maravilloso— o atribuirlo a un engaño de los sentidos —extraño—. Continuaba Todorov: “lo fantástico ocupa el tiempo de esa incertidumbre” (Todorov 24). La definición y clasificación de Todorov corresponde a la tradición de lo fantástico concretada en el siglo XIX, para la que condicionaba la imposibilidad de una lectura alegórica o metafórica: “la lectura poética constituye un obstáculo para lo fantástico. Si, al leer un texto, se rechaza toda representación y se considera cada frase como una pura combinación semántica, lo fantástico no podrá aparecer” (Todorov 24). Sin embargo, la literatura asociada a lo sobrenatural del siglo XX, ya imbuida por el psicoanálisis y despojada de la mentalidad religiosa, y marcada por el paradigma de *La metamorfosis* de Franz Kafka, recurre a los recursos, temáticas y estructuras de lo fantástico como metáfora de conflictos humanos, inaugurando una tradición en la que se inserta Patricia Esteban Erlés: “Lo extraordinario irrumpe sin previo aviso para dejar abierto el abismo de la incertidumbre, haciendo que la realidad de los personajes —y por extensión también la del lector al identificarse con ellos— se vuelva extraña” (Abello 35).

Aunado a esto, el microrrelato —o minificción—, particularmente asociado a la tradición de lo fantástico: suele adscribirse a la temática y convenciones de los géneros de lo sobrenatural —uso la expresión como síntesis de los términos teóricos arriba señalados—, como lo demuestra el conjunto de primeras antologías de textos breves<sup>3</sup>. Este rasgo se encuentra en las figuras de la muñeca, la casa embrujada, el espejo o el monstruo, y en los episodios de revelación que caracterizan al microrrelato: el descubrimiento infantil de la consciencia de la muerte, la condición asesina del personaje o la aceptación de lo sobrenatural. Algunas de las minificciones contienen, en ocasiones, giros humorísticos, característica atribuida al género (Zavala; Rodríguez, sobre todo en los microrrelatos con temática erótica: los fantasmas que disfrutaban, como los vivos, de su sexualidad; o en los que se recrea, paródicamente, textos canónicos del género: el fantasma de Arreola sometido al proceso de centrifugado de la lavadora o el dinosaurio de Monterroso convertido en mascota.

---

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, en colaboración con otros autores, contribuyó a esa consolidación con la recopilación de antologías de pequeños relatos de diversa procedencia: *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), *Manual de zoología fantástica* o *El libro de los seres imaginarios* (ambos de 1957). Para 1976, Edmundo Valadés publicaba la antología *El libro de la imaginación*, cuya introducción señala “que propone al lector un viaje a portentos y prodigios imaginativos” (2009: 7).

Temáticamente, el libro reúne una serie de personajes, predominantemente femeninos, tematizados por su vínculo con la casa: las relaciones familiares y filiales, la infancia, la pareja y el erotismo, además de los tópicos relativos a lo sobrenatural y la muerte o la alusión al abuso, la violencia y el asesinato. La elección de elementos narrativos configura lo que Natalia Álvarez Méndez observa a propósito del concepto de “fantástico feminista”, aplicado a la obra de Esteban Erlés, una tendencia de la escritura de mujeres caracterizada por “atmósferas opresivas que la mujer sufre o contra las que se rebela e, incluso, ante las que reacciona de forma agresiva. Es muy probable que este tratamiento literario surja como consecuencia de la evolución propia de los roles de género, como respuesta a la situación actual de la mujer, que sigue padeciendo grados de alienación y violencia que la ubican en un laberinto sin salida.” (129-130). Desde esta premisa, se propone en estas páginas la posibilidad de una lectura de *Casa de muñecas* desde una perspectiva metafórica que vincule los elementos sobrenaturales con las preocupaciones acerca del sujeto femenino, un objeto creado socialmente desde la infancia, mediante un sistema de condicionamientos e imágenes preconcebidas, que objetualizan a la mujer, es decir, reducen al individuo a un objeto manipulable, a una imagen determinada por su rol sexual de reproducción, seducción o cuidado.

## **II. La muñeca: objetualización de la mujer**

Este trabajo pretende el establecimiento del sentido de la figura de la muñeca en la visión de Patricia Esteban Erlés, a partir del análisis de los elementos de construcción tanto descriptivo como metafórico o simbólico, las referencias intertextuales y su propósito en la concepción estética de la obra, así como los procesos de elaboración de los efectos proyectados en los textos y los recursos para generarlos. Los propósitos, entonces, consisten en mostrar el sentido de la muñeca como “objeto mediador” entre la realidad y lo sobrenatural y como metáfora de la objetualización de la mujer, y del niño como reproductor del sistema que mantiene el control sobre lo femenino; también se señalará la carga intertextual en que se basa parte de la obra y ratifica el sentido metafórico que se propone. Esta lectura parte del planteamiento teórico de que la escritura de mujeres, sin renunciar a la ficción, es un modo de rebelión contra los modelos de lectura heteronormativos que han perpetuado las imágenes de lo femenino, como señalan Sandra M. Gilbert y Susan Gubar:

De Jane Austen y Mary Shelley a Emily Bonté y Emily Dickinson, produjeron obras literarias cuyas concepciones superficiales ocultan u oscurecen niveles de significados más profundos, menos accesibles (y menos aceptados por la sociedad). Así pues, estas autoras

cumplieron la difícil tarea de lograr una autoridad literaria verdaderamente femenina adaptándose a las normas literarias patriarcales y trastocándolas a la vez. (Gilbert y Gubar 87)

Es decir, la escritora, a través de la ficción, ha cuestionado las imágenes de la mujer heredadas de la cultura machista, por ejemplo, “la loca” o el “monstruo-femenino”, personaje temático frecuente en la literatura de los siglos XIX y XX con una intención liberadora (71). Este planteamiento coincide con la intención expresa de Patricia Esteban Erlés a propósito de *Casa de muñecas*:

Es un conjunto de microcuentos que indagan sobre el hecho mismo de ser mujer, de sobreponerse al papel de muñeca de carne y hueso que con frecuencia se nos obliga a asumir desde que nos entregan la primera maestra en nuestra infancia, una muñeca inmóvil y perfecta que sonríe y no dice nada, atrapada en una casa/jaula de la que le resulta difícil salir. [...] Las muñecas me fascinan desde siempre, me horrorizan de igual modo. Son dobles del ser humano, pero sobreviven a la niña a la que pertenecieron, no envejecen, se quedan para siempre en su estantería. 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. (Erlés y Jiménez 215)

El mismo planteamiento ha sido señalado, al menos tangencialmente, por Nuria Sánchez Villadangos:

Puesto que en los cuentos de *Casa de muñecas* es posible que las cosas cobren vida, se humanicen, también las personas pueden perderla o transformarse o metamorfosearse en cosas y, así, vemos a seres humanos que se han convertido o cosificado en objetos que usamos diariamente. (482)

Es evidente el vínculo entre las afirmaciones de la autora, la crítica y uno de los planteamientos feministas fundamentales: la conciencia de que “la mujer ha sido un sujeto moldeable a la voluntad de ser de su otredad. Su definición ha sido asumida en cuanto acompañante, figura tras el hombre, nunca protagonista. Cuando más, se ha constituido en objeto: decorativo, sexual, de compañía” (Sotelo 43), la cosificación reforzada por clichés y estereotipos. La ficción literaria permite crear las imágenes y situaciones en que esta problemática es representada mediante la relación entre el objeto inanimado de la muñeca y los

personajes humanos, con una contundencia y ambigüedad permitida por el formato breve. Esta modificación del fenómeno sociológico metaforizado en la figura de la muñeca propició la elección del término “objetualización”.

### III. Estructura de la obra

Establecidos los lineamientos de análisis, conviene describir la estructura de *Casa de muñecas* para esclarecer sus líneas temáticas. El libro tiene una organización que recrea el espacio de la casa referida en el título: inicia con “Hoja de ruta”, un conjunto de tres textos con un narrador en segunda persona: “No te gires, no te vuelvas, ahí a tu espalda..., susurran los fantasmas” (14), o “Sales del ataúd más nuevo de la cripta y subes por primera vez una escalera” (16). A esa sección le sigue un escrito encabezado por la expresión “Sweet Home” —probable alusión al tapete que se suele colocar al pie de la puerta—, que contiene una relación del nacimiento de la casa de muñecas como juguete: es, pues, la introducción al libro, la entrada a la casa. Y los siguientes apartados son titulados como habitaciones: “Cuarto de juguetes”, “Dormitorio infantil”, “Dormitorio principal”, incluyendo un “Desván de los monstruos”, una “Cripta” y “Exteriores”; en una construcción sugerente, planeada en cuanto a la relación con el tipo de cuarto y los personajes. Para cerrar con una “Advertencia final”, como tal, ensayística, acerca de los riesgos que trae consigo la casa de muñecas para las niñas:

Las estadísticas aseguran que la mayor parte de las desafortunadas chiquillas que recibieron el regalo insensato de una casa de muñecas por su comunión o durante una convalecencia, no llegan a adultas. Invariablemente, la casa de las muñecas las sobrevive, y va llenándose de polvo, orientada hacia la cama de su dueña, vigilándola para siempre con sus ventanas entornadas, como una mascota sombría. (179)

Hay, aún, otra diferencia entre los microrrelatos: los que tienen muñecas como personajes y los que no. Estas aparecen, principalmente, en “Cuarto de juguetes”, y, esporádicamente, en el resto del libro. La brevedad y el discurso subrayan que los personajes y objetos fundamentales de las situaciones planteadas en la mayoría de los relatos son las niñas y sus muñecas: son relatos que remiten a la extensión y el discurso de las lecturas dirigidas al lector infantil. En los textos sin muñecas, predominan los fantasmas, monstruos, niños, parejas y mujeres —en momentos característicos del estereotipo femenino: a punto de casarse, amas de casa, amantes, madres, viudas o ancianas.

#### IV. Muñecas: manipulación y sustitución

En función de la aseveración de la autora, la presencia de las muñecas implica una recreación del personaje femenino, por lo que conviene partir de este conjunto de microrrelatos para observar el proceso de construcción de tal equivalencia. La muñeca, como se mencionó, posee una larga tradición en la literatura de lo sobrenatural, adoptada por la literatura hispanoamericana en la obra de Juan José Arreola, Carlos Fuentes, Felisberto Hernández o Rosario Ferré. Incluso, forma parte de lo que Vicente Luis Mora considera “simulacros identitarios”, es decir, la “disolución del sujeto en la literatura [...]”. René Girard denomina «hipótesis de la sustitución» a una suerte de dobles sociales que existen en algunas culturas” (267), estas “figuras de sustitución subjetiva”, como las muñecas, cumplirían “tres funciones básicas: la idealización, la cosificación y la simbolización” (267):

la creación de formas antropomorfas sobre las que se *proyecta* la vida; admiten numerosas variantes, entre ellas los autómatas o figuras “animadas”, como la Pandora clásica o la estatua viviente de Pigmalión, los muñecos, los golems, las marionetas [...] En todos estos casos las efigies matéricas «cobran vida», o se proyectan sobre ellas valores humanos, personificándolas. (268)

Estos rasgos se refuerzan mediante la imagen erlesiana de la muñeca: comparten motivaciones de venganza o traición. La niña de “La traidora”, para evitar que la muñeca la abandone al morir, dispone que sean enterradas juntas—“Ni siquiera cumpliré once años. La muñeca asintió, negligente, y volvió los ojos helados hacia algo que estaba situado a mi espalda, quizás en dirección a la estantería de mi hermana pequeña” (31)—. Su aspecto recuerda a imágenes asociadas al género de horror —descripción reforzada por las ilustraciones de Sara Morante—: antigua, como “una dama parisina de porcelana” (25) o con “los rizos inmóviles, las rodillas juntas [...] y la mirada de vidrio limpio” (24), gastada —“se había convertido en un trasto sucio e irreparable” (32)— o por lo menos fuera de moda, como la tradicional Nancy, muñeca española diseñada en los años sesenta, “pasada de peso y en camisón de española de provincias” (29); mientras que aparece, como antagonista, la más actual *Barbie*, de “ojos azul azafata [...] de la cabellera rubio platino” (29) que resultará víctima de las primeras.

En esta sección se incluye uno de los textos que apuntan a la identificación entre la muñeca y la imagen de lo femenino en “Primeras maestras”: la pasividad de este juguete enseña a la niña a adoptar esa misma actitud pasiva; pero también le revela una enseñanza acerca de la muerte: “que ellas iban a sobrevivirnos, que vigilarían nuestra ausencia desde el mismo estante

imperturbable, como gárgolas de habitación infantil. Nos enseñaron la muerte” (24). En otros, las muñecas aparecen en situaciones sobrenaturales, tanto porque se declara o insinúa que cobran vida, como por su intervención en la existencia de las niñas —con menor frecuencia, niños— a las que pertenecen o pertenecieron: “Cuanto más crecía ella, más pequeña se volvía su muñeca” (21).

Estas posibilidades sobrenaturales se combinan con una crueldad reiterada. En “Rosebud” —alusión al filme de Orson Wells y su nevado paraíso infantil—, se atribuye a la propietaria de un bibelot —objeto decorativo que consiste en una esfera de cristal con una miniatura en su interior— la posibilidad de encerrar en él a sus amigas de la infancia, convertidas en una especie de muñeca:

Encerré a mis dos mejores amigas de la infancia en un bibelot. A veces las olvido durante años en su repisa. Otras hago que nieve eternamente sobre ellas. Observo con curiosidad sus figuras infantiles abrazadas. Qué realismo, el del espanto de sus ojos, mirando el cristal que les impide escapar de la borrasca. (23)

En otros microrrelatos se plantea que son las muñecas quienes controlan a las narradoras niñas o adultas que recrean a la niña que fueron: en “Exilio” la narradora refiere que la muñeca le “comunicó que se había decidido por unanimidad, en el último cónclave. Lo siento, pero no sabes quedarte tan quieta como deberías. No eres lo suficientemente eterna.” (25); en tanto que, como ya se mencionó, la Nancy de “*Killer barbies*” llega a asesinar a otras muñecas, a través de su dueña, la narradora.

Además de la manipulación, se presenta el motivo de la sustitución, como en “La condesita” (126), en el que la muñeca sustituirá a la madre, fría y distante, y acompañará la infancia malograda de la niña: en una lectura metafórica, la figura de la madre y del ser inanimado son intercambiables y la huérfana es modelada por esa muñeca-madre. Cuando la muñeca funciona como un doble de la niña, por ejemplo la “Muñeca Fatal”, se tematiza el problema del afeamiento femenino al que aludió la autora: el objeto al que le corresponde envejecer o afearse se rebela contra la imposición de sustituir a la niña, para dejarle el proceso de no responder al modelo femenino de belleza: “Soy yo la que me preocupa más: en todos los retratos luzco cabellera enmarañada, una delgadez de mendiga y unos ojos de pijama viejo que desmienten mi infancia” (32).

Las continuas referencias a la infancia, o a la memoria de la infancia, favorecen la recreación del elemento sobrenatural en la imagen de la muñeca y los accesorios que suelen

acompañarla. El personaje infantil tiene rasgos particulares y múltiples: es sustituido por la muñeca, invierte los roles de posesión; manipulado por ella, es su alumno, su víctima o su victimario, incluso su cómplice. El niño siente lástima por la muñeca, pero también es capaz del odio; reconoce que la muñeca es eterna frente a su propia mortalidad; le teme y busca vengarse de ella; llega a ser testigo de las tragedias de la casa. Las muñecas, personajes metafóricos de la complejidad femenina, comparten esa condición de poseedora y posesión, activa y pasiva, amiga y enemiga, víctima y victimaria. Se realiza, pues, un juego de control en que se desdibujan los roles y eso determina la anulación de una de las integrantes de la relación basada en el dominio. Todas son posiciones intercambiables, pero con un elemento de manipulación-sustitución en las que lo femenino resulta determinante si se traslada a las relaciones madre e hija, hermanas, amigas, rivales, etcétera. Además, este mecanismo sostiene el elemento de revelación característico del microrrelato y otras formas de los géneros breves.

Esta metaforización de la muñeca ya aparece en la obra previa de Patricia Esteban Erlés con *Manderley en venta y otros cuentos*, publicado en 2008. El personaje infantil, obligado a permanecer en casa de su abuela, observa y describe la casa de muñecas que la impresiona al grado de preservarse en los sueños de la narradora: el modelo de casa victoriana de tres pisos con muebles y accesorios cuidadosamente fabricados. Declara que su habitación preferida es la alcoba de la dama lujosamente decorada, que es un espacio al que sueña huir de la abuela que la infantiliza para sustituirla por su hija muerta: “ojalá pudiera cerrar los ojos y abrirlos de nuevo para encontrarme viviendo aquí, en esta habitación de princesa, ojalá pudiera vivir aquí y la abuela no me encontrara y se volviera loca o se muriera de un susto” (Esteban Erlés, *Manderley* 35). Se aprecian los temas de la fascinación, la sustitución y el encierro.

Pero también está presente en “Celebración”, dentro de esta colección de cuentos largos: Anna es la mujer que impresiona al narrador, quien entabla una relación con ella, artista hermosa y exitosa, cuya “*performance* de muñecas de porcelana asesinadas fue un rotundo éxito y las piezas del catálogo se agotaron en apenas dos horas, pero aun así logré hacerme con una especie de Barbie morena, acribillada a balazos que también había perdido en el feroz tiroteo su ojo izquierdo” (48). Justo esa compra pone al narrador ante Anna; la presentará a su familia durante la celebración que da título al relato: el cumpleaños de su madre, quien parece complacida con la pareja de su hijo, mientras su hermano va de la incomodidad a un franco reclamo que revela el trágico final que espera a Anna: la madre asesina a las parejas de su hijo, en complicidad con él y su hermano. La artista, asesina de muñecas, será, a su vez, la muñeca de la mujer mayor: como lo son también sus hijos, muñecos a disposición del juego de la madre.

La profundidad lograda en la imagen de la muñeca radica, entonces, en el sentido de la mujer convertida ese juguete y, por lo tanto, en su deshumanización, en buena medida, por otra mujer, con la intervención de un hombre —en la figura del hijo, la pareja, el padre—, que pone a disposición de otra a la muñeca como objeto. Así sucede en “La mujer de rojo”, nuevamente en *Casa de muñecas*, en el que se presentan dos personajes femeninos: una muñeca que habita una casa dentro del dormitorio de una casa y una esposa que recibe, como regalo de su marido, la casa de muñecas referida. La primera, mediante el recurso fantástico, es un individuo consciente y tiene actitudes de vecina impertinente y posible amante del marido de la segunda, quien, en venganza, incendia la casa, aprovechando su talla superior:

Airada, acerco el cigarrillo a las cortinas de cretona y miro cómo empiezan a arder. En cuestión de segundos se quema la planta superior y el fuego baja por las escaleras como una dama borracha. Un minuto después, la casa es declarada por mí siniestro total. Parece que mientras caen las vigas y se desmoronan las paredes se escuchan voces pidiendo auxilio, en algún rincón, al otro lado de las llamas. (Esteban Erlés, *Casa* 60)

Ambas son, en realidad, objetos del varón, ya sean esposa o “amante”, y, en su calidad de objetos, sólo pueden establecer relación de rivalidad.

Lo femenino, sus tópicos del hogar, la rivalidad de género, la pareja o la amistad se recrean desde esta especie de pequeño mundo hogareño, ensamblado con ese propósito. Así lo explica la autora en ese prólogo al que titula “Sweet home” —dulce hogar—, que informa sobre la primera casa de muñecas, de 1558, que fascinó a las niñas del norte de Europa que descubrieron en ese juguete un medio para comprender “*los secretos inconfesables y las historias más perversamente interesantes que se guardan de puertas para adentro, en el interior de la propia alcoba o la salita familiar*” (17). Mediante la imagen de la muñeca, con sus representaciones del hogar, el encierro y los secretos ominosos, la autora expone un proceso de secreto y revelación en que los personajes viven un proceso de transición a la madurez.

Esta objetualización metafórica, como se mencionó anteriormente, incluye otros planteamientos en los que no interviene directamente la figura de la muñeca, pero también se presenta la deshumanización del personaje femenino. Los recursos son similares a los que la autora empleó en los textos sobre muñecas: manipulación física, sustitución, vigilancia extrema, destrucción y la anulación de la voluntad.

## V. Mujeres “muñequizadas”

Los microrrelatos sin presencia de la muñeca contienen una gama similar de personajes, particularmente femeninos, movidos por una voluntad ajena, carentes de nombres propios pero con caracterizaciones tópicas —“la gemela fea”, “la niña obediente”, “el hermanito”, “la mejor amiga”, “el novio”— que a veces sirven de título para señalar su protagonismo. De hecho, tal vez los únicos nombres propios utilizados por la autora sean “Nancy” y “Barbie”, una fallecida “Úrsula” y un cierto “Marcos”. Esta ausencia de nombres para los personajes responde a la caracterización del personaje en el microrrelato, pero en la narrativa de *Casa de muñecas* funciona, además, para despojar de identidad a los habitantes de este hogar de palabras.

También se aprecia en el grupo de microrrelatos sin muñecas la misma atmósfera de mundo en miniatura —logrado mediante el énfasis en los detalles de las habitaciones y por los límites que establece la brevedad del género— que permite mantener en los personajes la metáfora de la “muñequización” de lo femenino: el proceso de ser vestidas, ser adoptadas y devueltas, morir y resucitar momentáneamente.

Los personajes, pues, adoptan las características de un ser inanimado. Así, el elemento sobrenatural se acepta con naturalidad. El cuerpo desmembrado se ofrece como regalo en “Pedazos de amor”, una hipérbole de la expresión “perder la cabeza por un hombre”, como pauta de la ficción:

La enfermera rubia acercó a la parte superior de la camilla el cubo de acero inoxidable al que habían ido a parar algunos de los despojos de su cuerpo. La mujer solicitó amablemente los datos del destinatario y ella le dio la dirección de Marcos. Aun tuvo tiempo de pedir que la caja fuera envuelta en un bonito papel de regalo azul, a poder ser, un instante antes de volver a perder la cabeza por aquel hombre. (54)

La manipulación del cuerpo, con los medios artificiales para la modificación física, trae como consecuencia la sustitución del individuo femenino, en “Otra”, aunque la sustituta sea, en apariencia, el mismo personaje anterior a la modificación:

En San Valentín me regaló dos tetas, que sostienen impertérritas la mirada a la odiosa ley de la gravedad. Por mi cumpleaños llegaron unos pómulos, lisos y esteparios. Encontré una melena de muñeca muerta al pie del árbol, las últimas navidades. *Son tus nuevas extensiones de pelo natural, querida, cuestan un riñón*, me dijo. Salen juntos, beben y se divierten, él y ella. Yo me echo mucho de menos. (72)

El personaje femenino y el infantil tienen en común una alienación de la voluntad, en buena medida, porque se narra la reminiscencia de narradoras adultas. En los relatos de infancia sin intervención del juguete, el niño suele estar aterrorizado por el fantasma —al que a veces sólo lo intuye— con el que suele tener un parentesco; pero, principalmente, es sacrificado por sus padres, sufre los castigos o el trato despótico de la madre, somete a otros niños y se le impone la presencia de los fantasmas.

Como predomina el personaje infantil femenino, resulta que los seres sobrenaturales utilizan a las niñas como si se tratara de muñecas, inculcándoles los mecanismos de control y vigilancia, en combinación con el cariño y la protección: “La niña sin madre solía rezar por las noches [...] *Mamita, yo te quiero mucho, pero por favor, no te me aparezcas*” (43). O la abuela que dibuja, “como quien teje el mundo”, una cerradura para espiar a dos hermanas, hasta llevarlas —y, con ellas, al lector— a la incertidumbre de quién es el fantasma:

Caminaba majestuosa por aquel pasillo con el lápiz de grafito en la mano, buscando con su cetro la pared donde dibujaría esa mañana la cerradura de nuestra habitación. Desde allí se asomaba curiosa al otro lado. A veces mi hermana y yo seguíamos esperándola, temblando en camisón en el centro de la estancia. Otras, el frío de la noche, tan intenso, había logrado borrarlos del todo. (42)

En “Castigo”, la narradora es adulta y encierra a la hija, como si se tratara de una muñeca, “en el armario de los Monstruos Oscuros”, donde la niña se transforma en un ser igualmente oscuro: “la niña que me mira desde allí abajo, como un animal regresado del infierno” (45). Esa anulación es parte del proceso de formación del individuo femenino, por lo que esos microrrelatos conviven con los de las muñecas sin producir un efecto de ruptura temática.

“La gemela fea” asume “su papel de pequeña doncella condenada a las sombras” (46), en tanto que la gemela guapa ejerce su poder con órdenes y prohibiciones: “*Te prohíbo dormir, le decía, no te duermas antes que yo, y si viene el monstruo, tiene que comerte a ti primero y me avisas mientras te esté devorando para que me dé tiempo a escapar*” (46). Este microrrelato es un caso de deshumanización de las dos hermanas por la relación dominante-dominado, que termina por ser destructiva para ambas: “aunque la gemela guapa llorara bajito y le dijera que ya no, que por favor ya no. Sorda, como la lealtad de un perro que no deja de amarte ni muerto” (46). Este tipo de personajes dobles y su conflicto funciona en relatos sin intervención de lo sobrenatural,

aunque con un tono infantil oscuro, siniestro<sup>4</sup>, también recurre a la sustitución como objetualización, y se aplica con frecuencia a las hermanas, como en “El ramo”, en el que la hermana menor sustituye a la mayor, con la implícita anulación de la personalidad en favor de la conveniencia del varón, quien parece ser el artífice de la sustitución:

El vestido de mi hermana me aprieta. Su novio, en cambio, me queda un poco grande. No debí acercarme a consolarlo tras el entierro, me digo, no debí abrazarle junto a la tumba de Úrsula. Las flores secas de su ramo aún huelen a alcanfor y deseo arrojárselas cuanto antes al grupo de incautas que esperan al pie de la escalinata. Los dedos de él se cierran en torno a mi muñeca para impedirlo. *Guárdalas como la otra vez*, susurra, *nos dieron suerte*. Me oigo decir que sí. Sonrío, mientras aprieta el ramo contra mi pecho, como un amuleto. (57)

Los objetos y espacios, que sirven de estructura del libro por su contenido significativo y conforman la atmósfera —espejos, calcetines de ganchillo, zapatos pequeños, ríos, el altar de la iglesia, el vestido de novia que sujeta a la desposada para que no huya, la cama del matrimonio rondada por la primera mujer—, adquieren la posibilidad de transformarse en sitios amenazantes, pequeñas prisiones, inseguros refugios para el personaje femenino. Así, esos objetos y espacios resultan el verdadero hogar de los fantasmas<sup>5</sup>, desde donde ejercen dominio sobre los vivos e imponen la condición de intrusos, despojándolos, sin embargo, de su identidad: “El fantasma de mi primera mujer ronda la cama donde duermo cada noche con mi segunda mujer. A ninguno de los tres parece disgustarnos mucho” (61).

Así, la deshumanización del personaje, predominantemente femenino, o la objetualización a la que me referido no sólo se realiza por la acción de la muñeca —“muñequización”, le ha llamado la autora—, sino por una “fantasmización” o, como se titula uno de los cuentos, “Fantasmagoría”:

El fantasma tiene la misma forma de morderse los labios que tenías tú, y esa manía de pintárselos en el coche, como si el viaje fuera el mejor espejo. [...] El fantasma no tiene dos

---

<sup>4</sup> Este “tono” de cierta narrativa en la que no interviene abiertamente lo sobrenatural, recuerda la concepción freudiana de lo siniestro: “Lo siniestro no es lo nuevo sino aquello que alguna etapa de la vida nos fue familiar y que se ha vuelto extraño a través del proceso de represión. Lo angustiante, lo terrorífico, lo extraño, no es más que la visión que recordamos, lo reprimido que vuelve a asombrarnos y asustarnos. En otras palabras, lo siniestro, según Freud, no es el resultado de nuestro encuentro con lo desconocido, sino de aquello que conocemos y hemos olvidado. Puede tratarse de un deseo, una creencia, una angustia infantil que pensábamos superada” (Baronzini, Cordobes y Sorzini 2004, 182-183). El que las parejas de personajes infantiles desarrollen temores parecen también los antecedentes de los temores de los adultos.

<sup>5</sup> Incluso con un sentido humorístico, orientado por las conductas y comportamientos impuestos a la mujer, como su sexualidad: “Nos gusta filmar películas pornográficas en nuestro dormitorio. Como cuando estábamos vivos” (65),

dedos de frente, igual que te pasaba a ti. No sabe, el pobre, que es un fantasma. No tiene ni idea de que ya no eres tú. (67)

O bien, por otros procesos de negación o insatisfacción, en “Espejo impertinente”: “Tú no eres la del espejo, eres aquella que la del espejo no quiere ser.” (71); o por el efecto de la implantación, en “Otra” —ya mencionado— la sustitución de “Patio interior”: “La vecina de al lado te roba las bragas negras de tendedor. [...] La vecina de al lado te roba todos tus sábados por la noche” (77) y la mutilación.

## VI. Intertextualidad

El apartado “Biblioteca” contiene, de manera más declarada, la intertextualidad que caracteriza el libro, pero también aporta elementos que aluden a este proceso de deshumanización y objetualización de lo femenino: de Juan José Arreola, quien también escribió relatos acerca de mujeres-muñecas, como “Anuncio”, sobre la “Plastisex®”, una muñeca que sustituiría a la mujer, quien se “se liberaría de sus obligaciones tradicionalmente eróticas” (Arreola 105), o “Parábola del trueque”, en el que un mercader cambia esposas viejas por nuevas o, más bien, “remozadas” momentáneamente (125-128). De Arreola, pues, la autora realiza una reconstrucción del microrrelato “Cuento de horror”, a propósito de la ausencia de la mujer amada: “La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones” (208). Esteban Erlés cambia el género del fantasma, pero mantiene la frase inicial: “El hombre que amé se ha convertido en fantasma.”, para construir un texto totalmente distinto: “Me gusta ponerle mucho suavizante, plancharlo al vapor y usarlo como sábana bajera las noches que tengo una cita prometedora” (Esteban Erlés 117). Así que, en este microrrelato, la autora revierte los procesos de objetualización que había dedicado a los personajes femeninos; realiza esta operación al hipotexto que originalmente se refería a una mujer. También aparece un homenaje a Luis Mateo Díez, autor de una amplia obra que incluye la trilogía *El reino de Celama*, de marcada tendencia a lo sobrenatural, y a Augusto Monterroso, figura central de la tradición del microrrelato. El apartado incluye referencias a géneros como la novela negra, los cuentos de hadas y pasajes de la historia relativos a personajes femeninos, en particular Ana Bolena y María Antonieta, figuras emblemáticas de la manipulación y mutilación insinuados en la muñeca como temática de *Casa de muñecas*.

Pero no sólo en ese apartado se encuentran las referencias. Evidentemente, hay una relación intertextual e intermedial con *Manderley*; la mansión de *Rebeca* —protagonista de la novela homónima de la escritora Daphne du Murier y filmada por A. Hitchcock— es una

referencia fundamental: la protagonista —cuyo nombre no se menciona— llega a la mansión de Manderley, como la segunda esposa de Maxim de Winter, con lo que su posición como la señora de la casa queda anulada por el dominio de la señora Danvers —obsesionada casi eróticamente con Rebeca— y la aparente nostalgia del señor de Winter por su primera esposa. Se emplea una serie de motivos muy similares a los que recrea Esteban Erlés: la sustitución de la primera mujer en “El ramo”, “Multitud” e “Hipotermia”; la alineación y anulación del personaje femenino en habitaciones, casas lujosas e incluso objetos —en “Palacio de muñecas”, “La niña obediente”, “Rosebud”, entre otros—; la atmósfera oprimente de la casa que arde al final, como último extremo de la destrucción —en “Manderley en llamas”, “La mujer de rojo” o “Toilette”—, y la pareja distante y ambigua, pero también amenazante, en “El ramo”, “El hombre equivocado” e “Instrucciones de uso”.

La propuesta literaria de *Casa de muñecas* actualiza diversos tópicos y proyecciones tradicionales de la mujer recreada a partir del ser inanimado que, en cierta forma, sustituye al sujeto femenino. Mora había señalado tres funciones del episodio de sustitución: idealización, en el sentido de que la muñeca recrea el ideal de belleza —en el caso de los personajes de Patricia Esteban Erlés, las mujeres son las que deben encarnar ese ideal—; la cosificación —esto es, sexualización—, evidente en la sucesión de esposas y amantes de los personajes masculinos; y la simbolización, que consiste en la realización abstracta de las propiedades humanas en el objeto animado —presente en las imágenes mitológicas de Galatea, escultura de Pigmalión, o en las mujeres superficialmente remozadas de Juan José Arreola; y en Esteban Erlés, la perfección que es objeto de envidia de la mujer real.

## **VII. Conclusiones**

Ahora bien, las reformulaciones recientes de los géneros literarios relacionados con lo sobrenatural —ya sea fantástico, maravilloso, neofantástico, etcétera— permiten una escritura y una lectura que incluye la recreación de problemáticas sociales más allá de la trascendencia vital o la existencia de lo sobrenatural. Esta extensión es posible mediante el proceso de la metaforización que vincula la imagen, el personaje, el relato y la temática con esas preocupaciones y problemáticas, en un proceso hermenéutico que rebasa los límites impuestos en otras épocas y teorizaciones. Contribuyó al proceso el surgimiento del microrrelato —con sus antecedentes y relaciones con la tradición de géneros breves como el poema en prosa o el aforismo—: con la utilización de recursos que subrayan la brevedad intencional y la indeterminación. Patricia Esteban Erlés, en su libro dedicado exclusivamente al microrrelato, se ocupa de un fenómeno acallado a lo largo de siglos, pero evidenciado en manifestaciones

culturales tan cotidianas como un juguete —la muñeca— como metáfora de lo femenino, la casa, como metáfora del mundo cotidiano y el personaje femenino adulto, en un mundo muy similar a la casita, ya interiorizado y que la conduce a su objetualización: anulación, manipulación, sustitución y, finalmente, su destrucción.

### **Referencias bibliográficas**

- Abello Verano, Ana. “Cartografías de lo sobrenatural. Imaginería de terror gótico en la narrativa breve de Patricia Esteban Erlés”. *Dicenda* núm. 31 (2019) pp, 31-49. Impreso.
- Álvarez Méndez, Natalia. “El discurso subversivo de Patricia Esteban Erlés en el contexto de lo fantástico feminista”. *Signa*, núm. 31 (2022). pp. 125-143. Impreso.
- Arreola, Juan José. *Obras*, ant. y pról. de Saúl Yurkievich, México: Fondo de Cultura Económica. 1995. Impreso.
- Baronzini, Andrea, A. Cordobes y R. Sorzini (comps.). *Cuentos con espectros, sombras y vampiros*. Antología. Buenos Aires: Colihue, 2004. Impreso.
- Díez Cobo, Rosa María. “Telas de araña o espacios de poder femeninos en la ficción breve de Patricia Esteban Erlés”. *Microtextualidades*. *Revista Internacional de microrrelato y minificción*, núm. 10 (2021). Publicado 01-11-2021. Web. 20 Ago. 2022. <https://revistascientificas.uspceu.com/microtextualidades/article/view/904>
- Esteban Erlés, Patricia. *Casa de muñecas*. México: Páginas de Espuma. 2013. Impreso.
- Esteban Erlés, Patricia. *Manderley en venta y otros cuentos*. Madrid: Páginas de Espuma. 2019. Impreso.
- Esteban Erlés, Patricia y Gonzalo Jiménez Tapia. “Entrevista”. *Microtextualidades*. *Revista Internacional de microrrelato y minificción*, núm. 3, (2018). Publicado 25-05-2018. Web. 20 Ago. 2022.
- García Gutiérrez, Sandra. “Vestir al sujeto femenino: la moda goticuquí en Casa de Muñecas (2012) de Patricia Esteban Erlés”, *Microtextualidades*. *Revista Internacional de microrrelato y minificción*, núm. 10 (2021). Publicado 01-11-2021. Web. 20 Ago. 2022.
- Gilbert, Sandra M y Susan Gubar. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.

- Mora, Vicente Luis. “Vidas de mentira: funciones sustitutivas y simbólicas de las muñecas en algunos ejemplos de narrativa hispánica”, en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario. núm. 2 (2017). Web. 20 Ago. 2022. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/2227>.
- Rodríguez, Adriana Azucena. *Permanente fugacidad. Ensayos sobre minificción*. UAM. 2020. Impreso
- Sánchez Villadangos Nuria. “Lo fantástico frente a lo real y lo grotesco en los cuentos de Patricia Esteban Erlés” en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 23 (2015). Web. 20 Ago 2022. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/769>.
- Sotelo Ríos, Georgina. “Cosificación femenina en la era del capitalismo tardío”. *Ciencia administrativa*, núm. 1 (2014). Web. 2 de Nov. 2022.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Elvio Gandolfo, Buenos Aires: Paidós. 2006. Impreso.
- Valadés, Edmundo. *El libro de la imaginación*, México: Fondo de Cultura Económica. 2009. Impreso.
- Vega Rodríguez, Pilar. *Maravilloso y fantástico: dos ámbitos de escritura*, Madrid: Fragua. 2017. Impreso.
- Zavala, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*, México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2006. Impreso.