

Entre el giro afectivo, los estudios de género y la narratología: *Casa de muñecas* de Patricia Esteban Erlés

MARCIN KOŁAKOWSKI
University of Warsaw

Resumen

Casa de muñecas (2012) de Patricia Esteban Erlés es una obra en cuyo seno abundan temas femeninos y feministas: el confinamiento en el ambiente doméstico, las experiencias de violencia, las maneras de escaparse del enredo del patriarcado, etcétera. En ella, la narración doble (textual y visual), la estructura (subordinada a la temática) y la convención literaria (narrativa fantástica y gótica) junto con un sinfín de elementos paratextuales son factores que inducen ciertos afectos en los lectores y el despertar de emociones concretas. El presente artículo constituye un intento de traducción de algunos conceptos del giro afectivo al estudio de textos literarios, que aspira a dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿cómo es que el narrador intenta estimular el afecto de los lectores? ¿En qué medida la forma literaria (como cognado de la noción sociológica y psicológica del «ambiente») es capaz de afectar a los lectores? ¿Qué recursos literarios y componentes extradiegéticos inducen el afecto? ¿Puede la misma estructura del texto influenciarlo?

Palabras clave: Patricia Esteban Erlés, giro afectivo, narratología, domesticidad, lo fantástico

1. Introducción

La obra *Casa de muñecas* de la escritora zaragozana Patricia Esteban Erlés fue publicada en el año 2012 y, según la contraportada, es un «libro de microrrelatos», adscripción genérica con la cual no estoy del todo de acuerdo, dado el alto nivel de cohesión temática, formal y estructural del texto.¹ En el libro se codifican los temas relacionados con la feminidad confinada al mundo doméstico, dado que dentro de los microrrelatos encontramos toda una serie de personajes que nos introducen al mundo de las emociones femeninas que derivan de su liberación ante un aparente confinamiento cultural: la domesticidad. El estudio de *Casa de muñecas* que propongo es una aplicación de los logros del giro afectivo al análisis de la obra literaria, un giro “que se ha definido principalmente por dos urgencias teóricas: el interés en la emocionalización de la vida pública, y el esfuerzo por reconfigurar la

¹ En su artículo *Structuring the Short Story Novel*, George R. Clay enumera cinco elementos que deben considerarse a la hora de averiguar si una obra puede considerarse una novela de cuentos (*short story novel*): las unidades fundamentales (espacio, tiempo, personajes, etc.), el marco conceptual (referencias explícitas o no de cada cuento en referencia al tema o problema general de la novela), la progresión narrativa (existencia, por lo menos provisional, de capítulos sucesivos), un protagonista reconocible (individuo, grupo o familia) y una clausura final que ofrece una resolución de lo anunciado en capítulos concretos (1998: 24). *Casa de muñecas* parece cumplir con todos los requisitos del género distinguidos por Clay.

producción de conocimiento encaminado a profundizar en dicha emocionalización" (Alí & Giazú 2013: 101). En otras palabras, el giro afectivo representa la intensificación del interés por las emociones y afectos y las diferencias que se dan entre ellos (Cvetkovich 2012: 133). Como apuntan Monica Greco y Paul Stenner, este interés deriva del cuestionamiento de la supuesta superioridad de la razón despegada (*detached reason*) y la observación objetiva sobre lo emocional y lo subjetivo (2008: 6).

Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth observan que el afecto es sinónimo de la fuerza del encuentro [*the force of encounter*], una fuerza diferente a la conciencia [*other than conscious knowing*] (2010: 1-2) y por ello, en mi aproximación, el encuentro será aquel entre el emisor de un texto narrativo y el lector. Este encuentro siempre parece crear una experiencia, cuya plataforma es un lenguaje que, más incitar al control a sus usuarios, constituye una instancia controladora en sí. La obra seleccionada, desde la perspectiva de la teoría del afecto, nos brinda una oportunidad particularmente interesante en cuanto al análisis de esta clase de interacción (emisor-receptor), ya que la estructura del texto en sí mismo está fuertemente marcada por la presencia de la instancia extradiegética: en el texto abundan los paratextos y elementos visuales (imágenes de la ilustradora Sara Morante) que tienen una substancial influencia sobre sus lectores. Por otra parte, desde la perspectiva de la diégesis, *Casa de muñecas* está impregnada de la dialéctica de convenciones fantástica y realista, relativamente fáciles de reconocer, sea bien por lectores implícitos o concretos. De este modo, no propongo una metodología que busque situarse fuera de la representación, en general, y del lenguaje, en particular, sino una que haga dialogar lo afectivo (prediscursivo) con lo emotivo (discursivo). Parece que la tensión entre ambos puede resolverse a un nivel poético, sobre el que las aportaciones de los estudios narratológicos son capaces de echar luz. No se tratará por lo tanto de averiguar qué contenidos o tesis "esconde" una forma literaria adoptada, sino qué efectos puede producir en el lector.

A modo de introducción, me gustaría definir algunos conceptos esenciales para el giro afectivo y recurriré a las clarificaciones de Joe Labanyi (basadas en las aportaciones de, entre otros, Brian Massumi y Sara Ahmed). Estas han sido anteriormente expuestas en su artículo *Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality* y en su discurso *Pensar los afectos* del día 15 de marzo de 2016, presentado en el Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Barcelona. Según la investigadora, la principal diferencia entre las nociones de «afecto» y «emoción» se da al nivel de la conciencia, es decir (y aquí sintetizo), el afecto precede a la emoción (Labanyi 2010: 224). Es más primario y resulta de las fuerzas foráneas que nos invaden. La emoción sucede al afecto; a saber, es la concienciación del afecto al que la razón humana es capaz de dar nombre. De ahí que el afecto nos relacione con el mundo exterior y que la emoción nos conecte con nuestro mundo interior, con nuestras propias e intransferibles capacidades de razonar. Según Labanyi, la decimonónica dicotomía entre la razón y la emoción, según la cual la primera es superior a la segunda, ha perdido validez para los

estudios de la teoría de las emociones hoy en día, por haberse ya demostrado que la razón participa en el asentamiento de las emociones. Para hablar sobre lo que precede a la emoción, producto de la reflexión, se ha reintroducido la noción de Baruch Spinoza, quien definió el afecto como la capacidad de afectar y ser afectado. Si éste nos afecta y constituye lo externo a nosotros (cosas, cuerpos, ambientes, etc.), subyacentemente abandonamos nuestro estatus de sujeto. Y el afecto se percibe entonces como una fuerza impersonal que no deriva del razonamiento «humano», tal y como lo entiende Descartes (Labanyi 2010: 223-229; Labanyi 2016).

Las preguntas en el ámbito de la psicología que surgen de esta serie de observaciones podrían ser las siguientes: ¿cómo funciona la inteligencia corporal? o ¿cómo los afectos producen efectos corporales? Podríamos traducirlo al ámbito del análisis literario haciendo estas preguntas: ¿en qué manera una fuerza intensa afecta a los personajes dentro de un texto?, ¿cómo los induce a la acción? o ¿cómo establece ciertas disposiciones? (un evento traumático, por ejemplo) (Labanyi 2016).² Este camino de aplicación práctica de la teoría de las emociones y de la teoría del afecto implicaría la investigación sobre la conducta y consolidación de la identidad de los personajes literarios a través del análisis de la influencia de los afectos. Tras reflexionar sobre la mejor manera de abordar la temática y los recursos literarios de *Casa de muñecas* de Patricia Esteban Erlés desde la perspectiva de la teoría de las emociones y de la teoría del afecto, he decidido optar por una perspectiva diferente: la de la influencia afectiva que la lectura puede ejercer sobre los lectores. En este sentido, mi propuesta se acerca a lo que Stanley Fish denomina como "estilística afectiva" (*affective stylistics*) (1970: 156-160) dado que, como el investigador estadounidense, estoy convencido de que un bien fundamentado análisis sobre los efectos que la lectura puede tener en el lector no necesariamente tiene por qué condenarlo a los psicologismos, impresionismos o relativismos.

Por tanto, voy a analizar los efectos que el texto literario puede producir en los que lo leen e intentar contestar a las siguientes preguntas: ¿cómo estimula la narradora el afecto del lector?, ¿en qué medida la forma literaria (si así traducimos la noción sociológica y psicológica del «ambiente») es capaz de afectar a los lectores? ¿Qué estrategias literarias y componentes extradiegéticos inducen el afecto? ¿Puede la misma estructura influenciarlo? En otras palabras, voy a tratar de delimitar qué áreas de control e influencia tiene el emisor sobre los recipientes o, sirviéndome de las propias palabras de Jo Labanyi, no tanto identificar lo que el texto de Patricia Esteban Erlés hace, sino más bien lo que *puede hacer* con sus lectoras y lectores.

² Además de esta serie de preguntas, podríamos también añadir las que proponen Athena Athanasiou, Pothiti Hantzaroula y Kostas Yannakopoulos en su artículo "Towards a New Epistemology: The «Affective Turn»": «[...] how do we become moved by affective discourses of pain, love, guilt or loss? How are subjectivities affected in these contexts of 'moving' towards or 'turning' away from objects and subjects, ideas and ideals, social and bodily spaces? How are specific bodies, lives and forms of life constructed as loveable, grievable and available to the normative culture of affective engagement, and how are others transformed into objects of hate and aversion?» (2008: 7).

Como las influencias recíprocas entre el giro afectivo y las diferentes propuestas teóricas dentro de la teoría feminista siguen siendo objeto de un debate ferviente entre las y los investigadores³, no voy a recurrir a una perspectiva teórica única al respecto. He partido de las premisas de Linda Åhäll, quien ha postulado que no hay feminismo sin afecto (2018: 38) y que "[...] tal vez lo más importante para el debate sobre el feminismo y el afecto es que la teoría feminista desafía el conocimiento como objetivo, particularmente a través de un enfoque en la importancia de estar [*importance of being*] como un modo de conocimiento" (2018: 41; trad. propia). Así, voy a intentar enriquecer mi análisis con consideraciones de diversas posiciones ideológicas, políticas y filosóficas que, no obstante, provienen de investigadoras cuyo compromiso con la causa feminista queda indudable (Simone de Beauvoir, Monique Wittig, Christine Delphy). Es evidente que el interés en teorías del afecto y las teorías críticas de las emociones de Jo Labanyi, Sara Ahmed, Eve K. Sedgwick o Eva Illouz no es independiente de su feminismo; sus aportaciones demuestran cómo la atención a la producción y circulación cultural de los afectos lo es también de género.

2. Los paratextos

Empecemos con lo aparentemente más «controlable» por parte del emisor extradieгético de un texto literario: la dimensión paratextual. Los paratextos parecen aptos a la hora de afectar a los lectores, dada la función programadora que les adscribe la narratología. Observemos si en realidad es posible determinar en qué medida los elementos propios de esta categoría (los peritextos⁴ en concreto) son capaces de hacer cosas [*do things*] con los recipientes del texto literario. El título mismo (*Casa de muñecas*) hace una referencia sutil a la obra dramática y homónima de Henrik Ibsen. La obra española es un recorrido literario por todas las partes de una casa de muñecas; partes que evocan historias relacionadas con su función u objetos encontrados allí. Aunque el tema de la cosificación de las mujeres quede solo metafóricamente plasmado, su sentido es fácilmente descifrable. Las muñecas antropomorfizadas son las mujeres que siguen recibiendo el trato, tal y como lo expone la famosa pieza de Ibsen, de objetos «en manos» de alguien. Tanto la obra de Esteban Erlés como la de Ibsen, pueden considerarse feministas, dado su carácter reivindicativo y acusador hacia el sistema patriarcal. El tema principal del encierro

³ Uno de los artículos que delinear las intersecciones entre el feminismo y la teoría del afecto de manera más compacta y exhaustiva a la vez es "Affecting feminism: Questions of feeling in feminist theory" de Carolyn Pedwell y Anne Whitehead (2012). Las investigadoras plantean una serie de preguntas sobre los posicionamientos teóricos feministas ante el afecto y la emoción. Se preguntan si es oportuno combinar la teoría del afecto y la teoría feminista o si existen riesgos inherentes de tal yuxtaposición (p.ej. la despolitización), si las investigadoras feministas contribuyeron de manera original a la conceptualización del afecto y si la teoría feminista es capaz de enriquecer los planteamientos acerca del afecto.

⁴ Según la clasificación de Genette, los paratextos se dividen en peritextos y epitextos, donde los primeros son los que están incluidos en el volumen (dedicatorias, notas a pie de página, notas editoriales, etc.), mientras que los segundos son todo tipo de textos relacionados con el texto narrativo, pero no incluidos en el tomo (entrevistas con el autor, etc.) (1989: 11).

de las mujeres dentro de las *estructuras* domésticas resultará evidente para los que asocien el título español con la obra noruega y el impacto de esa comparación inicial concretizará desde el principio las perspectivas que se tomen sobre la obra *Casa de muñecas*. Por otra parte, el desconocimiento cultural limitará ese efecto programador, aunque la plasticidad del título y su relativamente fácil intelección (en culturas occidentales por lo menos) seguramente despierten cierto horizonte de expectativas, por muy limitadas que sean las aptitudes intertextuales de los lectores.

La apertura epigráfica del texto pertenece parcialmente a la clase de epígrafes que, para Genette, son capaces de comentar el texto mismo de la obra, es decir, enfatizar o especificar sus contenidos (2001: 133-136). Unas veces queda claro lo que se comenta, otras tantas el lector descifra su significado solo al final. El epígrafe que abre *Casa de muñecas*, «La eternidad es el infierno de las muñecas» (Esteban Erlés 2012: 11), aparece como una cita anónima que se vincula con el nivel simbólico de la obra al conciliar dos conceptos esenciales de la experiencia humana: el espacio (o infierno) y el tiempo (la eternidad). Esta yuxtaposición de sendos conceptos cargados de simbología cristiana (negativa o ambivalente) se efectúa a través de la metafórica congelación de ambos bajo la única idea de la casa de muñecas, que pronostica el tono general de la obra. En este sentido, el epígrafe de la obra adquiere la función de incitar a la lectura, hasta convertirse en una función puramente afectiva.

La instancia programadora del índice que aparece a continuación es también de sumo interés. La inclusión de tan detallado índice al principio del volumen demuestra el carácter perfectamente organizado de la obra, indica el trayecto secuencial por las habitaciones de la vivienda y revela el afán estructural y arquitectónico de la narradora. La imagen de la casa que sigue al índice textual está también vinculada con éste, anunciando explícitamente la arquitectura de la obra. Adicionalmente, los elementos visuales presentes en el dibujo (estantería, cama, sillas y bañera) serán los que abrirán los capítulos dedicados a las diferentes partes del domicilio.

En cuanto a la instancia prefacial,⁵ en *Casa de muñecas* se dan dos categorías de prefacios distinguidos por Genette y que siguen al índice: el prefacio-guía y el prefacio explicativo. El primero, instruye al lector en la forma de la obra y en las posibles maneras de acceder al texto; el segundo, introduce datos sobre las fuentes de inspiración, préstamos de otros textos u otros datos que esclarecen lo relatado. A la primera categoría pertenecen las «rutas» de *Casa de muñecas*. Estas indicaciones sobre cómo proceder en la lectura, aunque pertenecen a la paratextualidad, son también ricas en recursos estilísticos (metáforas, metonimias, comparaciones) y sugestivas sobre cómo abordar el texto. Las tres «rutas» informan

⁵ Gérard Genette apunta que existen varios tipos de prefacios (notas, prólogos, introducciones, advertencias, avisos, etc.) y los define de la siguiente forma: «Llamaré prefacio a toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar) autoral o alógrafa, que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede. El «posfacio» será considerado como una variedad de prefacio, cuyos trazos específicos me parecen menos importantes que los que comparte con el tipo general» (2001: 137).

al lector, bajo la forma de un apóstrofe en segunda persona gramatical, de las diferentes tácticas que se pueden emplear para entrar en una casa: por la puerta, desde el jardín y desde el sótano. Estas sugerencias representan tres posibles itinerarios de lectura, sin que se le señale al lector el más correcto ni el más adecuado. Por otra parte, la nota de *Casa de muñecas* es un prefacio explicativo, puesto que relaciona la histórica popularidad de las casas de muñecas en Europa con la predilección por los interiores en los países del norte – donde la vida privada, según aduce la narradora, tuvo más importancia que en el sur. Apunta ella también que el libro dirige su interés hacia lo supuestamente dulce del hogar (*sweet home*), pero que en realidad alberga secretos, perversiones y peligros ocultos a los ojos de los demás. La *Advertencia final* de *Casa de muñecas*, también puede considerarse explicativa, ya que la narradora indica implícitamente que el orden de su obra no es aleatorio (Esteban Erlés 2012: 179).

Los títulos de las unidades narrativas en *Casa de muñecas* suelen ser portadores de significados y es solo gracias a ellos que es posible comprender el significado de los cuentos específicos que conforman el volumen. Aparte de desempeñar los papeles tradicionales de designar, describir, seducir al lector o connotar (Genette 1988: 708-720), funcionan también como indicadores de caminos interpretativos y explicaciones necesarias para entender y/o ampliar la lectura. Siguiendo la clasificación propuesta por Genette, se debe considerar la mayoría de los títulos que aparecen en *Casa de muñecas* como temáticos, es decir, relativos al tema y al contenido de la unidad narrativa. No aparece ningún título remático ni mixto.⁶ Los títulos prolépticos que predicen el desarrollo de la trama están prácticamente ausentes. Los títulos literales, que designan explícitamente el tema o el objeto de la obra, aparecen con relativa reiteración ("La niña obediente", "La gemela fea"). No obstante, son los títulos simbólicos los usados con más frecuencia por la narradora. En esta subcategoría se hallan:

- los títulos metonímicos, los que indican elementos supuestamente insignificantes, pero que tienen valor simbólico como "La otra orilla" o "Instrucciones de uso";
- los metafóricos cuyo título resume metafóricamente el contenido (en los casos de las unidades "Multitud o Hipotermia");
- los irónicos, obtenidos por medio de antífrasis, o creados para obtener el efecto de provocación (como "Enciclopedia de tetas ilustres", "El columpio").

También aparecen títulos connotativos, los que evocan –o son capaces de evocar– algunas asociaciones en los lectores con altas competencias culturales. A esta categoría pertenecen los títulos intertextuales como:

⁶ Los títulos remáticos aluden a la forma de las obras o a los géneros literarios y los mixtos contienen elementos de los títulos temáticos y remáticos (cf. Genette 1988: 708-720).

- "Isobel" (referencia a una escocesa juzgada por brujería, referencia que explica el sentido de la metáfora del gato que aparece en el cuento);
- "Manderley en llamas" (referencia a la novela *Rebecca* de Daphne du Maurier, que se relaciona con el tema del suicidio del cuento);
- "Killer barbies" (referencia a un grupo punk español que se relaciona con el tema del asesinato de las muñecas).

El caso del cuento intitulado "Rosebud" de *Casa de muñecas* ejemplifica la complejísima función que desempeñan los intertítulos de la obra en cuestión. En este relato, el contenido textual adquiere su sentido irónico solamente gracias a la referencia, por medio del título, a la película de Orson Wells. El relato representa a dos niñas encerradas en una esfera de nieve (un juguete de cristal), espantadas por no poder escapar de su prisión infantil. En el contexto de la famosa palabra «Rosebud»,⁷ que evoca la seguridad, inocencia e infancia feliz, el microrrelato se convierte en un símbolo irónico del encerramiento doméstico que para unos representa la felicidad perdida, como en el caso de Kane, y que para otros supone el confinamiento a una esfera hostil y peligrosa.⁸

La prevalencia de los títulos simbólicos en sus varias formas sugiere caminos interpretativos en línea con las conceptualizaciones psicoanalíticas, mitográficas o hermenéuticas dado que, según la propuesta titrológica de Witold Ostrowski (1999: 112), los títulos simbólicos no explican el tema, sino que vagamente aluden al sentido general y significado del texto, por lo cual desconciertan e intrigan. Este es precisamente el caso de los intertítulos de *Casa de muñecas*.

3. Las imágenes

Las imágenes son también elementos paratextuales, pero dada su presencia extraordinaria en la obra de Esteban Erlés, las comento por separado⁹. La tercera parte de las unidades narrativas en *Casa de muñecas* va acompañada de imágenes¹⁰ (casi cuarenta en total) que establecen relaciones más o menos estrechas con lo narrado, presentan niveles variados en términos de cargo interpretativo y de significación, y desempeñan con frecuencia funciones más intrincadas y diversas que las de simplemente ilustrar lo contado. En mi propuesta de análisis de la

⁷ En la película *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Wells, «Rosebud» es la última palabra del magnate de las editoriales Kane que se convierte en una de las claves de la investigación sobre éste, llevada a cabo en la película por el periodista Jerry Thompson.

⁸ Debemos además fijarnos en los distintos significados de la palabra «esfera», ya que ésta puede referirse literalmente a la figura de la bola del encierro y, metafóricamente, a la esfera social o doméstica del confinamiento femenino.

⁹ La importancia de las relaciones entre el material gráfico y textual en las obras de Patricia Esteban Erlés la confirma el estudio de Ana Calvo Revilla, en el que se analiza la interacción de los componentes verbales y visuales en los microrrelatos publicados por la escritora en Facebook (2020: 101-131).

¹⁰ Aunque *Casa de muñecas* haya sido ilustrada por una artista y no por su autora, la cooperación de ambas en la elaboración de la obra –y lo que ellas mismas denominan como coautoría (Esteban Erlés y Morente)– confiere a la «convivencia» de la imagen y el texto un rasgo referencial y de coexistencia.

relación texto-imagen, hago referencia a dos investigadores de la teoría del afecto. Por una parte, comparto la aseveración de Jo Laybani, según la cual la teoría de lo hepático [*tactility of vision*] de Gilles Deleuze es aplicable al estudio de imágenes y literatura (Laybani 2010: 230). Por otra, parto de la premisa expuesta por Brian Massumi en su artículo "The Autonomy of Affect", según la cual el material [audiovisual] acompañado de un comentario emotivo, por más memorable que sea, resulta menos excitante en términos de reacción corporal (alta frecuencia cardíaca, etc.) o afectiva (1995: 84-85).¹¹ A continuación propongo un análisis de las relaciones entre el material visual y textual, con un enfoque particular en los casos de menor congruencia en términos de inducción de afecto por el texto y por la imagen, dado que justamente estos pueden resultar los más reveladores desde la óptica de la *Affect Theory*.

Una correlación compleja y muy común entre lo visual y lo textual en *Casa de muñecas* podría ser lo que las investigadoras Maria Nikolajeva y Carol Scott¹² denominan un contrapunto en género o modalidad. Esta relación contrapuntística parece la más interesante, dado que ofrece una máxima en matices de interacción e interdependencia entre lo visual y lo textual, y la mayor tensión entre el código gráfico y lingüístico (Nikolajeva & Scott 2001: 17). Efectivamente, queda claro que cuando la imagen y el texto suplantán información alternativa o contradictoria, es probable que el efecto en términos de interpretación y construcción del significado del conjunto texto-visual sea más fuerte y que, por tanto, afecte más a los lectores. Este fenómeno es perceptible cuando se da una discrepancia en términos genéricos entre el texto e imagen. En otras palabras, sucede cuando el texto es, por ejemplo, realista y la imagen no, o al revés. Un ejemplo podría ser el cuento "Enciclopedia de testas ilustres". La imagen (junto con el título) indica lo fantástico y grotesco del texto principal, que queda sintetizado en esta frase: «Grandes momentos históricos: Ana Bolena y María Antonieta coinciden en la peluquería» (Esteban Erlés 2012: 129). El cuento va acompañado de dos unidades visuales: dos maniqués a la izquierda, y las cabezas decapitadas de los dos personajes históricos en cuestión a la derecha, reconocibles por su típico y popular atuendo y peinado. El texto mismo, sin las imágenes, se quedaría quizá en la zona de lo fantástico y lo cómico porque informa sobre un acontecimiento irreal o de un mundo paralelo. La adición de lo

¹¹ Me refiero aquí a la experiencia descrita por Massumi, en la que unos niños respondieron a una serie de preguntas sobre el estado anímico que les provocaba un dibujo animado «mudo», comentado de manera neutra y de manera emotiva. Lo que se descubrió fue que los niños asociaban la excitación (por más negativa que fuera, en este caso la producida por el miedo asociado a las imágenes sin comentario) con el placer, pues definieron la versión «muda» como más placentera. La menos impactante a nivel cognitivo pero a la vez más potente en términos de reacción fisiológica fue la versión con el comentario neutro, y la versión con comentarios llenos de expresiones emotivas fue la más recordada. Los resultados de la experiencia llevaron a Massumi a considerar que las emociones y los afectos constituían categorías diferentes (1995: 83-89).

¹² En el libro *How Picturebooks Work*, Maria Nikolajeva y Carole Scott establecieron una clasificación que, aunque fuera pensada con el fin de analizar libros de cuentos infantiles, puede también servirnos de guía para nuestro tema, gracias a su aplicabilidad directa a la práctica de la investigación literaria.

visual realista al relato fantástico (ya que la representación de las cabezas decapitadas y de los maniqués no tiene rasgos de la estética grotesca) convierte esta relación contrapuntística en el campo de enfrentamiento de las modalidades o géneros.

Asimismo, dicha yuxtaposición ubica la unidad cuento-imágenes dentro del campo estético de la ironía, por la asociación de la cabeza decapitada del personaje femenino histórico (metafóricamente, la cabeza representa la sede de la razón o del poder ejecutivo) con el maniquí («muñeca» que sirve solamente para exhibir prendas de ropa o, metafóricamente, ente insignificante políticamente).¹³ La selección del título parece soportar la tesis sobre la carga irónica del relato, ya que anuncia la aparición de «testas ilustres» que, a continuación, se revelan como cabezas de mujeres-víctimas de la manipulación política, a las que comúnmente se asocia con la belleza física y no con la inteligencia.¹⁴ La imagen de los maniqués refuerza esta tesis, ya que se representa dos siluetas femeninas sin cabezas en vestidos de moda, lo que sugiere que se trata de personajes célebres, pero de poca importancia en términos sociopolíticos y cayendo en la categoría de mujer-objeto¹⁵. Ambas figuras femeninas ejemplifican el problema esencial para Simone de Beauvoir, aquel de las oportunidades perdidas, dado que, para la existencialista francesa, las mujeres no deberían contentarse con encontrar el significado de sus vidas en sus maridos e hijos, como prescribe el patriarcado (103-137). La yuxtaposición irónica del cuento con la imagen refuerza aquí la cuestión de la libertad femenina perdida, ya que se sugiere que ambas mujeres en vez de marcar su estatus de sujeto, esquivaron su propia libertad y no llegaron a alcanzar su potencial en el mundo por el miedo que tal libertad les proporcionaba.

El contrapunto en género o modalidad que no contiene la dimensión irónica, pero continúa matizando la lectura y la percepción del sentido, se da en el cuento "Secreto". El material textual de este apartado se limita al título y la frase «Me lo contó mi peor amiga, en el recreo: «Sabes, tú también vas a morirte»» (Esteban Erlés 2012: 175). Aquí lo narrado se ilustra no solo con alternancia genérica (la representación gráfica claramente no es realista), sino que también se transforma en una metáfora que deriva parcialmente de la unidad textual, ya que representa a dos personajes femeninos que se superponen y confluyen. El efecto visual es aquel de

¹³ En una entrevista, la ilustradora de la novela, Sara Morante, afirmó que el uso de los colores en la elaboración de las imágenes no era accidental, ya que el negro y magenta representan la dimensión gótica y femenina de la novela y además son los más aptos para indicar el carácter punk y transgresor del texto ilustrado (Esteban Erlés & Sara Morante 2012).

¹⁴ Si mirásemos este procedimiento desde la perspectiva genettiana podríamos apuntar que las imágenes adquieren funciones programadoras de la lectura parecidas a las de los paratextos.

¹⁵ En su ensayo "Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?", Anna Bocutti estudia la función subversiva de mezclar la ironía con lo fantástico en otro relato de Patricia Esteban Erlés. Sus observaciones sobre el cuento "Línea 40" coinciden con lo que expongo sobre el cuento "Enciclopedia de testas ilustres", ya que Bocutti remarca en que "lo fantástico interviene entonces no solo para revelar, una vez por todas, el nivel irónico al lector que aún no lo percibiera, más bien para criticar la mirada masculina y los valores patriarcales que la conforman y que se expresan, en este caso, mediante esta 'objetificación' y mercantilización del cuerpo de la mujer" (2020: 167).

compartir entre las dos uno de los ojos, como si la figura de una mujer invadiera la otra. De ahí se establece una metáfora casi independiente del texto: la de invadir la privacidad del otro. La amenaza verbal («te vas a morir») suavizada por la comicidad lingüística («mi peor amiga») se contrapone a la ilustración estilística y genéricamente.

La siguiente modalidad es el contrapunto de caracterización, es decir, el texto y las imágenes pueden presentar lo mismo de modo distinto y así crear ambigüedad. La imagen que acompaña el cuento "Rosebud" es un buen ejemplo de este tipo de relación texto-visual. El apartado en cuestión es muy breve:

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 en sus ojos, mirando el cristal que les impide escapar la borrasca (Esteban Erlés 2012: 23).

El texto aparece al lado de la imagen, lo que dota a la yuxtaposición de un carácter referencial y potencia la simultaneidad de la recepción. La ilustración representa dos bustos de mujeres espantadas y uno de una mujer aparentemente cruel. La mujer de sonrisa maliciosa es la figura que domina la imagen, y las dos mujeres con caras de espanto, representadas a una escala menor, parecen estar subordinadas al personaje dominante. La aseveración de Massumi según la cual el lenguaje duplica el flujo de imágenes a un nivel diferente (1995: 87) queda aquí plasmada. Así, el material visual parece ser inexacto a la situación narrativa, en la cual dos «niñas» han sido encerradas por una amiga en una bola de nieve. El temor de las «mujeres» de la imagen encerradas se representa de acuerdo con el estado anímico descrito en el cuento.

Pero, la ilustración no representa a las niñas abrazadas de las que trata el relato, sino que muestra mujeres adultas que no están siquiera en contacto físico directo, alterando sustancialmente los datos introducidos en el texto. La niña/mujer que encerró a las demás, según lo narrado, observa con curiosidad a las cautivas, mientras que en la imagen de ceño fruncido, se percibe una clara maldad. Parecería obvio que el dibujo representase la situación narrada, no obstante, ésta es transformada de manera significativa. En este sentido, se alude a un estado anímico divergente a lo contado en el texto y se altera la edad de las protagonistas. La oposición (o contradicción) de lo gráfico a lo textual abre nuevos caminos interpretativos que podrían dirigirse hacia la exégesis irónica, simbólica o metafórica, e incluso permite la extrapolación de lo narrado al ámbito social. La madurez visual de las «niñas» podría constituir una metáfora del confinamiento «eterno» de las mujeres al entorno doméstico, espacio encerrado y hermético, regentado por ellas mismas.

La obvia desventaja de la introducción del material visual consiste en que cuanto más ilustrativas y menos simbólicas, complementarias o indicativas en términos de potencialidades de significación son las imágenes, tanto menos espacio dejan para la óptica personal. En los casos donde se observa la escasez textual, tratamos con un uso inverso al corriente; la inversión consiste en considerar el texto como

elemento subordinado al material visual, a semejanza de los títulos de pinturas o fotografías, por ejemplo. La fuerza de significación e interpretación de las imágenes varía, pero la tendencia general es que cuanto más breve se manifiesta una unidad narrativa, más valor adquiere la imagen para la construcción de su significado. Este esquema en el que una unidad narrativa adquiere a través de lo visual un significado determinado puede tener que ver con la prevalencia de la carga de significación de la imagen sobre el texto, es decir, el valor cognoscitivo y explicativo de la primera es superior al segundo.

4. Lo fantástico y lo gótico

Como hemos podido observar, en *Casa de muñecas* aparecen varios relatos que contienen elementos fantásticos y góticos. Como apunta José B. Monleón, existe una relación natural entre ambos, dado que desafían el pensamiento tradicional. En la narrativa gótica, la tensión entre el razonamiento cotidiano e inhabitual se ve reforzada por el uso de lo fantástico y su capacidad inherente de causar que los lectores cuestionen su comprensión de la realidad a la hora de confrontarse con experiencias que les provocan espanto (Monleón 1990: 3-20). El terror, entendido como un concepto psicológico aplicado en la literatura (gótica en particular) para producir la sensación de ansiedad que precede una experiencia horrificada (Varma 1966: 130), es clave en la obra de Esteban Erlés. La forma sucinta de los microrrelatos, junto con su carácter irresuelto, crean silencios de terror que remiten a la categoría de lo indecible, tal y como lo define Eve K. Sedgwick en su estudio de las convenciones góticas en la literatura: "the unspeakable has two functions in the emotional economy. In the first place it is a concomitant of other sufferings [...]. At the same time, though, it is itself a cause of suffering the most intense (1986: 66-67). Pongamos por ejemplo la cuestión del antropomorfismo de determinados objetos (en sí supuestamente mudos), sin olvidarnos de la importancia que la noción del objeto tiene dentro de la teoría del afecto. Es cierto que, en algunas ocasiones, los objetos tradicionalmente relacionados con ciertos espacios domésticos simplemente programan el temario, como es en el caso de la sección "Cuarto de baño", donde los temas oscilan alrededor del sentido metafórico del espejo: la belleza, el desdoblamiento, la otredad, la esquizofrenia, los reflejos del pasado, etcétera. No obstante, la función de la omnipresencia de los objetos no se reduce a la intención de la instancia narrativa de hacer a los lectores reconocer ciertos capos semánticos y afectivos relacionados con determinadas partes de la casa. Se vincula también con la convención fantástica (y de terror)¹⁶ y con la cuestión de la felicidad

¹⁶ Vega Sánchez Aparicio encuentra una serie de incidencias entre la estética de *Casa de muñecas* y otros géneros literarios, cinematográficos e incluso obras literarias concretas: «[...] la autora presenta un amplio catálogo de la decepción, enfocado desde las infidelidades amorosas y familiares hasta la tragedia de la muerte. De este modo, la relación de la autora aragonesa con lo fantástico se traza a partir de una raíz gótica, procedente del «gótico sobrenatural», hasta las escenas más actuales del cine de suspense y terror» (Sánchez Vega 2013, 204-205); «[el texto] mantiene estrechas relaciones con los catálogos de seres extraños o los bestiarios, como por ejemplo *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola o *Trastornos literarios* (2010) de Flavia Company» (Sánchez Vega 2013: 206). Lo siniestro como fuente de criaturas monstruosas que representan los miedos de las

que, para Sara Ahmed, se da en función de una promesa que nos dirige «hacia» objetos concretos (2010: 29).

El juego irónico de *Casa de muñecas* consiste no solo del factor en que los bienes aparentemente domesticados y portadores de connotaciones positivas puedan en ocasiones ser sumamente nocivos, sino que considera la implicación del sujeto que abusa de ellos hasta convertirse también en opresor, con lo que queda demostrada la relación «invisible» entre el ser humano y su medio ambiente inmediato, sumamente importante para la *Affect Theory*. Por ejemplo, en el cuento "Niño jabón" las manos que usan el jabón antropomorfizado son asesinas, llenas de cuchillos, que desean matar al jabón al usarlo. Este recurso, gracias a lo drástico de esa inversión de su papel tradicional, sujeta a la estética del terror (en ella el jabón probablemente asesinaría al humano), parece no tanto redefinir la relación objeto-sujeto, sino más bien poner en duda su estatuto axiológico. De este modo, lo fantástico proporciona un marco psicológico para evocar en el lector la amenaza siempre presente: el horror. Por otra parte, la fuerte presencia de objetos supuestamente inocuos -las muñecas bellas e impecables- remite a lo que Natalia Álvarez Méndez denomina como problemas que derivan de los modelos de feminidad establecidas por el discurso patriarcal (2019: 634). Efectivamente, en el libro de Esteban Erlés las muñecas antropomorfizadas encarnan la perfección física y conductual y provocan ansiedad, dado que se convierten en "mudos portavoces" del patriarcado. Este, al imponer el canon de belleza, desencadena la frustración y la pérdida de autoestima en sujetos femeninos (Álvarez Méndez 2019: 634-635).

Cabe precisar que lo fantástico en *Casa de muñecas* es neutralizado por una serie de recursos que, paradójicamente, intensifican el efecto de sorpresa, lo que confirma la hipótesis de Labanyi, según la cual el lenguaje literario tiende a explorar las formas inesperadas del conocimiento encarnado [*embodied knowledge*] (2010: 230). En este sentido, la narradora de la obra se sirve principalmente del emblemático recurso de lo fantástico, que consiste en describir ampliamente las situaciones más banales y rutinarias para convertir la realidad invadida por lo maravilloso¹⁷ en algo común y familiar. Dentro de la teoría de Todorov, este recurso se inscribe bajo la noción de la familiarización de lo maravilloso y surge cuando lo sobrenatural es aceptado como algo natural (1981: 35).

El primer recurso de la neutralización de lo maravilloso es la persuasión retórica, donde lo sobrenatural se expresa como algo lógico, natural y racional. En el microrrelato "La mujer de rojo", por ejemplo, se introduce el personaje de una vecina que seduce al marido de la protagonista. A continuación, el lector descubre, de modo casi azaroso, que ésta es, a su vez, una de las muñecas que habita la casa

mujeres en el ámbito doméstico en *Casa de muñecas* ha sido estudiado por Ana Calvo Revilla (cf. 2020: 177-200).

¹⁷ Lo maravilloso, arguye Todorov, es el género en el que los elementos sobrenaturales no extrañan a los personajes porque forman parte de la ontología del mundo representado, es decir «la característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados, sino la naturaleza misma de esos acontecimientos» (1981: 40).

y que pertenece a los esposos, lo que conduce a una interpretación alegórica del cuento.

Otro recurso que hace lo maravilloso familiar, es la complicidad del narrador con lo contado y la reproducción de estrategias narrativas realistas como son lo detallado de las descripciones, el principio de verosimilitud, extensas explicaciones, etcétera. Un buen ejemplo de esta técnica es el cuento "Pedazos de amor" que narra cómo la protagonista amputa partes de su cuerpo paulatinamente y con el fin de enviárselas a su amante. El narrador relata el proceso con todo detalle, proporcionando datos sobre lo higiénico de la amputación y ambientando el relato en un hospital (donde aparecen médicos y enfermeras). Por el uso de un vocabulario propio del registro medicinal crea la sensación de que se trata de una operación quirúrgica común, como si fuera absolutamente normal enviar a cualquiera los despojos del cuerpo humano: «La mujer solicitó amablemente los datos del destinatario y ella le dio la dirección de Marcos. Aún tuvo tiempo de pedir que la caja fuera envuelta en un bonito papel de regalo [...]» (Esteban Erlés 2012: 54). Como en el caso de la protagonista del relato comentado, la plasmación medio realista medio fantástica de muchos otros personajes femeninos de la obra sugiere que existir fuera de una relación con un hombre no es deseable y confirma la observación pesimista de Monique Wittig, según la cual "lo que constituye a una mujer es una relación social específica con un hombre" (43). Así, en varios relatos de *Casa de muñecas* lo grotesco, macabro y fantástico sirve para recalcar de manera hiperbólica que la relación sentimental con la pareja constituye la fuente principal de ideales, comparaciones y dudas que llevan a la frustración y al desencanto. Como subraya Christine Delphy en *Close To Home: A Materialist Approach Of Women's Oppression*, la subordinación y la opresión a las mujeres es "natural" dentro del marco de la familia nuclear burguesa (18), con lo cual las protagonistas de Esteban Erlés (por lo general) sí tienen conciencia de su estatus desfavorecido, pero esta conciencia muy raramente se traduce en actos de rebelión, como si el estado de la sumisión a las reglas y los caprichos puestos por instancias externas fuera inevitable.

El último recurso de familiarización utilizado en la obra de Esteban Erlés es la relativa falta de asombro de los personajes «realistas» ante los acontecimientos maravillosos, y es uno de los más potentes. En el relato "Niño" basta con citar el siguiente fragmento para comprender el funcionamiento de esta técnica narrativa: «El pequeño fantasma ni siquiera tiene nombre. Los recién casados que han comprado su casa lo llaman Niño, ahora que saben que es inofensivo» (Esteban Erlés 2012: 134). La finalidad de este recurso es la banalización de lo fantástico, no tanto para convertir la confrontación de dos mundos (natural y sobrenatural) en una experiencia más aguda para el lector (que es el caso de lo fantástico en forma más pura), sino más bien para establecer la base de una lectura orientada a la crítica social.

5. Estructura de la obra

El último aspecto de mi estudio sobre la programación de los afectos en *Casa de muñecas* es el más global y, aparentemente, menos perceptible: la estructura del texto. Intentaré determinar si el patrón edificatorio de la obra induce ciertos caminos de lectura y en qué manera conlleva el despertar de emociones concretas. Asimismo, reflexionaré si la estructura de la obra permite a los lectores transgredir «el ingenuo binarismo del voluntarismo y determinismo» en cuanto a su aproximación lectora (Athanasiou et al. 2008: 14).

Hemos visto que *Casa de muñecas* es un texto construido a partir del modelo de una casa: la narradora guía al lector por las diez habitaciones en las cuales se encuentran objetos y personajes que evocan historias relacionadas con la parte de la casa específica (cuarto de juguetes, biblioteca, cocina, etc.). Las diez secciones-cuartos están divididos a su vez en diez cuentos cada uno, de modo que el texto se compone de cien unidades narrativas de tamaño muy variado: unas constan de una sola frase, otras abarcan hasta dos páginas. La nítida construcción de la obra se refleja principalmente en la coherencia de las secciones dedicadas a cuartos específicos, ya que cada una de ellas trata de un mundo de temática organizada por asociaciones estrechamente vinculadas con espacios concretos. De este modo, por ejemplo, la sección titulada "Cuarto de juguetes" engloba los temas relacionados con los recuerdos de la infancia, el olvido, las pesadillas y temores, la crueldad infantil, etcétera.

El marco doméstico de la estructura novelesca hace hincapié en la arquitectura del texto como casa y como ambiente estereotípicamente femenino (los habitantes de la casa son prácticamente solo mujeres). La insistencia en la construcción del edificio (itinerario bien definido por las diferentes partes de la casa) y el carácter onírico de la mayoría de los cuentos (introducción de pesadillas o imaginario que remite a ellas) pueden, además, considerarse indicativo del mejor camino interpretativo de la novela: el psicoanálisis. El texto entero parece ser una alusión a la metáfora jungiana de la casa, según la cual, ésta representa la psique. El sótano es el nivel de lo inconsciente, es la caverna de los arquetipos y patrones culturales. Al subir por las plantas la toma de conciencia asciende. A pesar de la insistencia en el avance vertical de la conciencia, la metáfora de la casa (que proviene del famoso «sueño» de Jung) no se basa en un modelo jerárquico ni en la presupuesta propensión de la mente occidental a estructurar.

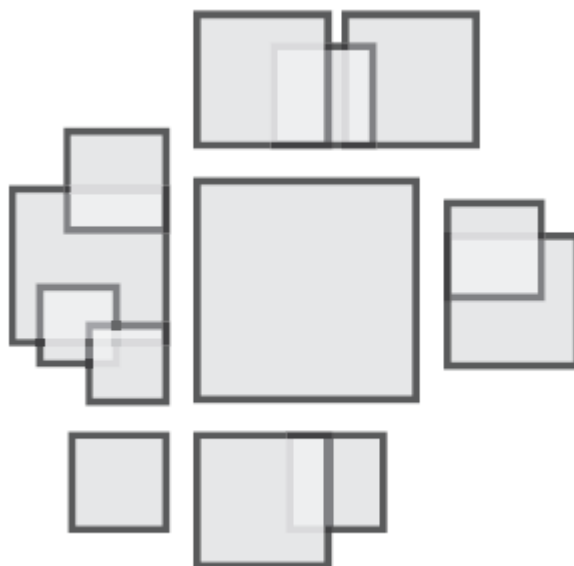
Según Christopher Hauke, uno de los mayores expertos en la traducción del psicoanálisis jungiano al campo del posmodernismo, la metáfora de la casa está entroncada con la deconstrucción, es decir, con el concepto de un edificio que, gracias a la revisión de todos sus componentes, busca la (re)integración completa de ellos en vez de crear divisiones simplistas y esencialistas. La metáfora jungiana en *Casa de muñecas* efectivamente se revela como un modelo inclusivo, cuya intención principal es abarcar la totalidad de lo humano, sin exclusiones ni discriminaciones en cuanto a los temas, pulsiones o deseos (Esteban Erlés 2012: 104-106). Dentro de este contexto, la neurótica obra (desde el punto de vista del psicoanálisis) de Esteban Erlés se revela como un planteamiento de labor orientada

a deconstruir, reexaminar y reconstruir la psique femenina, una psique poblada por temas tales como: exclusión, inadecuación, muerte, abandono, ausencia, soledad, obediencia, fingimiento, sacrificio, infidelidad, envidia o lo defectuoso. La subordinación de un temario femenino estereotipado al mencionado afán «deconstructivista» (tanto la «casa» como la «identidad» femenina son objetos de la deconstrucción) parece revelar que la salida de la esfera de la tranquilidad doméstica, como en el caso de Kane, es un proyecto inacabado, posiblemente a causa de la nostalgia que la domesticidad evoca.

Para ampliar el estudio de la estructura de la obra propongo el modelo analítico de la teoría de la arquitectura y lo hago por dos razones. Primero, porque la metáfora de la casa constituye el punto de partida para cualquier proceso de adquisición de significado del lector. Segundo, porque la congruencia temática y formal del texto entero se debe a la serie de recursos que la componen, de manera similar al principio de integración por subordinación que se ha estudiado justamente en el campo de la teoría arquitectónica. En esta modalidad de integración compositiva, según el teórico de la arquitectura Francisco de Gracia, dentro de la totalidad se reconoce una jerarquía clara, es decir, se pone de manifiesto cuáles son los elementos subordinados y cuál es el principal (2012: 62).¹⁸ Observemos la propuesta de la visualización de este fenómeno:

¹⁸ El teórico de la arquitectura Witold Rybczyński arguye que, si la idea general de una obra arquitectónica queda suficientemente clara, ésta será capaz de dotar a la totalidad de un carácter coherente y unificar los elementos más heterogéneos. Además, sugiere que las obras basadas en una única idea unificadora, en la que cada elemento resalta una idea principal, son las obras contemporáneas por antonomasia (2014: 49, 54). También para el arquitecto Frank Lloyd Wright, como observa Colin Davies, la coherencia de la obra no equivaldría a lo simplista y monolítico, sino que podría darse gracias a un componente unificador dentro del contexto de su realización, por ejemplo (2011: 102). Queda patente, desde luego, que una serie de cálculos previos no asegura la cohesión en la arquitectura, como tampoco lo hace el seguimiento de patrones o reglas, sino que será obtenida gracias a la presencia de alguna idea superior y unificadora descifrable para el sujeto perceptor.

Gráfico 1. Integración por subordinación



Las aportaciones de la teoría arquitectónica parecen propensas a aplicarse al ámbito de la obra en cuestión y para poder considerar la coherencia interna de un texto que, a la primera vista, parece fragmentado, inconsistente y heterogéneo en términos de la pertenencia a uno u otro género literario, sería oportuno traducir este concepto de orden al terreno de la narratología. Esta clase de integración formal la podríamos entender en el terreno de la teoría de la narrativa del modo siguiente: el tema (uno o varios) constituye el factor integrador de los componentes variados. Debe quedar claro cuál es ese tema porque se conjuga con elementos diferenciados en su morfología, medio y formato: imágenes, componentes textuales, unidades narrativas, etcétera. Sin embargo, por más desiguales que sean los elementos constitutivos, siempre comparten el tema principal. Observemos cómo se puede aplicar este modelo a *Casa de muñecas*.

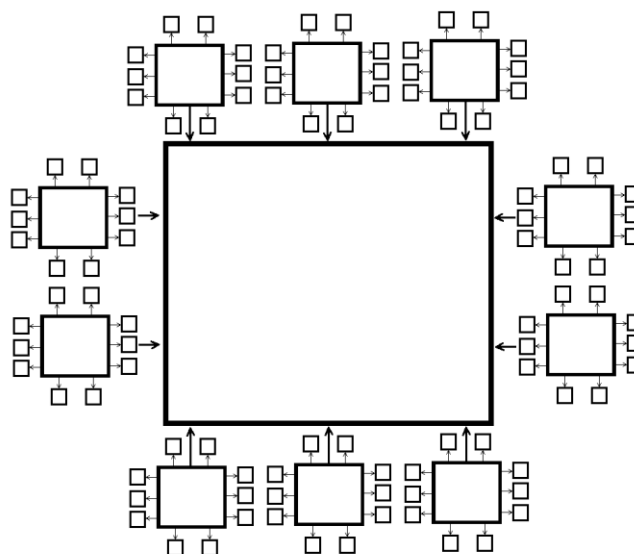
La obra está dividida en partes simétricas: los paratextos iniciales, diez secciones cuyos títulos son partes de la casa (cocina, cripta, biblioteca, etc.) y que se dividen a su vez en diez relatos cortos cada uno. Estos se relacionan temáticamente, de modo no necesariamente literal, con la materia de las secciones específicas. Para dar un ejemplo, en la sección *Cocina* se encuentra el relato titulado "Carne fresca" que consta de esta sola frase: «Me gusta abrir el frigorífico y que tú estés allí» (Esteban Erlés 2012: 104). Los temas principales están vinculados directamente con el título: la domesticidad («Casa») y las cuestiones de género («de muñecas»)¹⁹. Obviamente existen una serie de cuestiones secundarias, pero incluso los temas «periféricos» se relacionan con las cuestiones principales y vuelven a surgir en

¹⁹ El artículo de Natalia Álvarez Méndez titulado "Domestic Horror and Gender Conflicts in the Narratives of Patricia Esteban Erlés" comenta ampliamente el tema del horror doméstico y sus intersecciones con las cuestiones del género.

varios relatos (exclusión, inadecuación, ausencia, soledad, obediencia, poder, infidelidad, infelicidad en matrimonio, memoria, mentira y lo defectuoso).

La estética de los relatos breves oscila alrededor de lo grotesco, fantástico y realista, entre otros. La brevedad de los componentes (como el relato "Carne fresca" que hemos citado antes) y su composición subordinada a los temas principales, tiene implicaciones concretas: refuerzan el carácter poético de la obra, es decir, intensifican la sensación lírica, creada por una densidad impresionante de tropos que incluyen metáforas, sinédoques, metonimias, alegorías, etcétera. Además, la heterogeneidad de los componentes la asegura también una suerte de polifonía. El coro de voces que aparecen a lo largo de la obra incluye no solo personajes variados, sino también distintos narradores, ya que aparecen historias contadas en primera, segunda y tercera persona del singular, y primera y segunda del plural. Como he indicado, la obra, aparte de componentes textuales, incluye también varias imágenes que, a pesar de pertenecer a una misma paleta de colores (magenta, negro y blanco) y tener un estilo similar (son obra de una sola artista, Sara Morante), establecen diferentes tipos de relaciones con el material textual. Este modelo de integración por subordinación podría ilustrarse de la siguiente manera:

Gráfico 2. Composición organizada según el modelo de integración por subordinación en la novela *Casa de muñecas* de Patricia Esteban Erlés



En el gráfico, el cuadro grande representa los temas y la problemática central de la obra, los medianos se refieren a las secciones particulares y los pequeños, a los relatos dentro de las secciones.

En la obra, desde que comienza hasta que llega a su final, se le recuerda a los lectores el principio estructurador de la obra. Como ya he señalado, los paratextos de este texto esclarecen la cuestión de su orden. Es notable que se hayan colocado hasta dos notas que tratan sobre el tema ("Sweet home" al principio y "Advertencia

final" acabado el texto). Por añadidura, existen dos índices que desvelan la estructura global (uno textual, otro en forma de imagen) y tres paratextos más que se relacionan con esta cuestión, a saber, las tres pistas que indican las rutas posibles de acceder a la casa/novela ("Hoja de rutas"), como si se quisiera indicar que el orden del relato no es del todo casual, a pesar de querer que el acceso al texto sea libre y aleatorio. En la nota final se indica, con cierto afán explicativo, que la obra es un conjunto deliberadamente organizado alrededor de una idea principal y un orden específico, aunque modificable y actualizable por el lector:

La casa de muñecas es el falso juguete, el juguete maldito. Acarrea un oscuro pasado de películas de miedo y crímenes victorianos [...]. La casa de muñecas conserva un orden intocable, no puede cambiarse de sitio un sillón orejero, ni un quinqué sin dramáticas consecuencias (Esteban Erlés 2012: 179).

Además, a lo largo de toda la obra, gracias a los intertítulos, se evoca continuamente a los lectores el principio organizador de la obra y su jerarquía (dentro de las secciones dedicadas a cuartos concretos aparecen relatos que abordan temas, fenómenos y personajes pertinentes). Sin referencia al título principal ni a los títulos de las secciones, los relatos pueden o bien perder su sentido o bien ampliar su polisemia. Si el relato "Carne fresca", que citamos antes, estuviera colocado en la sección de "Cripta" o si fuera leído externamente a su sección correspondiente ("Cocina") o fuera de su contexto global (la obra *Casa de muñecas*), podría adquirir significados completamente distintos al que se consigue en la obra de Esteban Erlés por su ambientación muy concreta. En este caso específico que he comentado existe una jerarquía fija preestablecida: casa → cocina → frigorífico.

6. Palabras finales

Como hemos visto, aunque parezca que los paratextos estén limitados a la hora de condicionar afectos en los lectores a las competencias culturales de estos, cuando combinados con otras técnicas literarias, y con la estructura de subordinación en particular, se convierten en recurso intensificador de los potenciales afectos que, a través de la cognición, se pueden transformar en emociones. Las imágenes, por su parte, constituyen una herramienta con más alcance en términos de «afectar» a los lectores gracias a su estética gótica, el uso del color magenta y su función variable que amplifica la interpretación de lo textual.

En cuanto a la oscilación constante entre las convenciones fantástica y realista, parece que la narradora de *Casa de muñecas* opta por una cierta renovación o actualización de lo tradicional en cuentos de terror: hace referencia al género clásico, pero con diferencia, traspasando las canónicas reglas del género fantástico o gótico. Así, la narradora desautomatiza la lectura invirtiendo el papel narrativo de algunos personajes o haciendo re-contextualizaciones que arrojan una nueva luz sobre algo supuestamente conocido. Gracias al uso incongruente (o subversivo) de la convención de lo fantástico, la narradora rompe la automaticidad de la percepción y de este modo potencia el valor denunciador de su obra.

La dura programación de la lectura que establece a través de la estructura misma define en gran medida el significado de todos sus componentes e influye sustancialmente en la recepción lectora, induciendo los afectos. Así, la lectura se convierte en un acto de mediación emocional que invita a que las historias contadas se contagien de la experiencia personal de las y los lectores. El modelo de composición que he descrito intensifica la sensación de que el texto oscile alrededor de los campos semánticos de confinamiento, encerramiento y subordinación. En otras palabras, se potencia la intensidad (excitación, fuerza y duración del efecto) entendida por Massumi como el afecto mismo (1995: 84). Sin nombrar, describir ni profundizar en las emociones a través del discurso mismo o de manera explícita, *Casa de muñecas*, gracias a su muy particular arquitectura, «afecta» a los lectores. Ya califiquemos este afecto de subyacente (visión psicoanalítica) o de directo (visión materialista), lo cierto es que el impacto de las narraciones discontinuas, breves y fragmentadas acompañadas por material visual y paratextual e incrustadas en la convención literaria fantástica y gótica, induce la propensión afectiva de los lectores sin necesidad de hacer uso de recursos discursivos emotivos que proyecten emociones discursivamente. En este sentido, la obra «hecha» con el modelo de una casa que subordina toda la temática a un solo espacio «hace» que el lector perciba éste como hostil (se parece a la cárcel) y cargado de fenómenos fuertemente perjudiciales. Así, el libro sugiere implícitamente que el proyecto liberador feminista está en cierto grado malogrado ya que el abanico emotivo que se cristaliza durante su lectura incluye una serie de cuestiones y emociones mayormente negativas. Gracias a la dimensión fuertemente afectiva, la obra denuncia que los sujetos femeninos codificados en la *Casa de muñecas* no son del todo capaces de romper con lo que Colette Guillaumin denomina como sexage (2003: 190-203), ya que, en cierta medida, se someten a la apropiación del espacio, tiempo y cuerpo femenino.

Bibliografía

- Åhäll, Linda (2018), "Affect as methodology: Feminism and the politics of emotion", *International Political Sociology* 12(1): 36–52.
- Ahmed, Sara (2010), "Happy objects", in Gregg, Melissa & Gregory, J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 29–51.
- Álvarez Méndez, Natalia (2019), "Domestic horror and gender conflicts in the narratives of Patricia Esteban Erlés", *Bulletin of Hispanic Studies* 96: 627–640.
- Athanasiou, Athena, Pothiti Hantzaroula & Kostas Yannakopoulos (2008), "Towards a new epistemology: The 'Affective Tur'", *Historein*, 8: 5–16.
- Beauvoir, Simone (1999), *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Calvo Revilla, Ana (2020), "El horror doméstico en la narrativa breve de Patricia Esteban Erlés y Shirley Jackson", *Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América*, 92: 177–200.

- Calvo Revilla, Ana (2020), "Microrrelato hipermedial. Hibridismo semiótico en la obra de Patricia Esteban Erlés". *Co-herencia. Revista de Humanidades* 17: 101–131.
- Clay, George R. (1998), "Structuring the short story novel", *The Writer's Chronicle*, 31(3): 23–31.
- Cvetkovich Ann (2012), "Depression is ordinary: Public feelings and Saidiya Hartman's Lose Your Mother". *Feminist Theory* 13(2): 131–146.
- Davies, Colin (2011), *Reflexiones sobre la arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Delphy, Christine (1984), *Close to home: A materialist analysis of women's oppression*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Esteban Erlés, Patricia (2012), *Casa de muñecas*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Esteban Erlés, Patricia & Sara Morante, entrevista realizada por Garrido, Benito, *Culturamas*, <http://www.culturamas.es/blog/2012/10/10/entrevista-a-patricia-esteban-erles-y-sara-morante-por-casa-de-munecas/> [último acceso: 10.03.2021].
- Fish, Stanley (1970), "Literature in the reader: Affective stylistics", *New Literary History*, 2 (1):123–162.
- Genette, Gérard (1988), "Structure and functions of the title in literature", *Critical Inquiry*, 14(4): 692–720.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Genette, Gérard (2001), *Umbrales*. México D.F./Buenos Aires: Veintiuno Editores.
- Gracia, Francisco de (2012), *Pensar/Componer/Construir. Una teoría (in)útil de la arquitectura*. San Sebastián: Nerea.
- Greco, Monica & Paul Stenner (2008), "Introduction: Emotion and social science", in Greco, Monica & Paul Stenner (eds.), *Emotions: A social science reader*. New York: Routledge, 1–21.
- Gregg, Melissa & Gregory J. Seigworth (2010), "An inventory of shimmers", in Gregg, Melissa & Gregory, J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 1–25.
- Guillaumin, Colette (2003), *Racism, Sexism, Power and Ideology*. Nueva York: Routledge.
- Hauke, Christopher (2008), *Jung and the postmodern: The interpretation of realities*. London: Routledge.
- Labanyi, Jo (2010), "Doing things: Emotion, affect, and materiality", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(3–4): 223–233.
- Labanyi, Jo (2016), *Pensar los afectos*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (18/03/2016), <https://vimeo.com/159481670> [último acceso: 10.03.2021].
- Lara, Alí & Enciso Domínguez, Giazú (2013), "El Giro Afectivo", *Athenea Digital*, 13(3): 101–119.
- Monleón, José B. (1990), *A specter is haunting Europe: A sociohistorical approach to the fantastic*. Princeton University Press.

- Massumi, Brian (1995), "The autonomy of affect", *Cultural Critique*, 31(2):83–109.
- Nikolajeva, Maria & Carole Scott (2001), *How picturebooks work*. London/New York: Garland Publishing.
- Ostrowski, Witold (1999), "Titles and subtitles: Preliminary notes on their history and function", *Acta Universitas Lodziensis. Folia literaria anglica*, 3:97–116.
- Pedwell, Carolyn & Whitehead, Anne (2012), "Affecting feminism: Questions of feeling in feminist theory", *Feminist Theory* 13(2):115–129.
- Rybczyski, Witold (2014), *Jak działa architektura. Przybornik humanisty*. Kraków: Karakter.
- Sánchez Aparicio, Vega (2013), "Horrores generacionales: visiones de la derrota en los relatos de Patricia Esteban Erlés y David Roas", *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 1(2):201–221.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *The coherence of gothic conventions*. Nueva York: Methuen, 1986.
- Todorov, Tzvetan (1981), *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F.: Premia.
- Varma, Devendra (1966), *The gothic flame*. Nueva York: Russell and Russell.
- Wittig, Monique (2006), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Editorial Egales.