

NUNCA NOS FUIMOS DE MANDERLEY: MONSTRUOS FÍLMICOS EN LA NARRATIVA DE PATRICIA ESTEBAN ERLÉS

RAQUEL DE LA VARGA LLAMAZARES
Universidad de León
rvarl@unileon.es

Recibido: 15-12-2022
Aceptado: 01-05-2024



RESUMEN

Patricia Esteban Erlés es una de las voces más destacadas dentro de la narrativa actual en lengua española. Sus primeras obras —*Manderley en venta* (publicado originalmente en 2008 y recientemente reeditado en Páginas de Espuma [2019c]), *Azul ruso* (2010, Páginas de Espuma), *Casa de muñecas* (2012, Páginas de Espuma) y *Las madres negras* (2018, Galaxia Gutenberg)— encierran un universo de crueldades familiares, decepciones y todo tipo de monstruos en ambientaciones que van desde los espacios góticos hasta las viviendas posmodernas, tendencia que gira hacia el terreno de lo maravilloso y los cuentos de hadas en *Ni aquí ni en ningún otro lugar* (2021). Los diálogos intermediales entre la ficción y la realidad massmediática son constantes, pero destacan especialmente los ecos cinematográficos a través de ambientaciones, motivos y personajes. En el presente trabajo se analiza la intertextualidad fílmica a través de la monstruosidad en su faceta fantástica —siendo el monstruo el motivo principal de la obra erlesiana—, poniendo especial atención a la influencia de las adaptaciones cinematográficas de obras como *Rebecca* (1938), de Daphne du Maurier, y diversas novelas de Stephen King (resignificadas a partir de sus versiones fílmicas) a través de personajes y espacios —especialmente el de la casa, igualmente convertido en icono a partir de las adaptaciones de las obras de Shirley Jackson y Richard Matheson—, así como de filmes protagonizados por niños siniestros.

PALABRAS CLAVE: Patricia Esteban Erlés; monstruo; intertextualidad fílmica; casa encantada; niños malignos.

WE NEVER LEFT MANDERLEY: FILMIC MONSTERS IN PATRICIA ESTEBAN ERLÉS'S FICTION

ABSTRACT

Patricia Esteban Erlés is one of the prominent writers in Spanish contemporary fiction. Her early works —*Manderley en venta* (2008), *Azul ruso* (2010, Páginas de Espuma), *Casa de muñecas* (2012, Páginas de Espuma) and *Las madres negras* (2018, Galaxia Gutenberg)— present a universe of family cruelties, disappointments and all kinds of monsters in settings that range from gothic places to postmodern homes. The dialogues between fiction and mass media reality are constant, but the cinematographic echoes through settings, motifs and characters stand especially out. In the present work, filmic intertextuality is analyzed through monstrosity in its fantastic facet —the monster being the main motif of the Esteban Erlés's work—, paying special attention to the influence of the cinematographic adaptations of literary works such as *Rebecca* (1938) by Daphne du Maurier and Stephen King novels (resignified from their film versions) through characters and spaces —especially the house, which also became iconic after the adaptations of novels by Shirley Jackson and Richard Matheson—, as well as films starring by evil children.

KEYWORDS: Patricia Esteban Erlés; monster; filmic intertextuality; haunted house; evil children.



El pasado es un fantasma que encanta constantemente
nuestra vida presente

STEPHEN KING, *Danza Macabra*

1. INTRODUCCIÓN

Patricia Esteban Erlés posee una de las voces más destacadas dentro de la narrativa actual en lengua española. *Manderley en venta* (2008, reeditado en Páginas de Espuma en 2019), *Azul ruso* (2010, Páginas de Espuma), *Casa de muñecas* (2012, Páginas de Espuma) y *Las madres negras* (2018, Galaxia Gutenberg) encierran un universo de crueldades y decepciones, en ambientaciones que van desde los espacios góticos hasta las viviendas posmodernas. La monstruosidad —motivo principal de la obra erlesiana— transita a través de las relaciones familiares y de pareja o de los cuestionamientos sobre la construcción identitaria femenina, reflejados a través de tramas y personajes variados: las representaciones realistas van dando paso, progresivamente, a un predominio de las ambien-

taciones góticas y otras categorías de la literatura insólita, mayoritaria en sus últimas obras. Estos motivos, personajes y localizaciones dialogan constantemente con realidades *massmediáticas*, entre la música y (especialmente) el cine, cuyos ecos son notables en lo referente a la iconografía fílmica norteamericana en su etapa clásica y hasta los años 80 (Sánchez Aparicio, 2013: 209), sobre todo de ambientación gótica, por lo que investigadores vinculan la relación de Patricia Esteban Erlés con lo fantástico a través del «gótico sobrenatural» y de «las escenas más actuales del cine de suspense y terror» (Sánchez Aparicio, 2013: 204-205). La propia Esteban Erlés, en entrevistas, reconoce abiertamente esa querencia e influencia del mundo del cine durante su juventud, «quizás porque el aspecto terrorífico que puede ocultarse en la realidad se expresa de manera más eficaz a través de la imagen» (Muñoz, 2011: 393).

Ante la falta de un estudio específico, este trabajo pretende analizar la intertextualidad fílmica a través de la noción de monstruosidad no realista, centrada en los motivos, espacios y personajes recurrentes en la obra de la autora zaragozana, poniendo especial atención a cómo su narrativa es directamente deudora de la iconografía fílmica y de la versión de películas que parten de obras literarias, quedando estas últimas relegadas a la popularidad de sus versiones audiovisuales. Tal es el caso de novelas como *Rebecca* (1938), de Daphne du Maurier, o de un buen número de obras de Stephen King, ya resignificadas y convertidas en iconos a partir de sus versiones fílmicas, de las que parece beber directamente Esteban Erlés.

2. CASAS ENCANTADAS

2.1. *Motivos y referentes*

Dentro de la narrativa erlesiana los espacios domésticos¹ ocupan un lugar privilegiado, algo que se evidencia, incluso, desde los propios títulos. Si

1 Un número considerable de relatos de sus primeros volúmenes (*Manderley en venta* y *Azul ruso*) no solo se ambientan en espacios interiores —desde actuales pisos urbanos hasta grandes mansiones de principios del siglo xx—, sino que los personajes están intrínsecamente ligados a ellos en una relación metonímica o conflictiva. «Piroquinesis», «Azul ruso», «Ada Neuman», «Breve historia de un alma en pena», «Color fin del mundo», «Habitante» son solo algunos ejemplos de textos, de corte tanto mimético como fantástico, en los que los espacios domésticos cobran una especial relevancia. Además, dichos espacios funcionan en relación con los personajes femeninos que los habitan, mayoritarios en la obra de la escritora zaragozana, como subversivos o profundamente significativos de acuerdo a los roles de género tradicionales (Álvarez Méndez, 2019). En cuanto a su carácter malvado, destacan especialmente los trabajos de Rosa María Díez Cobo (2019, 2020, 2021, 2022a, 2022b), quien en los últimos años más se ha aproximado al espacio doméstico en su vertiente irrealista dentro del ámbito hispánico.

bien la arquitectura tiene una relevancia narratológica destacada en sus primeras obras, es en su volumen de microrrelatos *Casa de muñecas* y en la novela *Las madres negras* donde el espacio de la casa radica de lleno con la tradición y los *topoi* del mundo gótico (Abello Verano, 2019: 36-37). En ambos casos, que se abordarán en profundidad más adelante, nos hallamos ante arquitecturas notablemente connotadas, tanto en la tradición literaria como en el cine, tomando este de la primera la inspiración para convertir en iconos cargados de simbolismo algunas de las mansiones en algún punto maléfica de la narrativa de terror sobrenatural, heredera del mundo gótico.

Ciertos espacios —torreones, pasadizos, castillos con interiores laberínticos— y, sobre todo, la posterior arquitectura victoriana, materializada en la casa con tejado de mansarda, se han convertido en un icono visual. Dicha arquitectura prototípica del horror traslada al espectador de forma inmediata e inconsciente a un ambiente de misterio y a un clima escalofriante, que se consolidó como símbolo del declive y la desgracia en la cultura norteamericana, en sustitución de los castillos europeos, durante el periodo de entreguerras gracias a los medios visuales como el cine y las revistas (Burns, 2012). No es de extrañar, entonces, que ya en la segunda mitad del siglo xx la *haunted house* se hubiera convertido en un tropo recurrente en la gran pantalla, ni que la autora zaragozana, cuya domofilia ha manifestado públicamente en varias ocasiones —«yo soy de las que creen que las casas están vivas. Y que tienen su genio, apacible o endiablado, y que les puedes caer bien o mal, depende» (Esteban Erlés, 2019a: 77)— haya sido absolutamente permeable a los espacios donde se desarrollaban las tramas de los seriales y películas que visionaba durante su juventud.²

Merece la pena detenernos en ciertos hitos del recorrido que comienza, como tradicionalmente se ha señalado, con «The Fall of the House of Usher» (1839).³ Este *locus* privilegiado en la literatura y el cine insólitos cuenta con casos muy señeros tanto en la ficción escrita como en la audiovisual, que se retroalimentan y que a su vez han generado una repercusión posterior que se

2 Afirma la misma Esteban Erlés: «[What Ever Happened to Baby Jane? y Rebecca] siempre han estado muy presentes para mí, porque representan el terror que puede establecerse en una relación fraternal o en el entorno más próximo, en la casa en la que vives. Pero también me tragué muchos lunes las *Historias para no dormir* de Narciso Ibáñez Serrador, escondida detrás de la puerta del cuarto de estar, y las *Historias desde la cripta* que daban en la primera, por no hablar de las estupendas narraciones de *Alfred Hitchcock presenta...*» (Muñoz, 2011: 393).

3 Si bien los espacios literarios y, en concreto, el espacio de la casa ha adquirido con el paso de los siglos una significación simbólica cada vez mayor, como se explicita en el célebre ensayo de Bachelard (1958), a partir del texto de Poe y de los habituales espacios góticos que acabaron derivando en la casa o mansión, este espacio en el terreno de lo sobrenatural ha sido ya abordado por su relevancia, en especial en las letras inglesas, por estudiosos entre los que destacan Vidler (1992), Tatar (1981) o Mariconda (2007).

extiende, inagotable, hasta nuestros días: la novela corta de Henry James «The Turn of the Screw» (1898), *The Haunting of Hill House* (1959), de Shirley Jackson, y *Hell House* (1971), de Richard Matheson.

La obra de James, de gran relevancia dentro de la *ghost story*, ha conllevado una notable influencia posterior por la fuerte ambivalencia y los niveles de significación en torno al uso del fantasma, inspirando a gran parte de la literatura posterior, incluida la propia Shirley Jackson. Entre otras disciplinas artísticas, esta novela corta ha sido adaptada al medio cinematográfico en varias ocasiones, entre las que destaca considerablemente la versión de Jack Clayton, que apareció bajo el título *The Innocents* (1961).

Potenciando el modelo de casa encantada que se consolidaría en los 60 y 70 en el cine, veía la luz la novela de Shirley Jackson *The Haunting of Hill House* (1959), llevada a la gran pantalla cuatro años más tarde (*The Haunting*, 1963) por el afamado cineasta Robert Wise. Aproximadamente una década más tarde, y con una evidente influencia de Jackson, Richard Matheson publicaría *Hell House* (1971), que él mismo guionizó en *The Legend of Hell House* (John Hough, 1973). En este momento, la casa encantada ya se había convertido en un lugar común reconocible en el cine, aunque estas obras resultan innovadoras al potenciar la relevancia de la arquitectura como personaje y no como un mero contenedor de hechos truculentos (Díez Cobo, 2020 y 2022a) o espíritus atrapados en el tiempo y en ese espacio, sino también como manifestación arquitectónica aberrante y laberíntica, espejo y motor del horror que procede del interior de quienes la habitan, actuando, incluso, con fisicidad plena y con conciencia como un auténtico monstruo.⁴ Si bien en *Casa de muñecas* los microrrelatos «Luz encendida» y «Terror doméstico» mostraban una casa que se personificaba, de la misma concepción del espacio parte la novela *Las madres negras*, dedicada precisamente, «a Shirley Jackson, señora de todas las casas encantadas»⁵ (Esteban Erlés, 2018), ya que funciona como un personaje más al que se le dedica un capítulo y al que incluso se da una voz propia:

4 Dentro del ámbito en español los acercamientos recientes al signo espacial en relación con la casa en sus variantes no miméticas son muy escasos. Destacan algunos trabajos recientes que lo abordan en la literatura hispánica: García (2015), Cabrera Espinosa (2021), y, de forma notable los ya citados de Rosa María Díez Cobo (2019, 2020, 2021, 2022a y 2022b).

5 Sobre los ecos de Shirley Jackson en la narrativa erlesiana, Ana Calvo Revilla (2020) publicó un artículo sobre la influencia del horror doméstico de la estadounidense. De Shirley Jackson bebe, como ella misma ha declarado en varias ocasiones en Facebook, no solo de las arquitecturas malignas de sus emblemáticas novelas *The Haunting of Hill House* (1959) y *We Have Always Lived in the Castle* (1962), sino también de la crueldad y el desmoronamiento de los personajes, mayoritariamente femeninos, que los habitan y cuyas relaciones de parentesco se erigen en germen de frustración y debilidad, aunque habitualmente en relación con el espacio que habitan, subvirtiéndolo (Calvo Revilla, 2020: 185; de la Varga Llamazares, 2015: 288).

Tal vez yo sabría algo más que ellas si no llegara tan cansada a la noche, se decía, si no fuera una casa interminable, si no estuviera tan agotada de vigilar cada habitación cerrada con siete llaves, cada pasillo que no conduce a ninguna parte, cada tramo de escalera que desemboca en una puerta tapiada. No es fácil estar en todas partes al mismo tiempo cuando te duele cada vidrio roto del ala norte tras una tormenta. Soy un enorme cuerpo viejo y cansado. (...) Al fin y al cabo, soy una vieja casa de doscientos años, tengo doce desvanes, cuarenta y siete chimeneas y casi mil ventanas (Esteban Erlés, 2018: 28).

Sin embargo, el referente directo de la arquitectura maligna de Santa Vela que aparece mencionado explícitamente en la novela es una casa con historia real: la mansión Winchester, tan perturbadora que, de hecho, ha inspirado a las principales obras literarias sobre casas encantadas que nos ocupan y de la que, en el mismo año en que vio la luz la novela de Patricia Esteban Erlés, se estrenó una adaptación cinematográfica dirigida por los hermanos Spierig (2018). Cuenta la leyenda que Sarah Winchester (Larah Corven en la novela), viuda del famoso fabricante de rifles, había mandado construir una casa con cientos de habitaciones cuya remodelación y obras constantes no debían cesar nunca ya que, tal y como le había dicho una médium, los espíritus de los fallecidos a causa de los rifles de la empresa de su marido la buscarían por la casa hasta encontrar venganza.

Más allá de la vinculación con la leyenda de los Winchester, de la que se hace eco la novela explicando el pasado y la maldición de Santa Vela, al igual que en el resto de su narrativa, el espacio doméstico insólito tiene que ver con el carácter indesligable del concepto de familia de la *haunted house*, pues este espacio, en sus múltiples manifestaciones, se vincula con los seres que la han habitado, la habitan o la habitarán. Y, más concretamente, con uno de los temas más recurrentes asociados a las casas encantadas: la maternidad y la construcción femenina. Ya en la tradición de la *ghost story* los personajes femeninos y su experiencia ocupaban una posición muy señalada, especialmente por su cercanía a lo sobrenatural, convertido su espacio intrínseco por antonomasia —la casa— en núcleo de lo terrorífico. Como se acaba de adelantar, inseparable del espacio arquitectónico en el que habita hallamos al fantasma, monstruo cuya naturaleza ambigua entre lo vivo y lo muerto, lo presente y lo ausente y por su carácter liminal, ha ocupado en la historia de la literatura y el cine —y sigue ocupando con increíble vigencia en nuestros días— un protagonismo fruto de su imbricación con el espacio del hogar como símbolo de un pasado de alguna forma no resuelto.

Tan dúctil e inagotable en los filmes mencionados en este trabajo, e inseparable de la casa encantada, el fantasma y la espectralidad destacan tam-

bién por su polivalencia en obras de la autora zaragozana, sobre todo en *Casa de muñecas*.⁶ En relación con el mundo de la infancia, textos como «Sillas vacías» nos retrotraen inevitablemente a obras como el ya clásico «The Turn of the Screw» y sus numerosas adaptaciones al cine, ya que en el texto encontramos personajes muy reconocibles como son la mansión victoriana, la niña huérfana y una criada aterradora que, desde la ambigüedad, podrían tratarse de los auténticos fantasmas de la historia, como ocurre en la afamada vuelta de tuerca del clásico de James dirigida por Amenábar (2001). Los niños, ya sean espectrales o víctimas de apariciones, vertebran «Terrores nocturnos», «Abuela», «La niña obediente» y «La otra orilla», en los que los fantasmas son generadores de terror y se presentan bajo ropajes góticos, estando asociados con la pérdida, el duelo y el olvido. En «El ramo», «Multitud», «Fantasma», «Cineclub», «Fantasmagoría», «Instrucciones de uso» o «Viuda del suicida» el fantasma, desde una perspectiva más ácida e irónica, se vincula con traumas amorosos como los celos y la suplantación.

2.2. *El diálogo con Hitchcock*

Sin embargo, si hay un referente cinematográfico —también con un origen literario— que destaca en toda su narrativa es la mansión Manderley:

Conviene recordar que para la autora la mansión Manderley es una constante en su bibliografía, casi diríase que una obsesión. Porque la Manderley de Rebeca es un símbolo poderoso, cargado de evocaciones, es escenario y protagonista central, es ese espacio encantador y encantado, amenazante y edénico, hogareño y embrujado, jardín y acantilado, este y oeste, al que nunca se puede regresar sino en sueños. Manderley es un espacio tan soñado como físico y en su aspecto material se trasluce una corporalidad, una conciencia, que lo humaniza (Díez Cobo, 2019: 145).

Al igual que ocurre con la mansión Bates de *Psicosis* (1960), Manderley fue notablemente influyente en las casas emblemáticas del cine posterior mencionadas en estas páginas y, sin embargo, ninguna de las dos es una casa encantada al uso, aunque «Rebeca se puede analizar en clave de casa encantada, con un fantasma que no se muestra como tal y donde los fenómenos sobrenaturales son situaciones dramáticas que siguen la lógica y el realismo de una

6 Todos los textos que se citarán a continuación pertenecen a este volumen.

historia de romance, pero que amenazan a la protagonista como si fueran producto de una entidad demoníaca» (Cuadrado Alvarado, 2018: 13). De hecho, y con un carácter muy marcado respecto a lo planteado en la novela, las protagonistas de la cinta de Selznick y Hitchcock⁷ son, en constante unión, Manderley y el fantasma de Rebecca. Resulta comprensible, por tanto, que una trama de esta cariz interesara tanto a la autora aragonesa, puesto que se articula sobre una historia con muchos elementos en común con el mundo gótico: la mansión en ruinas, la perspectiva femenina y, sobre todo, la estrecha relación entre el espacio y los personajes, el peso de la memoria, los traumas familiares, la espectralidad y la no superación del pasado.

De la mano de la espectralidad, uno de los temas fundamentales de *Rebecca* es la suplantación de la identidad, puesto que el conflicto de la narradora —la nueva Lady de Winter— es parecerse a Rebeca, omnipresente a cada paso como en una relación metonímica con la casa, los objetos e incluso otros personajes, como Mrs. Danvers. El motivo del doble, inseparable de la literatura fantástica, es capital en varios de los textos de *Casa de muñecas* así como en algunos cuentos del volumen *Manderley en venta*,⁸ que versan sobre la suplantación, la no superación de relaciones pasadas («El ramo», «Instrucciones de uso»), la comparación enfermiza y los celos entre mujeres («Tierra en los ojos»), la pérdida de la personalidad a raíz de relaciones amorosas («El hombre equivocado», «Otra») o la duplicación especular relativa a la no aceptación de la imagen física o de la personalidad («Espejo impertinente», «Taxi en el espejo»); en definitiva, todo aquello que desestabiliza la propia identidad de los personajes.

Por supuesto, no podemos olvidar los dos microrrelatos que aluden directamente a uno de los momentos clave tanto de la novela como de la pelí-

7 *Rebecca*, que marcó el inicio de la etapa americana de Hitchcock, fue producida por el también británico Selznick, quien impuso la idea de fidelidad que el filme debía guardar a la novela, como por entonces se estilaba en las producciones basadas en obras literarias, al contrario de lo que ocurrió con el resto de obras de Hitchcock, quien tomaba de las novelas solamente lo que le interesaba (Donapetry Camacho, 2010: 45). Independientemente de los cambios sustanciales en la trama respecto de la novela, el correlato que hallamos entre la versión fílmica y la obra de Esteban Erlés es todo ese mundo espectral y lleno de sombras proyectado sobre Manderley, espacio arquitectónico que se erige como un personaje más. Y precisamente la forma en la que el director potenció esa relevancia de lo arquitectónico fue uno de los aspectos que François Truffaut le señaló en las ya célebres entrevistas que se publicaron como volumen —*El cine según Hitchcock*— y que, más allá de la veracidad de las afirmaciones a veces cuestionables del director británico, arrojan luz sobre este y otros aspectos artísticos: «F. T. (...) todas las veces que se habla de la casa, de la finca de Manderley, lo mismo que todas las veces que aparece en la pantalla, lo hace de una manera bastante mágica, con humo... y una música evocadora, etc. / H. Sí, porque, en cierta manera, la película es la historia de una casa; se puede decir también que la casa es uno de los tres personajes principales del film» (2017: 134).

8 Un artículo de Sara Núñez de la Fuente (2020) analiza el motivo del doble en los cuentos «Historia de una breve alma en pena», «Habitante» y «Línea 40», destacando en los dos primeros el espacio doméstico y las fantasmagorías en relación con el mundo gótico.

cula, a modo de diálogo con la novela de Charlotte Brontë: el incendio intencionado de la mansión. Así, «Toilette» y «Manderley en llamas» —ambos textos acompañados de ilustraciones que representan la misma edificación decimonónica en llamas de la cubierta del libro— funcionan a través de una lectura intertextual que entronca con el incendio de Manderley y con el acto de la autoinmolación junto a la casa como un acto de mayor simbolismo gracias a las reminiscencias de la historia de Rebeca. Y, como ya se ha adelantado, aunque Manderley no se trate de una casa encantada al uso,

Rebeca aporta un elemento fundamental a la casa encantada hasta entonces no tratado en profundidad: la geografía de la mansión como espejo de la psicología de los personajes, tanto de los fantasmas atormentados del pasado como de los vivos atormentados. La arquitectura de la casa va a representar la arquitectura de la personalidad, desde las estancias externas, que se ofrecen a la vida y a la relación con otros personajes, a los rincones más oscuros e íntimos, incluso aquellos que el personaje desconoce y que el drama sobrenatural le va a desvelar y obligar a recorrer (Cuadrado Alvarado, 2018: 13).

Precisamente, *Casa de muñecas* se erige estructural y temáticamente alrededor de las diferentes estancias que componen una casa —en concreto, una casa para muñecas estilo mansión burguesa del XIX—, relacionadas con las diferentes experiencias que suelen ir imbricadas con dichos espacios, todo ello partiendo, como ya se ha adelantado, de personajes y una ambientación góticos y desde una perspectiva y vivencias meramente femeninas.

Por último, en relación con la versión fílmica de la novela de du Maurier, destaca otro referente al que hallamos en la misma imagen de la cubierta de *Casa de muñecas* y en algunas de las ilustraciones del libro: el personaje de Mrs. Danvers. En numerosas ocasiones la autora zaragozana ha manifestado en la red social Facebook su querencia por este personaje, cuya monstruosidad, aunque procede de su obsesión enfermiza por Rebeca, adquiere tintes insólitos⁹ al ser un correlato de la mansión y del fantasma de su anterior señora:

Manderley y la señora Danvers son dos versiones distintas de la lealtad más allá de la muerte. Dos perros fieles. Manderley es una mansión con fantasma. La señora Danvers es un espectro que flota a las espaldas de la innominada

9 Así se lo confirmaba Hitchcock a Truffaut: «la señora Danvers no anda casi, nunca se la veía moverse. Por ejemplo, si entraba en la habitación en que estaba la heroína, la muchacha oía un ruido y la señora Danvers se encontraba allí, siempre, en pie, sin moverse. Era un medio de mostrarlo desde el punto de vista de la heroína: no sabía jamás dónde estaba la señora Danvers y de esta manera resultaba más terrorífico; ver andar a la señora Danvers la hubiera humanizado» (Truffaut, 2017: 133-134).

segunda esposa de Max de Winter, qué acierto que nunca se le vean los pies, ese caminar silencioso que casi es levitación. Quiero mucho a esta mala antológica que vive para ser la guardiana de un recuerdo, para amar hasta la muerte a una Rebeca que nunca existió (Esteban Erlés, 2019b).

3. LA INFLUENCIA DE STEPHEN KING

3.1. *The Shining*: King frente a Kubrick

En relación con los ecos más recientes de lo fantasmagórico y el espacio en Esteban Erlés, cabe señalar la influencia de Stephen King, autor de la cita que abre este artículo. Él es también señero en la narrativa de la autora aragonesa, quien exhibe habitualmente su admiración por la obra del mediático escritor de Maine. Su relevancia en las últimas décadas en el terreno de lo fantástico, el terror y la ciencia ficción, unida a su increíble popularidad entre los lectores, ha tenido como consecuencia no solo que un gran número de sus novelas y cuentos se hayan adaptado —alguno en varias ocasiones a la gran pantalla— sino que, además, el cine haya transmitido y reproducido dichas historias a un número mucho mayor de receptores, convertidas ya algunas de ellas en iconos occidentales y en hitos del cine de la segunda mitad del siglo xx.

Tal es el caso de la versión llevada a cabo por Stanley Kubrick de *The Shining* (1977) que, aunque provocara el rechazo posterior del propio King, se ha erigido como una película de culto que ha convertido al Overlook en el hotel encantado por excelencia, espacio insólito lleno de fantasmas, e iconográficamente tan reconocible como terrorífico gracias al obsesivo cuidado estético del genial director.

Existen, además, claros ecos y concomitancias de otros elementos propios del texto literario y la versión fílmica en la obra de la autora aragonesa, admiradora confesa del cineasta norteamericano: la importancia de lo espectral y su progresiva posesión de los personajes, el ya mencionado espacio opresivo y, especialmente, las pulsiones y traumas que subyacen a las relaciones familiares y a la violencia implícita en ellas.

Sin embargo, el homenaje más claro lo encontramos dentro de *Casa de muñecas*, en el microrrelato titulado «El resplandor», que narra cómo dos niñas gemelas siempre son adoptadas juntas, de la misma forma que siempre son devueltas «juntas, vestidas de azul como los caramelos de anís» (Esteban

Erlés, 2012: 139), al igual que las icónicas hermanas gemelas de la versión de Kubrick. Es evidente, por tanto, que en este caso el referente directo de la obra erlesiana es la película y no la obra literaria, puesto que la propuesta de que las hermanas Grady fuesen gemelas y apareciesen directamente en la trama en uno de los momentos clave del filme como fantasmas —y, al mismo tiempo, asesinadas por su padre con un hacha—, en una casi total duplicidad —una sonrío mientras la otra no—, fue una propuesta original de Stanley Kubrick que no aparece en la novela de King. Teniendo en cuenta la relevancia que posee el universo de la infancia en la narrativa de la autora aragonesa, no es de extrañar que tomase como referente a las gemelas en lugar de a Danny, ya que encarnan lo perturbador del fantasma, del doble y de los juegos de la infancia, presentándose metonímicamente a través de una pelota como en *The Changeling* (Medak, 1980).

3.2. Infancia y monstruosidad

Si en la obra de Stephen King el «evil child»¹⁰ aparece con frecuencia (con su consecuente popularización en el cine), hay que tener en cuenta que esta —en inicio— paradójica unión entre la infancia y el horror es ya un lugar común que sigue muy vigente en el cine de las últimas décadas, aunque en la ficción no se generalizara —salvo excepciones de fuste como Miles y Flora en *The Turn of the Screw* (1898)— hasta pasada la década de los 50 del pasado siglo. Fue a partir de entonces cuando empezaron a aparecer obras narrativas en el ámbito angloamericano, destacando entre ellas las producidas con un enfoque gótico por las autoras Shirley Jackson, Flannery O'Connor y Joyce Carol Oates (Renner, 2016: 2), muy admiradas por la autora aragonesa. De nuevo, y en relación a la familia como fuente de monstruosidad, partimos de la idea de que infancia (desde la misma gestación) es sinónimo de inocencia, algo que el cine de terror —con guiones que en la casi mayoría de los casos parten de obras literarias— explotó subvirtiendo dicha expectativa con niños sádicos, asesinos, fantasmales y poseídos, convertidos en fuente misma del horror para sus progenitores y otros adultos, la mayoría generando una doble lectura de calado psicoanalítico, social, político o medioambiental. Con la niña

10 Pese a la relevancia de la infancia en relación con lo irreal en el cine, los estudios generados al respecto han sido escasos hasta hace relativamente pocos años, y centrados, por su prevalencia en la recepción internacional, en el ámbito norteamericano. Los monográficos de Schober (2004), Jenner (2013), Lennard (2015), Kord (2016) y Renner (2016) resultan de gran interés por el compendio bibliográfico que realizan sobre esta cuestión, además de por las lecturas teóricas que realizan de esta parcela cinematográfica.

protagonista de *The Bad Seed* (Mervyn LeRoy, 1956), de tan solo diez años y aspecto angelical, el cine de terror comenzaba a explotar la figura del niño monstruoso que, como en el caso de la *haunted house*, vería su momento de máximo esplendor en la década de los 70. Al filme de LeRoy le siguieron *Village of the Damned* (Wolf Rilla, 1960), *The Omen* (Richard Donner, 1976), *Children of the Corn* (Fritz Kiersch, 1984), *It's Alive* (Larry Cohen, 1974), *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968) o *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976), algunas de ellas ya convertidas en hitos del terror sobrenatural.

Aunque con referentes literarios reconocibles como Silvina Ocampo o Ana María Matute, resulta especialmente pertinente entroncar *Casa de muñecas* con películas como las recientemente citadas, así como otras que se añaden a *Children of the Corn*, cuyo origen se encuentra en la mano de Stephen King. Casi la totalidad de la sección «Cuarto de juguetes» y «Dormitorio infantil» explora, desde la estética gótica o desde una perspectiva insólita, la monstruosidad infantil, bien a través de niños que descubren la crueldad de su propia mano o bien como víctimas de otros seres análogos o de ultratumba. De una forma similar ocurre en *Las madres negras*, siendo las niñas del orfanato en el que se desarrolla la novela víctimas de vejaciones por parte de sus cuidadoras o de otras niñas, vejaciones que, en todos los casos, se vinculan directamente con un origen preternatural, y con la crueldad y la violencia.

CONCLUSIONES

El mundo de la infancia en la obra de Patricia Esteban Erlés nos remite a la noción de familia, como ocurría en el caso de otras manifestaciones monstruosas como la casa o el fantasma, ligadas a la maternidad, las tensiones familiares, las relaciones de pareja, la sexualidad encubierta, etc., apuntando así a lo más cercano como algo tan intrínseco como desestabilizador (Roas, 2011: 15-42).¹¹ Todas estas manifestaciones —especialmente la casa, que se vuelve un reflejo y una metáfora de lo que en ella habita o sus fantasmas— han ido

11 En su trabajo teórico sobre lo fantástico, David Roas expone cómo lo fantástico está necesariamente unido a lo que consideramos como real, lo que nos es familiar y cercano, ya que solo entonces, tras su irrupción, se produce el efecto de extrañamiento: «El relato fantástico, sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible —y, como tal, incomprensible— que subvierte los códigos —las certezas— que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. En definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud» (2011: 14).

cambiando de forma e incluso de sentido, transitando desde la literatura hasta convertirse en motivos y tópicos del cine de terror, en constante diálogo entre códigos, retroalimentándose y adaptándose a los tiempos y geografías, inherentes a nosotros mismos y a nuestro miedo a la otredad. En palabras de Mabel Moraña, el monstruo:

es siempre una (id)entidad *nueva*, pero a la vez *constante*: la incansable renovación del mensaje del *Otro* que se desliza por dominios simbólicos cercanos a nosotros para ser descubierto, encubierto, recubierto una vez más, que golpea a la puerta del gabinete, mientras la racionalidad lo observa por la mirilla y pasa, desde adentro del sistema, otra vuelta de llave (2017: 25).

Así, la carga semiótica de los textos erlesianos, en los que la intertextualidad fílmica va a aparejada con el hibridismo y la reescritura de códigos existentes, se actualiza en el lector activando nuevos significados de acuerdo a la mirada propuesta por la autora, indesligable de lo insólito.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLO VERANO, Ana (2019): «Cartografías de lo sobrenatural. Imaginería de terror gótico en la narrativa breve de Patricia Esteban Erlés», *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, núm. 37, pp. 31-49. <https://doi.org/10.5209/dice.64993>
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2019): «Domestic Horror and Gender Conflicts in the Narratives of Patricia Esteban Erlés», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 96, núm. 6, pp. 627-640. <https://doi.org/10.3828/bhs.2019.37>
- AMENÁBAR, Alejandro (dir.) (2001): *The Others*, Las Producciones del Escorpión / Sogecine / Cruise-Wagner Productions, España / Estados Unidos / Francia.
- BACHELARD, Gaston (1958): *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, París.
- BURNS, Sarah (2012): «“Better for Haunts”: Victorian Houses and the Modern Imagination», *American Art*, vol. 26, núm. 3, pp. 2-25. <https://doi.org/10.1086/669220>
- CABRERA ESPINOSA, Claudia (2021): «La voz de Santa Vela en *Las madres negras*, de Patricia Esteban Erlés», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 9, pp. 9-23. <https://doi.org/10.37536/preh.2021.9.1.1080>
- CALVO REVILLA, Ana (2020): «El horror doméstico en la narrativa breve de Patricia Esteban Erlés y Shirley Jackson», *Iberoromania*, núm. 92, pp. 177-200. <https://doi.org/10.1515/iber-2020-0016>
- CLAYTON, Jack (dir.) (1961): *The Innocents*, 20th Century Fox, Reino Unido.
- COHEN, Larry (dir.) (1974): *It's Alive*, Warner Bros, Estados Unidos.
- CUADRADO ALVARADO, Alfonso (2018): *El hogar infernal. 50 películas esenciales de mansiones y casas encantadas*, Editorial UOC, Barcelona.

- DÍEZ COBO, Rosa María (2019): «Ecos góticos en el microrrelato contemporáneo en español: una travesía entre orillas atlánticas», *Microtextualidades. Revista internacional de microrrelato y minificción*, núm. 5, pp. 45-66. <https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n5a3>
- (2020): «Arquitecturas del hogar invertido: reescribiendo la casa encantada», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. VIII, núm. 1, pp. 135-156. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.633>
- (2021): «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, pp. 1-17.
- (2022a) (ed.): *Arquitecturas inquietantes. Antología de relatos de casas encantadas*, Eolas Ediciones, León.
- (2022b): «Hogares monstruosos: de la casa encantada a la “casa consciente” en la narrativa en español», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 99, núm. 7, pp. 1193-1214.
- DONAPETRY CAMACHO, María (2010): «Las ruinas y las sombras de Manderley», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, núm. 741, pp. 43-52. <https://doi.org/10.3989/arbor.2010.741n1004>
- DONNER, Richard (dir.) (1976): *The Omen*, 20th Century Fox, Reino Unido / Estados Unidos.
- ESTEBAN ERLÉS, Patricia (2008): *Manderley en venta*, Tropo Editores, Zaragoza.
- (2010): *Azul ruso*, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2012): *Casa de muñecas*, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2018): *Las madres negras*, Galaxia Gutenberg, Madrid.
- (2019a): *Fondo de armario*, Contraseña, Zaragoza.
- (2019b): «Yo a la señora Danvers la tengo enmarcada como si fuera una antepasada», en Facebook, 28-07-2019, disponible en <https://www.facebook.com/patricia.erles/posts/10219024683430058> [20-09-2021]
- (2019c): *Manderley en venta y otros cuentos*, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2021): *Ni aquí ni en ningún otro lugar*, Páginas de Espuma, Madrid.
- FRIEDKIN, William (dir.) (1973): *The Exorcist*, Warner Bros. Pictures / Hoya Productions, Le., Estados Unidos.
- GARCÍA, Patricia (2015): *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature*, Routledge, Nueva York / London. <https://doi.org/10.4324/9781315740829>
- HITCHCOCK, Alfred (dir.) (1940): *Rebecca*, Selznick International Pictures, Estados Unidos.
- HOUGH, John (dir.) (1973): *The Legend of Hell House*, 20th Century Studios, Reino Unido.
- IBÁÑEZ SERRADOR, Narciso (dir.) (1976): *¿Quién puede matar a un niño?*, Penta Films, España.
- JACKSON, Shirley (1959): *The Haunting of Hill House*, Viking Press, Nueva York.
- (1962): *We Have Always Lived in the Castle*, Viking Press, Nueva York.
- JAMES, Henry (1898): *The Turn of the Screw*, en *The Two Magics*, The Macmillan Company, Nueva York.
- JENNER, Karen (ed.) (2013): *The «Evil Child» in Literature, Film and Popular Culture*, Routledge, Nueva York. <https://doi.org/10.4324/9781315868455>

- KIERSCH, Fritz (dir.) (1984): *Children of the Corn*, Hal Roach Studios Inc., Estados Unidos.
- KING, Stephen (1977): *The Shining*, Doubleday, Nueva York.
- KORD, T. S. (2016): *Little Horrors: How Cinema's Evil Children Play on Our Guilt*, McFarland & Company, Jefferson.
- KUBRICK, Stanley (dir.) (1980): *The Shining*, Warner Bros. Pictures / Hawk Films / Peregrine Productions, Estados Unidos / Reino Unido.
- LENNARD, Dominic (2015): *Bad Seeds and Holy Terrors: The Child Villains of Horror Film*, State University of New York Press, Albany. <https://doi.org/10.5860/choice.189167>
- LEROY, Mervyn (dir.) (1956): *The Bad Seed*, Warner Brothers, Estados Unidos.
- MARICONDA, Steven, J. (2007): «The Haunted House», en S.T. Joshi (ed.), *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of our Worst Nightmares*, Greenwood Press, Westport, pp. 267-305.
- MATHESON, Richard (1971): *Hell House*, Viking Press, Nueva York.
- MAURIER, Daphne du (1938): *Rebecca*, Victor Gollancz, Londres.
- MEDAK, Peter (dir.) (1980): *The Changeling*, Annabissis International / B.V., Canadá.
- MORAÑA, Mabel (2017): *El monstruo como máquina de guerra*, Iberoamericana Vervuert, Madrid. <https://doi.org/10.31819/9783954875917>
- MUÑOZ, Miguel Ángel (2011): *La familia del aire. Entrevistas con cuentistas españoles*, Páginas de Espuma, Madrid.
- NÚÑEZ DE LA FUENTE, Sara (2020): «Ecos de Anfitrión y tradición gótica en *Manderley en venta* de Patricia Esteban Erlés», *Microtextualidades. Revista internacional de microrrelato y minificción*, núm. 8, pp. 70-87. <https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n8a6>
- POE, Edgar Allan (1839): «The Fall of the House of Usher», *Burton's Gentleman's Magazine*, vol. 5, núm. 3, pp. 145-152.
- POLANSKI, Roman (dir.) (1968): *Rosemary's Baby*, William Castle Productions, Estados Unidos.
- RENNER, Karen (2016): *Evil Children in the Popular Imagination*, Palgrave Macmillan, Nueva York. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-59963-6>
- RILLA, Wolf (dir.) (1960): *Village of the Damned*, Metro-Goldwyn-Mayer, Reino Unido / Estados Unidos.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- 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*, vol. I, núm. 2, pp. 201-221.
- SCHOBER, Adrian (2004): *Possessed Child Narratives in Literature and Film*, Palgrave Macmillan, Nueva York. <https://doi.org/10.1057/9780230599543>
- SPIERIG, Michael, y Peter SPIERIG (dir.) (2018): *Winchester*, Bullitt Entertainment / Diamond Pictures / Imagination Design Works, Australia / Estados Unidos.
- TATAR, Maria (1981): «The Houses of Fiction: Toward a Definition of the Uncanny», *Comparative Literature*, vol. 33, núm. 2, pp. 167-182.
- TRUFFAUT, François (2017): *El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, Madrid.

- VARGA LLAMAZARES, Raquel de la (2015): «Mujeres que matan: dimensiones del monstruo en Patricia Esteban Erlés», en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.), *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*, Universidad de León, León, pp. 233-242.
- VIDLER, Anthony (1992): *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, Massachusetts.
- WISE, Robert (dir.) (1963): *The Haunting*, Metro-Goldwyn-Mayer, Reino Unido.