

**DIANE ARBUS Y PATRICIA ESTEBAN ERLÉS:
UNOS IMAGINARIOS NARRATIVOS DE ALTERIDAD Y EXTRAÑEZA¹**

DIANE ARBUS AND PATRICIA ESTEBAN ERLÉS:
NARRATIVE IMAGINARIES OF OTHERNESS AND STRANGENESS

Ana CALVO REVILLA

Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities
crevilla.ihum@ceu.es

Resumen: En este artículo rastreamos la presencia de la obra fotográfica de Diane Arbus en el universo imaginario narrativo de Patricia Esteban Erlés; analizamos a través de las anotaciones de la escritora en su perfil de Facebook la génesis de la admiración por la obra de esta artista con el fin de delimitar los rasgos que configuran la poética que ambas comparten, prestando especial atención a la presencia del monstruo en sus respectivos ámbitos artísticos. Seducida por la estética arbusiana, la escritora va definiendo y nutriendo su propia poética, en la que sobresalen el interés por la realidad, la inmersión en la interioridad humana, el alejamiento de los estereotipos, la presencia del monstruo o la atención a la alteridad, entre otros.

Palabras clave: Patricia Esteban Erlés. Diane Arbus. Microrrelato hipermedial. Monstruo. Alteridad.

Abstract: In this article we trace the presence of Diane Arbus's photographic work in the imaginary narrative universe of Patricia Esteban Erlés; we analyse, through the writer's annotations on her Facebook profile, the genesis of her admiration for the work of this artist in order to delimit the features that make up the poetics that they both share, paying special attention to the presence of the monster in their respective artistic spheres. Seduced by the arbusian aesthetics, the writer defines and nurtures her own poetics, in which her interest in reality, her immersion in human interiority, her distancing from stereotypes, the presence of the monster and her attention to otherness, among others, stand out.

Keywords: Patricia Esteban Erlés. Diane Arbus. Hypermedia short story. Monster. Alterity.

¹ Esta investigación forma parte de la actividad desarrollada por el grupo GIR Consolidado: "Microrrelato hipermedial y otras microformas literarias. Paradigma estético de la cultura texto-visual en la red" (MiRed), de Universidad San Pablo-CEU (G20/3-02).

1. POÉTICA DE LA ALTERIDAD

La presencia de la obra de Diane Arbus en los microrrelatos que Patricia Esteban Erlés² publica en Facebook se remonta al año 2011³. En soporte impreso había publicado entonces la escritora zaragozana, dentro del ámbito de la narrativa breve, los libros de cuentos *Abierto para fantoches* (2008), *Manderley en venta* (2008) y *Azul ruso* (2010). Tantos estos años como los posteriores son de fuerte actividad creativa, tanto en el género del cuento (*Ni aquí ni en ningún otro lugar*, 2021), como del microrrelato (*Casa de muñecas*, 2012)⁴. Una de las primeras anotaciones con alusiones a esta fotografía está fechada el 6 de febrero de 2011⁵.

Lisette Model, la maestra de Diane Arbus. Hay una belleza en la oscuridad que las dos supieron leer y mostrar. Mira a tu alrededor, el mundo está lleno de historias, parecen decir sus fotos. Tienes que reunir el valor para contarlas. La dama necesita un nombre. Cuál? Cornelia?



Imagen 1. “Woman with Weil. San Francisco”, 1949. ©Diane Arbus

La escritora zaragozana menciona a Lisette Model (1901-1983), fotógrafa austriaca perteneciente a una familia burguesa judía vienesa, que en 1926 se trasladó a París, donde

² Patricia Esteban Erlés ha publicado en la red numerosos microrrelatos junto a otras fotografías de Diane Arbus (Calvo, 2020b), Patty Maher (Calvo, 2020a: 28-29), Sally Mann (Calvo, 2020a, 25-27) o de Chema Madoz (Calvo, 2020a: 23-25), entre otros.

³ No nos detenemos en las fotografías de Diane Arbus que han formado parte de los talleres de creación literaria organizados por la escritora, según publica en Facebook el 1 de febrero de 2019.

⁴ Con posterioridad la escritora ha publicado la novela *Las madres negras* (2018), el libro de cuentos *Ni aquí ni en ningún otro lugar* (2021), el volumen *Fondo de armario* (2019), que contiene una selección de las columnas publicadas en el periódico *Heraldo de Aragón*, y *El sillón de terciopelo verde* (2022).

⁵ Entrada de Facebook: <https://www.facebook.com/photo?fbid=1830795331674&set=a.1062521005296> [17/03/2023].

comenzó a interesarse por la fotografía y la pintura; debido al antisemitismo reinante en la capital francesa, tras contraer matrimonio con el pintor Ersa Model, fijó su residencia en Nueva York; aquí publicó sus fotografías en algunas revistas como *Ladies Home Journal*, *París Match*, *Look*, *Esquire* o *Harper's Bazaar*. De quien fue exponente de la fotografía directa (*straight photography*) aprendió Diane Arbus en la New School for Social Research la focalización de la atención en los rasgos de las personas fotografiadas, la radicalidad de los encuadres y la expresividad de los contrastes de blanco y negro, según se percibe en las series *Promenade des Anglais*, *Reflections* o *Running Legs*, y el contacto con la vida que palpita a su alrededor⁶. Desde entonces, a las personas que captaban su interés y a las que detenía en los espacios públicos y en las calles de Nueva York la artista estadounidense les hacía mirar fijamente a la cámara y, lejos de congelar la imagen, la dotaba de espontaneidad⁷. Aunque pudo ser considerada una fotógrafa documental urbana, Arbus se desenvolvió como una retratista que supo delimitar con precisión la brecha existente entre la intención con que el arte escudriña la realidad y el efecto alcanzado (Charrier, 2012: 429, nota 48)⁸. Cultivó un estilo propio y mediante la interacción con los retratados, abandonó el pictorialismo y aprehendió la interioridad⁹ (Schikel, 1973: 74-75, nota 59); con sus dotes de observación supo captar la fugacidad expresiva y gestual y convirtió el acto fotográfico en un artefacto estético que atraía por la crudeza (Sandweiss, 2007; Charrier, 2012: 429, nota 48). Aunque durante la década de los cincuenta utilizó una cámara de 35 mm, de formato rectangular, a comienzos de los sesenta comenzó a trabajar con una cámara Rolleiflex y con el formato cuadrado, que sitúa a la persona en el centro del encuadre, lo que genera confrontación entre quien está detrás de la cámara y frente a ella, que Esteban Erlés prolongará en su escritura, confrontando a los lectores con la trama de sus miniaturas narrativas.

El 26 de enero de 2011 recupera la escritora en una anotación la fotografía “Teenage Couple on Hudson Street, NYC (1963)”, en la que unos adolescentes posan en la calle Hudson, situada en un barrio marginal neoyorquino donde se habían instalado muchos

⁶ “Es importante para los fotógrafos darse cuenta de que una fotografía debe ser un producto del presente, no del pasado. Debe aludir a todo aquello que en la vida encierra un significado para nosotros actualmente. Si no es así, se transforma en una mera imitación de algo ocurrido ayer, sin sentido para el presente” (Model, 2010: 24).

⁷ “She said once to me she wanted to have stillness in her photographs. She paused everybody, either in the streets, or in their homes, and let them look directly at her or into the camera. By doing so, one would have believed that would freeze the picture, but it was just the opposite. Her influence upon this people and their reaction to her made the pictures spontaneous, as if they were not posed. That was a great contribution” (Musili, 1989: nota 84, min. 12:48-13:28).

⁸ “Our whole guise is like giving a sign to the world to think of us in a certain way. But there’s a point between what you want people to know about you and what you can’t help people knowing about you. And that has to do with what I’ve always called the gap between intention and effect. I mean if you scrutinize reality closely enough and if, in some way, you really, really get to it, it becomes fantastic. You know it really is totally fantastic that we look like this and you sometimes see that very clearly in a photograph. Something is ironic in the world and it has to do with the fact that what you intend never comes out like you intend” (Musili, 1989: min. 6:43-7:31).

⁹ El pictorialismo fue cultivado por Edward Steichen (1879-1973). Véase Gunthert-Poivert (2009: 604, nota 207).

migrantes tras la Segunda Guerra Mundial. Aunque las primeras fotografías tomadas con la cámara de 35 mm revestían un carácter impersonal, Arbus buscó después un registro visual particular a través del contacto directo con los retratados. A partir de esta fotografía Esteban Erlés indaga, sin paternalismos, en la adolescencia como etapa de la vida expuesta a las emociones, según se muestra en esta imagen, acompañada de esta anotación: “Parejas felices. Diane Arbus”¹⁰.



Imagen 2. “Teenage Couple on Hudson Street, Nueva York”, 1963. ©Diane Arbus

Aunque el texto podría funcionar como una leyenda de anclaje que detiene las interpretaciones que suscita la imagen, se percibe la narratividad intrínseca al diálogo texto-visual que entabla la fusión de la fotografía con la microtextualidad, gracias también a la elipsis que actúa como punto de convergencia entre ambas manifestaciones artísticas. Como afirma Neuman, con los mecanismos de hiperbrevedad, lo no dicho actúa tanto o más que lo dicho “en forma de apertura del sentido final del cuento e incluso a veces de su mismo contexto” (2001: 146). Aunque la miniatura textual delimita y focaliza uno de los posibles significados del lenguaje fotográfico mediante la ironía y la parodia y enfatiza la duda acerca de las causas de la desdicha, sin embargo, la alusión a la felicidad, que parece inicialmente restringir la semántica visual, amplía el imaginario referencial, que ha de descifrar el lector tras un proceso hermenéutico de captación del sentido (Navarro, 2009: 473). La miniatura textovisual desautomatiza una posible percepción objetiva (si es que pudiera haberla) y suscita el despliegue ficcional que “desestabiliza las categorías de leer y ver, ficción y no ficción, tiempo y espacio, pasado y presente” (Perkowska, 2013: 57). Siguiendo la vía abierta por August Sander y por Lissette Model, con estos

¹⁰ Entrada de Facebook: <https://www.facebook.com/photo?fbid=1810872833624&set=a.1062521005296> [17/03/2023].

muchachos que muestran en sus rostros sentimientos de aislamiento, como si estuvieran abocados a un destino incierto (Jeffrey, 1995: nota 253), la fotógrafa busca una sinceridad tan cruda que hace tambalear los modelos tradicionales, familiares y sociales. Según ha apreciado la crítica, los muchachos arbusianos juegan a ser adultos, mientras exhiben el abandono de un paraíso perdido, el alejamiento de los estereotipos o la antítesis de una belleza mítica, lo que ha llevado a situarla dentro de la fotografía antiheroica (Gross, 2012: 89, nota 45).

El 8 de febrero de 2011 recupera en la red también Esteban Erlés la fotografía “Untitled (I)”¹¹, con la que Arbus interpela al lector, cuestionando la felicidad de dos mujeres discapacitadas que captaron su atención por su alteridad, escribiendo una anotación llamativa: “Parejas felices. ¿No?”.



Imagen 3. “Untitled (I)”, 1970-1971. ©Diane Arbus

Tanto en la anterior anotación como en esta, el microtexto es una invitación a que el lectoespectador detenga la mirada sobre quienes quizá evitaría hacerlo y a captar la belleza donde aparentemente no se percibe, provocando un cierto conflicto emocional y moral. Estas y otras imágenes provocaron la crítica de Susan Sontag, quien consideró que Diane “muestra gente patética, digna de lástima, y también repulsiva, pero no suscita ningún sentimiento compasivo” (2006: 56-58, nota 73), y de Judith Goldman, para quien la visión obsesiva de la artista aísla a los sujetos retratados en la desesperación (Goldman, 1974: 35, nota 55). Frente a ellas se alzó la voz de Lissete Model, quien reconoció que era la primera vez en la historia de la fotografía que alguien con coraje retrataba a quienes

¹¹ Entrada de Facebook: <https://www.facebook.com/photo?fbid=1834234017639&set=a.1062521005296> [17/03/2023].

podrían haber sido discriminados. Imagen y texto guardan una relación significativa¹²; la polaridad de las mujeres retratadas proyecta la tensión entre semejanza y diferencia (física, psicológica y moral), identidad y disgregación y belleza y fealdad, que está presente en otros microrrelatos de la escritora, como “La gemela fea” (2012: 46).

Unos meses después, el 4 de julio de 2011 se encuentra con la fotografía “A Jewish Giant at Home with his Parents in the Bronx, N. Y., 1970”:



Imagen 4. “A Jewish Giant at Home with His Parents in the Bronx, New York”, 1970. ©Diane Arbus.

Estamos ante una fotografía en la que Arbus trasciende los aspectos estrictamente técnicos de su arte y se adentra en la dimensión moral de la condición humana; se había desvinculado entonces de su trabajo en la producción de moda¹³ y había decidido incluir en su imaginario a seres con malformaciones físicas (enanos, gigantes, obesos, siameses), travestis, hombres tatuados, mujeres barbudas, prostitutas o personajes circenses (*freaks*), que se habían convertido en objeto de curiosidad y que protagonizaron los espectáculos

¹² Roland Barthes puso de relieve este aspecto: “Sin duda, los objetos, las imágenes y los comportamientos pueden significar, y lo hacen abundantemente; pero nunca de una manera autónoma; todo sistema semiológico está mezclado con lenguaje. [...] parece cada vez más difícil concebir un sistema de imágenes o de objetos cuyos significados puedan existir fuera del lenguaje [...]: el mundo de los significados no es otro que el del lenguaje” (2002: 20).

¹³ Este trabajo comercial en las revistas -donde llegó a publicar más de doscientas imágenes en unos setenta artículos-, más allá de proporcionarle los medios económicos necesarios, le permitió desarrollar su estilo y reflexionar sobre el carácter poético y plástico de la fotografía. (Gross, 2012: 6, nota 45).

celebrados en las ferias y en los circos neoyorquinos (Dylan, 2012: 14; Miguel, 2015: 242)¹⁴.

En esta breve anotación de Esteban Erlés estamos ante una leyenda redundante, que revela que la extrañeza visual proviene de la condición del hombre fotografiado en el salón del hogar familiar junto a sus padres, que parecen enanos junto a él (Sontag, 2006: 58, nota 73)¹⁵: el artista cinematográfico, comediante y cantante de rock and roll, de condición judía Eddie Carmel (1936-1972), que sufrió gigantismo y acromegalia y que trabajó en Dime Museum y en el “Flea Circus” (Circo de Pulgas) de Hurbert en Times Square. El ángulo visual y la rigidez de movimientos enfatizan la distancia y resaltan la condición cómico-grotesca (McPherson, 1995: 118, nota 296) y la alienación del encorvado protagonista¹⁶. Unos años más tarde, en una columna de *Heraldo de Aragón* Patricia Esteban Erlés afirma:

Me gusta muchísimo el muchacho de dos metros y pico que debe caminar encorvado dentro de su casa minúscula y al que su madre mira con la misma cara de susto de una niña parada ante la jaula de un animal mitológico, sin acabar de creerse que esta criatura sea posible y provenga de su vientre (2016: s. p.).

La tensión siniestra, la extrañeza y la visión paradójica de la existencia son también rasgos que presiden el imaginario narrativo de la escritora. Más allá de que la intención de la artista fuera poner de manifiesto la normalidad de la discapacidad física y denunciar

¹⁴ A lo largo del siglo XIX se había renovado y normalizado la concepción del monstruo; debido al desarrollo científico cobró interés su estudio desde el ámbito médico, se puso fin a la concepción diabólica del mismo y se fomentó su exposición masiva con una finalidad moral ejemplarizante, lo que se alcanzó, en gran medida, gracias al cine y a la fotografía (Ocampo, 2013: 23-24).

¹⁵ El mundo de los freaks estaba jerarquizado, tenía normas propias y funcionaba con gran secretismo; se diferenciaba entre la clase aristocrática (*born freaks*), que conformaban los siameses, enanos, seres deformes; y los monstruos subalternos (*made freaks*), que poseían alguna habilidad especial y modificaban su cuerpo para el espectáculo (Miguel, 245). Con frecuencia la crítica se ha referido a la influencia de la película *Freaks: La parada de los monstruos* (1932) de Tod Browning en la obra de Arbus: “La película cautivó a Diane, porque los monstruos no eran seres imaginarios sino reales, y esos seres -enanos, idiotas, contrahechos- siempre habían sido para ella motivo de atracción, de reto y de terror, porque constituían un desafío a muchas convenciones. A veces Diane pensaba que su terror estaba vinculado a algo que yacía en lo más profundo de su subconsciente, cuando contemplaba el esqueleto humano o la mujer barbuda pensaba en un ser oscuro y antinatural que llevaba oculto dentro de sí misma” (Bosworth, 1999: 86). La película fue recuperada tardíamente, gracias a su exhibición en el Festival de Venecia de 1962; precisamente las fotografías más célebres de Arbus (entre ellas, las que Esteban Erlés “reescribe”) son precisamente posteriores a esa fecha (o del mismo año, en algún caso).

¹⁶ Hay críticos que han aludido a la condición biográfica de la fotografía, pues la autora en alguna ocasión afirmó que durante su infancia no había sido consciente de su origen judío ni de las consecuencias de esta condición dentro del contexto social americano (Bosworth, 2006: 34, nota 41; Morris, 2008: 126, nota 291).

la segregación que sufrió Eddie Carmel (Hevey, 2013: 436-437)¹⁷, la fotografía subraya la transgresión¹⁸.

En otra anotación, fechada el 2 de octubre de 2011, Esteban Erlés manifiesta su conmoción ante la fotografía “Woman carrying a child in Central Park, N.Y.C., 1956”¹⁹:

Podría escribir una historia de cada fotografía de Diane Arbus. Hay un cuento, un personaje inolvidable en todos sus retratos. Este siempre me sobrecoge y un día lo mandaré enmarcar y se vendrá a casazul.

Madre con su hijo en brazos, en Central Park. Foto de tintes siniestros. El niño parece un muñeco, demasiado inerte para hacernos pensar que simplemente se ha dormido. La expresión de la madre, tan joven y sombría, también resulta inquietante. Nadie diría que vuelven de un paseo o una tarde de juegos en el parque. Parece una Piedad.



Imagen 5. “Woman carrying a child in Central Park”, N.Y.C. 1956. ©Diane Arbus

El sufrimiento de esta mujer quiebra los límites de lo previsible y no deja indiferente a una artista que se interesó por los seres que deambulan por la calle, cuyas vidas se presentan llenas de incógnitas que exigen ser desentrañadas. Se alude a la muerte como transgresión de un límite ontológico, sin la vacilación grotesca o irónica propia la posmodernidad, que aparecerá en otros microrrelatos de la escritora.

¹⁷ Según recoge Sandra S. Phillips, Diane Arbus en una carta dirigida a Peter Crookston, editor de *Sunday Times Magazine*, afirmó que los padres no habían apoyado la carrera del hijo como gigante de feria (2003: 66, nota 160).

¹⁸ Patricia Esteban Erlés escribe el 19 de abril de 2016: “Existen mil leyendas sobre los freaks. Se piensa en ellos como en personajes de cuentos de hadas a las que paras y preguntas un enigma. La mayor parte de la gente va por la vida temiendo que tendrá experiencias traumáticas. Los freaks nacieron con ese trauma. Ellos ya superaron un examen en sus vidas. Ellos son aristócratas. Diane Arbus”.

¹⁹ Entrada de Facebook:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=2458124374508&set=a.1062521005296> [17/03/2023].

El 27 de marzo de 2016 encontramos esta misma fotografía junto a esta anotación:

Me lo dijo una buena amiga ayer noche, en un bar, mientras hablábamos de esa cara de la vida, la más sombría, que me interesa contar.

Tú eres una mujer sórdida, querida.

Y enseguida añadió:

Tómalo como un cumplido.

Así lo hago. Sin esas zonas ciegas, sin esa oscuridad, no hay luz que valga.

(foto de Diane Arbus). Puede que veas una Piedad, una madre que acarrea su hijo muerto por la ciudad, a modo de duelo. Puede que veas a una chica demasiado joven, cansada de su maternidad, que fantasea icon (sic) que vuelve a ser la adolescente que aún no ha conocido a ese chico en esa fiesta, que aún no se ha quedado embarazada. Puede que veas tan solo a la joven que se lleva a casa a su pequeño en brazos, profundamente dormido tras una agotadora tarde de juegos en Central Park²⁰.

Alude aquí Esteban Erlés a uno de los rasgos que vertebra su poética: la predilección por las zonas ciegas y sombrías de la existencia humana. La voz narradora juega con la construcción verbal *puede que* para expresar algo que parece más una realidad que una posibilidad.

Esta fotografía “Woman carrying a child in Central Park” es empleada en otras ocasiones con algunas variantes textuales:

Sus imágenes, exactas y desoladoras, han inspirado muchos de mis micros. Me basta mirarlas para intuir la historia de sus gigantes, sus travestis, sus gemelos. Ella se sentaba frente a los monstruos y ganaba su confianza. Ellos, a cambio, se dejaban retratar, salían de un cuento oscuro y se mostraban. “Aquí estamos”, parecen decir al mirar a la cámara, “para horrorizarte”.

Esta imagen siempre me sobrecoge. Una mujer carga un niño en brazos y camina por Central Park. Parece cargar el peso del atardecer. Parece que abandona una guerra o que acaban de abandonarla a ella con una simple nota. Parece que no sabe que cenarán esa noche. Parece que no es feliz, que su hijo haya muerto mientras jugaba en el césped y no se atreva a creerlo y lo lleve pegado a su pecho para devolverle la vida. Parece que es muy joven y muy vieja, alguien que se pregunte a veces si ella debería ser la madre de alguien (Esteban Erlés, 19 de agosto de 2016)²¹.

En esta anotación podemos diferenciar una estructura bímembre, documental y narrativa. Si la primera subraya la poética que ha configurado el universo narrativo erlesiano desde 2011 hasta entonces (ha alimentado también sus obras posteriores), en la segunda estamos ante un microrrelato hipermedial. Profundiza así en el aspecto siniestro y monstruoso que cobrarán sus microrrelatos posteriores y se hace eco de la fuerza con la que impactan en su interior las fotografías arbusianas, las cuales suscitan una catarsis que

²⁰ Entrada de Facebook:

<https://www.facebook.com/patricia.erles/posts/pfbid033tDqkpUUBJHkt8LVhjWQu4yYgMvxKQ9F9A4GEr3k3kibrFE2mkFS2yXw1erBAEwil> [17/03/2023]

²¹ Entrada de Facebook:

<https://www.facebook.com/patricia.erles/posts/pfbid0sNBAKB4faRXwF8k9rjfnb2Q7qkn8znpS6p94VNxqFLFmx1xNXL83vbsTNGwzoDZkZI> [17/03/2023].

vuelca en su escritura, como refleja también el 12 de junio de 2017: “Diane Arbus convierte cualquier momento en el regreso de una guerra”. Con posterioridad esta fotografía ha sido utilizada con algunas variantes textuales, respecto a la anotación del 19 de agosto de 2016, si bien en algunas anotaciones permanece íntegro el texto: “Esta imagen de Diane Arbus siempre me sobrecoge. Una mujer lleva un niño en brazos y camina por Central Park. Parece cargar el peso del atardecer” (así sucede en notas de 12 de junio de 2017 y el 30 de mayo de 2020²²).

Otra reflexión de Patricia Esteban Erlés sobre el poder narrativo que custodian las imágenes de Arbus está fechada el 29 de septiembre de 2011²³; lo hace de la mano de la fotografía “Mrs. T. Charlton Henry on a couch in her Chestnut Hill home, Philadelphia, Pa. (1965)” —fue publicada en *Harper’s Bazaar*—, donde la artista, con su capacidad para hacer sentir a quien para ella posa que es importante, transforma la fuerza empática en componente clave del retrato, mientras apresa la rigidez, el poder y el patetismo de esta mujer que perteneció a la alta sociedad de Filadelfia, fue tataranieta de uno de los hombres que firmaron la Declaración de Independencia de los EEUU, contrajo matrimonio con un abogado que fue un héroe de la I Guerra Mundial, y que posó con proverbial peinado y vestido enojado:

29 de septiembre de 2011

Historias atrapadas en una fotografía. Diane Arbus halló esta dama junto a su bonsái favorito en una mansión en venta.



Imagen 6. “Mrs. T. Charlton Henry on a couch in her Chestnut Hill home”, Philadelphia, Pa. 1965. ©Diane Arbus

²² Véase Calvo (2020c: 109-110).

²³ Entrada de Facebook: <https://www.facebook.com/photo?fbid=2447584631021&set=a.1062521005296> [17/03/2023].

Llama la atención la leyenda, en la que Esteban Erlés afirma que la fotografía puede ser fuente de creación literaria. En el retrato de esta noble dama, Arbus parece servirse del frágil aspecto físico, del voluminoso cabello y del atuendo de esta mujer para apoderarse del estatismo y patetismo del entorno social que la rodea; sobresale la narratividad de la imagen, capaz de suscitar en el imaginario historias diversas a partir de la cualidad inquietante que porta, pues quien la contempla se ve obligado a rellenar los vacíos de indeterminación que suscita. La escritora interacciona con la fotografía y subraya la importancia del espacio doméstico en la configuración del yo femenino; mientras Bachelard identificó la casa con lo maternal concebido como recinto en el que se inicia la vida (1967: 26), Sandra Gilbert y Susan Gubar han mostrado su vinculación con la función de la mujer en la sociedad patriarcal (2000: 110-112), lo que viene subrayado textualmente a través del término *mansión*²⁴. En la interacción texto-visual la mansión parece modelada según el imaginario gótico que preside la narrativa breve erlesiana²⁵, como se percibe de manera especial en *Casa de muñecas*.

A partir de esta fotografía, Patricia Esteban Erlés escribe el microrrelato hipermedial “Arde la abuela”²⁶, que publica en Facebook sin variantes textuales en reiteradas ocasiones: 29 de diciembre de 2015; 8 de diciembre de 2017; 8 de diciembre de 2018; 17 de junio de 2019; 8 de diciembre de 2019; 27 de octubre de 2019; 27 de marzo de 2020; 7 de diciembre de 2020 y 6 de diciembre de 2021²⁷:

Arde la abuela

El día que asamos a la abuela hacía frío. El viento azotaba los cristales y la habitación se llenaba de volutas de vaho cada vez que mi madre hablaba, intentando contener un tenaz castañeteo de dientes. La abuela solo asentía sin dejar de tejer, con las gafas de oro vueltas a su labor. Escuchó lo del sorteo, lo de mi mano inocente sacando el papel con su nombre de la pecera vacía, diciendo que sí todo el tiempo. Mi madre añadió entonces que primero habíamos quemado al pez rojo, pero no fue suficiente.

La abuela miró el retrato en blanco y negro de su boda y también pareció escuchar lo que le decía aquel señor antiguo a quien no fue necesario prender porque se murió solo mucho antes del frío que congeló a los patos del parque en pleno vuelo. La abuela volvió a asentir, ya voy, entonces, se quitó las gafas y guardó en la bolsa de tela el ovillo rojo que no diría una palabra más del jersey infantil que pudo haber sido. En la chimenea, la abuela parecía una pieza de oro, tostándose, impasible, lejana ya para todos nosotros. Olía mejor que nunca.

²⁴ Sobre la importancia del espacio en la obra de Patricia Esteban Erlés véase Álvarez (2019: 628).

²⁵ Es una muestra de la pervivencia del género gótico en la obra narrativa de Esteban Erlés, como han estudiado Vega Sánchez (2013), Natalia Álvarez (2018), Ana Calvo Revilla (2019c), Rosa María Díez Cobo (2019), Ana Abello (2019) y Marta Simó (2021).

²⁶ Entrada de Facebook:

<https://www.facebook.com/patricia.erles/posts/pfbid0JeYLhcnkE88PeCZS44vUihwHW8FfaGWvs1QKhJ6DPvsnB9i4uD9QeccC9h69Uaaf17/03/2023>.

²⁷ El 26 de mayo de 2016, el 11 de octubre de 2018 y el 17 de junio de 2020 Esteban Erlés lo mantiene idéntico, si bien lo acompaña de la anotación: “Dedicado a mis dos abuelas, que parecían sacadas de sendos cuentos de miedo”.

La relación interastística texto-visual puede partir de la fotografía “como fuente de una experiencia o como anclaje temático” (Monegal, 1996: 310), según se percibe en este microrrelato hipermedial; sobresale el tratamiento irónico, teñido de humor negro, de la muerte como actitud que adopta la voz narradora para distanciarse de esta realidad, también a través de la fusión de perversidad y comicidad; incide así en una categoría estética de lo grotesco que preside en gran medida la narrativa breve erlesiana: “incluye lo monstruoso, lo terrorífico, lo macabro, lo escatológico, lo repugnante y lo abyecto” (Roas, 2009: 15), que solo puede ser experimentado en su recepción (Kayser, 2010: 303-304)²⁸. El señorío de la mujer se prolonga en el espacio sereno de la casa familiar que crece en torno a la chimenea, mientras la voz narradora muestra el estado de cruel enajenación familiar. Difumina la escritora las fronteras entre lo real y lo fantástico y transforma la cotidianeidad en escenario perverso, provocador y esperpéntico que transita por los laberintos más terribles e inhóspitos de la existencia humana. Este microrrelato hipermedial revela uno de los motivos más recurrentes en el imaginario fantástico de la autora: el monstruo y, en concreto, el monstruo femenino y de edad infantil. Desfilan en sus microrrelatos terroríficas mujeres que con sus deseos y conductas transgreden los modelos tradicionales que están asociados a la presencia de la ternura y del cariño en el hogar familiar: esposas que hieren e infligen terribles castigos a sus hijos, y temibles hijas que se deshacen de sus muñecas, etc.²⁹

Según pone de relieve Antonio Monegal, cuando se aborda la relación interartística entre texto y fotografía podemos encontrarnos, asimismo, con imágenes que son un “intertexto necesario para la lectura”, sin los cuales sería incompleta la interpretación de los mismos (1996: 310), pues ambos guardan una significativa relación de complementariedad³⁰. Lo podemos apreciar en el siguiente microrrelato hipermedial³¹, en el que la escritora retoma la poética de la maldad humana, llevando al límite el semblante del personaje retratado:

30 de septiembre de 2011

Una conocida pareja de ancianos asesinos. Él había sido carnicero en su juventud y se quedaba mirando abstraído el cuello de las mujeres en el metro, como si fueran una promesa. Ella envenenaba el té que servía en tazas de porcelana. Se conocieron en un cine para jubilados, a la salida los dos se burlaron a carcajadas de la sangre que salpicaba la pantalla. ¿A quién mataron, y por qué?

²⁸ Lo grotesco ha sido estudiado en los cuentos de Esteban Erlés por Nuria Sánchez Villadangos (2015).

²⁹ Véase Abello (2022).

³⁰ También existen en la red microrrelatos acompañados de una imagen, con la que no mantienen ninguna interacción, si bien estos no revisten interés en este momento.

³¹ Entrada de Facebook: <https://www.facebook.com/photo?fbid=2452076383312&set=a.1062521005296> [17/03/2023]



Imagen 7. “Portrait of W. H. Auden and Marianne Moore”, 1964. ©Diane Arbus

Toma ocasión de la fotografía “W. H. Auden and Marianne Moore”, que se publicó en el monográfico “Affinities” de *Harper’s Bazaar* durante el mes de abril de 1964 (142-145) en el que Diane Arbus retrata, junto a otras personalidades relevantes en la ciudad estadounidense (Lilian y Dorothy Gish, Erik Bruhn y Rudolf Nureyev y Pearl Bailey and Louis Bellson), a los dos poetas que mantuvieron una intensa amistad durante veinte años y lo hace en los momentos previos a que Moore presentara a Auden ante la audiencia que se reunía en el Museo Guggenheim de Nueva York para una lectura poética. De manera inesperada, en el microrrelato hipermedial, la voz narradora quiebra las expectativas que se derivan de la contemplación fotográfica y, como si de un espectador incompetente se tratara, rescata algunos de los rasgos esenciales de la estética arbusiana: el esfuerzo por acceder a la interioridad del alma y el énfasis por subrayar la grieta visual mediante un proceso de distorsión de la identidad moral de los seres retratados.

Ambas artistas comparten el interés por personas procedentes de todas las clases y condiciones sociales; a Diane Arbus el hecho de nacer en una familia adinerada que la protegió durante la gran depresión americana, como ella misma manifestó, le hizo sentirse princesa en una película repugnante (2003: 124)³² y la condujo a buscar la adversidad que no había experimentado en el mundo que la rodeaba; siguiendo el modelo del lenguaje visual de los retratos fotográficos a través de los que Sander documentó la sociedad de la Alemania de Weimar, Arbus se distanció de los retratados, dotándoles de ambigüedad. Gracias al apoyo que recibió de John Szarkowski, entonces director del Departamento de

³² Afirmó en la entrevista radiofónica que se le hizo en 1968: “it was like being a princess in some loathsome movie...and the kingdom was so humiliating”.

fotografía del MoMa que en 1967 la presentó junto a Garry Winogrand y Lee Friedlander en la exposición *New Documents*, fue alcanzando cierta fama. Los tres reorientaban el fin documental de la fotografía hacia enfoque más personales y compartían el amor y la fascinación por la realidad, el interés por las grietas y fragilidades psicológicas y por las imperfecciones de la sociedad. Los microrrelatos de Esteban Erlés registran también los signos exteriores de una misteriosa interioridad; sus tramas desafían los planteamientos lógicos previstos y penetran en la naturaleza psicológica de los seres que protagonizan el discurso narrativo. Ambas se caracterizan por el hondo conocimiento de la oscuridad de la naturaleza humana y por la precisión y economía discursiva.

El 25 de mayo de 2012 recoge la escritora uno de los autorretratos de Diane Arbus, el titulado “Double Self-Portrait With Infant Daughter, Doon, 1945”³³, donde madre e hijo posan frente a la cámara, ocupan una posición central en un espacio cerrado (Goldman, 1974: 31-32) y focalizan la atención del espectador con sus ojos asustadizos; se refleja la maternidad protectora del bebé, que descansa cerca de su rostro, y temerosa al mismo tiempo:

Los autorretratos de Diane Arbus también inquietan. Parece una mamá fantasma³⁴.



Imagen 8. “Double Self-Portrait With Infant Daughter, Doon”, 1945. ©Diane Arbus.

³³ Tras contraer matrimonio con Allan Arbus (1918-2013) en 1941, la artista se habría autorretratado embarazada de su hijo Doon en “Self-portrait with Mirror, 1945”, quizá para enviársela a su marido, que estaba prestando servicio a las fuerzas armadas en Birmania y desconocía esta información. No la recoge la escritora, por lo que no nos detenemos en este aspecto. Como ha estudiado la crítica, Diane Arbus apenas se autorretrató y cuando lo hizo, como en “Inadvertent Double Exposure of a Self-portrait and Images from Times Square” (1957), nunca dichas fotografías formaron parte de ninguna serie. El matrimonio se separó en 1958.

³⁴ Entrada de Facebook: <https://www.facebook.com/photo?fbid=3947996100370&set=a.1062521005296> [17/03/2023].

Fascinada por la fuerza expresiva de los rostros, Esteban Erlés explora la vulnerabilidad como espacio de encuentro y reconstruye la subjetividad ajena y propia. Parece hacerse eco de la crítica que considera que Diane Arbus no se limitó a observar a quienes posaban, sino que prolongó en sus fotografías su visión trágica de la existencia (Sekula, 1978: nota 276; Charrier, 2012: 426, nota 48). La mirada de angustia de la madre reviste para la escritora un aspecto fantasmal; no es anecdótica esta leyenda, en la que a través de los motivos del doble y del fantasma cuestiona la realidad y reflexiona sobre la construcción de la identidad del yo, la subjetividad femenina o las relaciones humanas.

2. POÉTICA DE LA DISTORSIÓN

En la década de los sesenta Diane Arbus comenzó a retratar sujetos desplazados, marginados y estigmatizados por la sociedad (Goldin, 1973; Sougez, 2007: 513). Se percibe en la fotografía “Woman in a rose hat, N.Y.C.” (1966), en la que muestra su interés por la singularidad y la excentricidad, por los secretos de la psique humana. Durante la Nochebuena de 2012 Patricia Esteban Erlés publicó en la red el microrrelato “Indulto”³⁵, que ya había aparecido en *Casa de muñecas* (2012: 113), junto a dicha fotografía³⁶:

INDULTO

Papi y mami han venido de la calle con la abuelita nueva que les pedí. Están muy contentos y cada vez que hablan se escapa de sus bocas una nube de vapor helado. Te gusta, cariño, dice papi, no las había con el pelo más blanco, y eso que recorrimos la calle del albergue de arriba abajo. Yo me pongo a dar brincos en el salón. Mi nueva abuela lleva un lazo rojo muy bonito en el cuello, pero no habla, sólo abre mucho los ojos y me aprieta la mano con sus dedos flacos, mientras yo le enseño el piano de cola y el árbol, tan grande que las puntas de la estrella rozan el techo. Le arreglo el lazo del cuello, que se le espachurra todo el tiempo, y le doy muchos besos para que vea lo cariñosa que soy, aunque la pobre huele un poco como los paraguas cerrados. Arrastro a mi abu a mi habitación, le explico la esquina de la cama donde debe sentarse por las noches a leerme un cuento. Pero como sigue sin hablarme empiezo a pensar que igual es un poco tonta, me aburro y la llevo al balcón. La dejo encerrada un rato para que se airee. Al pasar, veo que papi está en el aseo, llenando la bañera de agua muy caliente y que en la cocina mami afila el cuchillo de trinchar el pavo.

(Que aproveche. Foto de la inconmensurable Diane Arbus)

³⁵ Véase Sánchez Villadangos (2015: 483).

³⁶ Entrada de Facebook: <https://www.facebook.com/photo?fbid=4957425495474&set=a.1062521005296> [17/03/2023].



Imagen 9. “Woman in a rose hat”, N.Y.C., 1966. ©Diane Arbus.

La simetría compositiva, la sutileza del encuadre, la intensidad de luz, la cercanía excesiva y, en cierta medida, salvaje y “desesperada” (Schultz, 2011: 93) de un rostro de que se aleja de los cánones de belleza tradicionales, y la ambigüedad cognitiva suscitan cierto misterio, distorsionan la percepción de la figura humana representada, potencian la sensación de desolación y sugieren la presencia de un mundo al que es ajeno toda humanidad (Rubinfien, 2005: 67). El espectador percibe que algo le quema y golpea y se ve obligado a descifrar el enigma que le propone esta “mujer de punzante inteligencia y gran sofisticación” (Rubinfien, 2005: 66). La imagen fotográfica pone en primer plano —y quizá de un modo violento— la visibilidad de la diferencia y de la otredad, fiel a la tendencia de la artista a fotografiar a seres portadores de un trauma, como si ella misma procurara testimoniar su sufrimiento psicológico o moral (Morris, 2008: 126, nota 291) y alcanzar su supervivencia (Goldin, 1997)³⁷. Estos personajes fotografiados, llamados “freaks”, que constituyen una representación fiel del lado oscuro de la vida, nacieron ya con su trauma (1972: 3). La semiótica texto-visual caricaturiza y distorsiona los límites de lo real e imprime a la narración un tono macabro y siniestro, propio de un universo terrorífico y absurdo. Escritora y fotógrafa diseccionan emocionalmente la vulnerabilidad del ser humano mientras lo liberan de toda impostura; alejadas de los artificios propios de cada manifestación artística, muestran un imaginario caracterizado por cierto primitivismo con el que pretenden representar a los seres humanos con gran veracidad. En una anotación del 5 de marzo de 2016 escribe Esteban Erlés³⁸:

³⁷ “She was obsessed with people in whom trauma was manifested, perhaps because her own crisis was so internalized. [...] In the end, all of Arbus’s work is a self-portrait, like that of most good photographers. But I feel hers goes even further, in that I see the motivating force of all the work as a quest to find a way to live in her own skin” (Goldin, 1997: 95, nota 133).

³⁸ Entrada de Facebook:

<https://www.facebook.com/patricia.erles/posts/pfbid0feLrMZqcUVg56UfnQJgDfYFoHFhraVj2TR6ioggCErmQzff5RHts6qzYAoPcDa7AI> [17/03/2023].

Hay una cualidad legendaria en los freaks, como si alguien te parara en un cuento de hadas y te preguntara una adivinanza.

Diane Arbus.

Yo hubiera querido decirlo así. Siento eso cuando miro a alguien que es apartado por el resto, como el cachorro defectuoso de la camada a quien la gata sacrifica por el bien de los demás gatitos. Cuando me tropiezo por la calle con uno de esos seres extraños que me fascinan y conmueven, de los que no puedo apartar la mirada por mucho que quiera, que me hacen sentir vergüenza y agradecimiento por mi vida de persona más o menos normal.

Siento justamente eso, que estoy parada frente a un espejo que me plantea un enigma. Que me tropiezo con el personaje de un cuento o un sueño que me pregunta algo con sus bondadosos ojos de monstruo llenos de una inmerecida confianza, inocentemente seguros de que podré resolver el acertijo.

Maldita Diane Arbus, gracias por darme las palabras exactas.



Imagen 10. “Tattooed Man at a Carnival”, 1970. ©Diane Arbus

Superando la imagen que trazó Susan Sontag de Diane Arbus en el ensayo “Freak Show” como una “fría voyerista” que con sus fotografías combatía en el infierno el hastío de su existencia burguesa, y que ha llevado a considerarla como retratista de seres monstruosos, con los que expresa el deseo de violar su inocencia (Sontag, 2006), Philip Carrier contextualiza su producción en el marco del nuevo periodismo que se centraba en sujetos no convencionales³⁹. Fascinada por la “bella fealdad” y por la “dignidad aristocrática” de quien se sabe diferente, alejándose de la representación paternalista de los monstruos, mediante la frontalidad y la focalización visual Arbus los enfocó “con una lente que huía de la parodia o el pintoresquismo” en una sociedad “que los señala con la cruz de una peculiaridad que han de arrastrar para siempre como una pesada cadena”

³⁹ La estética de estos espectáculos que frecuentaba la elite cultural neoyorquina era sórdida y extraña, lo que gustó a los cultivadores del New Journalism, como Norman Mailer, Tom Wolfe o Truman Capote.

(Esteban Erlés, 2016), escrutinó su mirada inquisitiva y capturó de modo penetrante la expresión de angustia y dolor y resaltó su deformidad, obligando a que los retratados miraran fijamente a la cámara o adoptaran posturas forzadas y devolviéndoles así la dignidad que se les había arrebatado.

Patricia Esteban Erlés prolonga en sus microrrelatos esta condición traumática de la condición humana:

Yo sin monstruos no querría vivir. Directamente, ni querría escribir. A mí me parece que es el personaje más interesante de todos los que uno puede abordar. Porque no pensemos en un monstruo tipificado, el monstruo lo bueno que tiene es que puede ser mil. Un monstruo puede tener mil caras diferentes y dar todas mucho miedo, algunas veces te dan compasión. A mí me gusta del monstruo, sobre todo, la faceta de criatura marginal: el monstruo siempre es el otro. Y me gusta mucho el cambio de percepción que hay cuando cambia una sociedad cómo también cambia su visión del monstruo. Cómo el monstruo de la Edad Media no es el monstruo del siglo XIX ni es el monstruo contemporáneo; me gusta mucho esa versatilidad que tiene. Y me gusta mucho que del monstruo casi nunca sabemos nada. El monstruo es una especie de recipiente sobre el que todo el mundo puede opinar, al que todo el mundo puede temer, despreciar, pero pocas veces tenemos la visión del monstruo y eso me parece muy interesante. Es una criatura hermética y la vamos construyendo los demás, los aparentemente normales, o los que no cabíamos dentro de esa tipificación de monstruo (Esteban Erlés en Álvarez Méndez, 2016: 62).

La serialidad de las fotografías arbusianas sobre los *freaks* encuentra su paralelismo con la repetición del motivo del monstruo en la narrativa breve erlesiana. Ambas artistas muestran su fascinación por los sujetos que están fuera de lo común, transgreden los niveles ontológicos previsibles y rechazan las convenciones y convicciones tradicionales; captan el desarraigo y la irrevocable soledad, la rebeldía y la desilusión de quienes permanecen condenados a vivir estigmatizados y revelan su grandeza. Con su introspección artística Arbus y Erlés indagan sobre la conciencia social e individual del ser humano y exhiben los arquetipos de la cultura contemporánea; con su inquietud por la realidad reflejan a través de su producción la búsqueda de la identidad mediante la formulación y el empleo de categorías opuestas (orden/caos; centralidad/periferia; normalidad/anormalidad; perfección/imperfección; etc.), y el derrocamiento de los valores vigentes; dan entrada a lo divergente y heterogéneo, a lo extraño y anómalo y a lo que se desvía de la norma; fomentan el encuentro con la otredad y con la alteridad; en suma, normalizan y poetizan lo monstruoso con el fin de invitar al lector a que se enfrente a los miedos, mire de frente lo imperfecto y reflexione sobre la fragilidad humana.

Subyace en ambos discursos artísticos una poética de la distorsión y del desplazamiento, de la incertidumbre y del dolor. Conscientes de que la oscuridad puede quebrar al ser humano desde el nacimiento, con su fascinación por el misterio y por las sombras sus imaginarios dan entrada a lo inesperado e incomprensible y a lo inquietante y siniestro que quebranta la percepción habitual de lo real.

3. CONCLUSIONES

Como hemos observado, en el microrrelato hipermedial fotografía y literatura dejan de ser formas rivales y antagónicas (Perkowska, 2013: 17), pues se imbrican mutuamente. Las fotografías de Diane Arbus actúan como un espejo del que Patricia Esteban Erlés se nutre, pues reflejan una forma similar de contemplar la realidad y el cuestionamiento de la extrañeza y de la otredad.

Con sus propuestas artísticas ambas amplían los límites convencionales e incorporan en sus imaginarios a colectivos que en ocasiones son negados por la sociedad. A partir de seres humanos conocidos, mediante la creación de imágenes impregnadas de gran fuerza expresiva y el manejo de la distorsión, ambas colonizan nuevas experiencias estéticas e crean imaginarios insólitos a través de los cuales ofrecen respuesta a problemáticas sociales concretas y se aproximan “a lo terrible que se esconde bajo la posibilidad de existencia de esos horrores en nuestro mundo” (Álvarez, 2022: 128). Con el convencimiento de que la monstruosidad es una invitación a descubrir la alteridad del rostro humano y a contemplar la marginalidad para reconocerse en ella mediante la quiebra de los diques culturales, ideológicos o sociales, ambas artistas dejan que sea el lector espectador quien adopte la decisión moral acerca de las historias narradas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLO VERANO, A. (2019). “Cartografías de lo sobrenatural: Imaginería de terror gótico en la narrativa breve de Patricia Esteban Erlés”. *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas* 37, 31-49.
- ____ (2022). “El monstruo fantástico en la cuentística española reciente: hacia una tipología de sus variantes más exploradas”. *Bulletin of Spanish Studies* 99, 1129-1150. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/14753820.2022.2142019> [10/04/2023].
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, N. (2016). “Conversación con escritores de la imaginación: Patricia Esteban Erlés, Alberto Chimal y Juan Jacinto Muñoz Rengel”. En *Territorios de la imaginación: poéticas ficcionales de lo insólito en España and México*, N. Álvarez Méndez, A. Abello Verano y S. Fernández Martínez (eds.), 51-68. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- ____ (2019). “Domestic Horror and Gender: Conflicts in the Narratives of Patricia Esteban Erlés”. *Bulletin of Hispanic Studies* 96.6, 627-640.
- ____ (2022). “El discurso subversivo de Patricia Esteban Erlés en el contexto de lo fantástico feminista”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 31, 125-143. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.32226> [10/04/2023].
- ARBUS, D. (1971). “Five Photographs by Diane Arbus”. *Artforum* IX.9, 64.

-
- ____ (1972). *Diane Arbus*. Millerton: Aperture.
- ____ (2003). "Radio interview with Studs Terkel, 1968. Excerpted in Elisabeth Sussman and Doon Arbus. *A Chronology*". En *Diane Arbus: Revelations*, 124. New York: Random House.
- BACHELARD, G. (1967). *La Poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BARTHES, R. (2002). *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós.
- BOSWORT, P. (1999). *Diane Arbus, una biografía*. Barcelona: Circe.
- CALVO REVILLA, A. (2012). "Delimitación genérica del microrrelato: microtextualidad y micronarratividad". En *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, A. Calvo Revilla y J. de Navascués (eds.), 15-36. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- ____ (2016). "Cartografía del microrrelato en red. Nuevos circuitos literarios (2000-2015)". En *Historias mínimas. Estudios teóricos y aplicaciones didácticas del microrrelato*, E. Álvarez Ramos y M. Martínez Deyros (eds.), 55-94. Valladolid / New York: Cátedra Miguel Delibes.
- ____ (2017). "Microrrelato en red: intermedialidad y redes de interacción en la cultura textovisual. La obra de Juan Yanes y Araceli Esteves". En *Con la Red / En la Red: creación, investigación y comunicación cultural y artística en la era Internet*, L. Bocanegra y A. García López (eds.), 78-106. Granada / Nueva York: Universidad de Granada / Downhill Publishing.
- ____ (2018a). "Institucionalización y canonización del microrrelato. Las revistas como espacio de creación, circulación y difusión del género". En *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*, 43-92. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- ____ (2018b). "Espectacularización barroca del ingenio en la Tuitera. Microrrelato, mutaciones y otros textos marginales en Twitter". En *Narrativas mutantes. Anomalía viral en los genes de la ficción*, M. Jacob y A. R. Posada (eds.), 222-239. Bucarest: Ars Docendi.
- ____ (2019a). "Microrrelato hipermedial: simbiosis e hibridación semiótica y proyección significativa". En *Página y Pantalla: Interferencias microficciones*, T. Gómez Trueba y M. Martínez Deyros (eds.), 149-167. Gijón: Ediciones Trea.
- ____ (2019b). "Microrrelatos, microformas literarias y microtextualidades en la red hipermedial" En *Epifanías de la brevedad. Microformas literarias y artísticas en la red*, 9-16. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2019c). "Lo siniestro y la subversión de lo fantástico en *Casa de muñecas*, de Patricia Esteban Erlés". En *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispánico*, M. Martínez Deyros y C. Morán (eds.), 113-132. Berlín: Peter Lang.
- ____ (2020a). "Claves del paradigma estético del microrrelato hipermedial". En *Microrrelato hipermedial: aproximaciones teóricas y didácticas*, A. Calvo Revilla y E. Álvarez Ramos (eds.), 21-47. Berlín: Peter Lang.
-

- ____ (2020b). “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, 117-200.
- ____ (2020c). “Microrrelato hipermedial. Hibridismo artístico en la obra de Patricia Esteban Erlés”. *Co-herencia. Revista de Humanidades* 33.17, 101-131. Disponible en línea: <https://doi.org/10.17230/co-herencia.17.33.4> [10/04/2023].
- CHARRIER, P. (2012). “On Diane Arbus: Establishing a Revisionist Framework of Analysis”. *History of Photography* 36.4, 422-438. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/03087298.2012.703401> [10/04/2023].
- DÍEZ COBO, R. M. (2019). “Ecos góticos en el microrrelato contemporáneo español: una travesía en/tre orillas atlánticas”. *Microtextualidades. Revista Internacional de Microrrelato y Minificción* 5, 45-66.
- DYLAN, M. P. (2012). *Freaks. La historia del Circo Barnum*. Madrid: Nowtillus.
- ESTEBAN ERLÉS, P. (2008a). *Abierto para fantoches*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza.
- ____ (2008b). *Manderley en venta*. Zaragoza: Tropo Editores / Universidad de Zaragoza.
- ____ (2010). *Azul ruso*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ____ (2012). *Casa de muñecas*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ____ (2016). “La dama de los monstruos”. *Heraldo de Aragón*, 24 de abril.
- ____ (2018a). “Entrevista a Patricia Esteban Erlés, de Gonzalo Jiménez Tapia”. *Microtextualidades. Revista Internacional de Microrrelato y Minificción* 3, 212-216.
- ____ (2018b). “Entrevista a Patricia Esteban Erlés”. En *Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras*, I. Touton (ed.), 273-278. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- ____ (2018c). *Las madres negras*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ____ (2019). *Fondo de armario*. Zaragoza: Contraseña.
- ____ (2021). *Ni aquí ni en ningún otro lugar*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ____ (2022). *El taller de terciopelo verde*. León: Eolas.
- GILBERT, S. Y SUSAN G. (2000 [1979]). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- GOLDIN, N. et al. (1997). *Nan Goldin: in My Life* [DVD]. New York: Inner-Tube Video.
- GOLDMAN, J. (1974). “The Gap between Intention and Effect”. *Art Journal* 34.1, 30- 35.
- GROSS, F. (2012). *Diane Arbus's 1960s: Auguries of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GUNTHER, A. Y POIVERT, M., eds. (2009). *El arte de la fotografía: desde los orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Lunwerg.
- HEVEY, D. (2013). “The Enfreakment of Photography”. En *The Disability Studies Reader*, L. J. Davis (ed.), 436-437. New York: Routledge.
- KAYSER, W. (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: La Balsa de la Medusa.

- MCPERSON, H. (1995). "Diane Arbus's Grotesque 'Human Comedy'". *History of Photography* 19, 117-120.
- MIGUEL MURIEDAS, F. (2015). "Diane Arbus y el circo de extraños". *Herejía y Belleza. Revista de Estudios Culturales sobre el Movimiento Gótico* 3, 241-254.
- MODEL, L. (2010). *Lisette Model*. Madrid: Fundación Mapfre.
- MONEGAL, A. (1996). "La imagen fugaz: el rastro de la visualidad en la escritura". *Moenia* 2, 309-326.
- MORRIS, D. (2008). "The Backwards Man and the Jewish Giant. Mirrors of Traumatic Memory in the Late Photographs of Diane Arbus". En *Maven in Blue Jeans: A Festschrift in Honor of Zev Garber*, S. L. Jacobs (ed.), 125-134. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- MUSILLI, J. (1989). *Going Where I've Never Been: The Photography of Diane Arbus* [VHS]. New: Camera Three Productions.
- NAVARRO ROMERO, M. R. (2009). "El microrrelato: género literario del siglo XXI". En *Narrativas de la posmodernidad: del cuento al microrrelato. Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea*, S. Montesa (ed.), 461-474. Málaga: AEDILE.
- NEUMAN, A. (2001). "Callar a tiempo. El microcuento y sus problemas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar – CELACP* 53, 143-55.
- OCAMPO RAMÍREZ, G. I. (2013). "De la monstruosidad a la alteridad en la obra de Diane Arbus". *Trilogía* 8, 9-28.
- PERKOWSKA, M. (2013). *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- ROAS, D. (2009). "Poe y lo grotesco moderno". *452F. Revista Electrónica de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 13-27. Disponible en línea: <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/10732> [10/04/2023].
- _____. (2010). "La risa grotesca y lo fantástico". En *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*, P. Andrade, A. Gimber y M. Goicoechea (eds.), 17-30. Berna: Peter Lang.
- RUBINFIEN, L. (2005). "Where Diane Arbus Went". *Art in America* 93.9, 65-77.
- SÁNCHEZ APARICIO, V. (2013). "Horrores generacionales: visiones de la derrota en los relatos de Patricia Esteban Erlés y David Roas". *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* 2, 201-221. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.55> [10/04/2023].
- SÁNCHEZ VILLADANGOS, N. (2015). "Lo fantástico frente a lo real y lo grotesco en los cuentos de Patricia Esteban Erlés". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 23, 473-486. Disponible en línea: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201523769 [10/04/2023].

- SANDWEISS, M. A. (2007). "Image and Artifact: The Photograph as Evidence in the Digital Age". *Journal of American History* 94, 193-202.
- SCHIKEL, R. (1973). "The Art of Diane Arbus". *Commentary* 55.3, 73-75.
- SEKULA, A. (1978). "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)". *The Massachusetts Review* 19.4, 859-883.
- SIMÓ COMAS, M. (2021). "Alegorías de lo femenino en las narrativa breve e hiperbreve de Patricia Esteban Erlés". *Microtextualidades. Revista Internacional de Microrrelato y Minificción* 10, 18-34.
- SONTAG, S. (2006 [1973]). *Sobre la fotografía*, trad. Carlos Gardini. México: Alfaguara.
- SOUGEZ, M., L., coord. (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- SCHULTZ, W. (2011). *An Emergency in Slow Motion: The Inner Life of Diane Arbus*. Bloomsbury: Kindle.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

La firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 03/12/2022

Fecha de aceptación: 13/04/2023