LOS NIÑOS INVISIBLES EN *AZUL RUSO* DE PATRICIA ESTEBAN ERLÉS[28]

Sara Núñez de la Fuente
Grupo de Investigación GEIG, Universidad de León
AEPE (Asociación Europea de Profesores de Español)
sarandelaf@gmail.com

Resumen: El volumen *Azul ruso*, de Patricia Esteban Erlés, reúne trece cuentos en torno a una serie de personajes atormentados que se evaden de la realidad a través de espacios psicológicos y oníricos. Llama la atención el tema de la maternidad entendido como un deseo que no llega a materializarse, acompañado de recursos narrativos que evocan la literatura gótica. Vemos a una mujer que abandona a su hijo en un barrio residencial, a unas hermanas siamesas que mueren al nacer, a una pareja que espera la llegada de Candela —el bebé que nunca nacerá— y a Clara, que adoptará un reptil ante la imposibilidad de tener hijos. Es posible observar un ejemplo similar en *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós, lo que da lugar a una comparación entre dos obras literarias españolas tan distantes en el tiempo como en las características que las constituyen.

Palabras clave: Patricia Esteban Erlés; *Azul ruso*; literatura gótica; maternidad; infancia.

28 * Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación *Estrategias y figuraciones de lo insólito. Manifestaciones del monstruo en la narrativa en lengua española (de 1980 a la actualidad* (PGC2018-093648-B-100).

Abstract: The volumen *Russian Blue*, by Patricia Esteban Erlés, compiles thirteen short stories around a series of tormented characters that escape from reality through psychological and oniric spaces. It is remarkable that the theme of motherhood is understood as a wish that never comes true, with narrative resources that evoke Gothic literature. In this collection a woman is seen abandoning her child in a residential neighborhood, two conjoined twin sisters who die at birth, a couple waiting for Candela's arrival —the baby who will never be born— and Clara, who will adopt a reptile because she cannot have children. It is possible to observe a similar example in *Fortunata y Jacinta*, by Benito Pérez Galdós, which gives rise to a comparison between two Spanish literary works as distant in time as in the characteristics that constitute them.

Keywords: Patricia Esteban Erlés; *Russian Blue*; Gothic literatura; motherhood; childhood.

Si bien el protagonismo infantil adquiere cierto peso en la tradición literaria española, como corrobora Antonio Gómez Yebra con *El niño pícaro literario de los Siglos de Oro* (1988), o los diversos autores que a lo largo del siglo XX han conformado lo que hoy podríamos denominar biblioteca clásica de la literatura infantil y juvenil —entre los que destacan Elena Fortún (1886-1952), Antoniorrobles (1895-1983) o Ana María Matute (1925-2014)— no resulta tan frecuente el tratamiento literario del niño que desaparece, que no llega a nacer o que muere al poco tiempo, pero que se resiste a pasar inadvertido en la trama del relato manteniéndose como proyección psicológica de los padres a través de diferentes formas más o menos definidas.

Resulta ejemplar, en este sentido, el volumen de cuentos que la escritora zaragozana Patricia Esteban Erlés (1972-) reúne bajo el sugestivo título *Azul ruso* (2010), donde la representación de la infancia se muestra como antítesis de la invencibilidad que caracteriza al arquetipo del niño definido por Jung en *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*: "Es una paradoja que llama la atención en todos los mitos del niño el hecho de que ese 'niño', débil e impotente, por una parte esté a merced de enemigos poderosísimos y en constante peligro de ser exterminado, pero por otra disponga de fuerzas que rebasan con mucho la medida humana" (2015: 158).

A diferencia del niño invencible que se presta con frecuencia a protagonizar un amplio legado de mitos y cuentos populares en los que avanza hacia la autorrealización, Esteban Erlés propone una particular visión de la infancia en la que ni siquiera se abre un resquicio para plantear dicha posibilidad, pues

el estado más avanzado que adquiere la figura del niño se descubre en forma de espejismo, muerte o animal sustitutivo. Se observa, por tanto, una obra narrativa de carácter gótico que no resulta un caso aislado en nuestra lengua, como señala Rosa María Díez Cobo:

> si gran parte de los especialistas en lo insólito rechazan la etiqueta "gótica" a día de hoy, ¿cómo interpretar entonces la profusión de asuntos, personajes y características en numerosas novelas, cuentos, microrrelatos y otras manifestaciones artísticas, que en creciente aumento en las últimas décadas del XX y los primeros años del XXI, apuntan hacia una indiscutible filiación gótica? (2018: 49).

Son particularmente significativos, en esta línea, los cuentos "Piroquinesis", "La chica del UHF", "Caballitos de mar" y "Mudanzas", cuyas características se comentan a continuación. El primer cuento señalado, "Piroquinesis", que abre el volumen *Azul ruso*, comienza cuando Renato Domínguez, quien alcanza tan solo un metro treinta de estatura y considera que no ha tenido suerte en ningún aspecto de su vida, se encuentra en comisaría para denunciar la desaparición de su hijo: un bebé rubio y de ojos azules con el que aparentemente no comparte ningún rasgo físico. Cuando llegó del trabajo, Renato intuyó que no estaba en la cuna; entonces, recordó el incendio de la casa donde Lucía y él habían vivido antes de la catástrofe y corrió en dirección a la habitación del niño, que él mismo pintó de azul cuando se mudaron.

Aunque desde el punto de vista de Renato el lector interpreta el incendio de forma literal, más adelante se observa el fuego según Lucía como un constructo alegórico para materializar el malestar psicológico derivado del embarazo:

> Espera noticias de la policía, *Darío, Darío*, no sabe cómo quemaba ese niño dentro de mi cuerpo, no tiene ni idea de cómo se cerraron los poros de mi piel, impidiéndome respirar a partir del segundo mes de embarazo. Me escocía la piel y me lloraban los ojos desde que los abría cada mañana, el aire no llegaba a mis pulmones y yo salía a la galería, pero no había oxígeno en ningún lado (2010: 19).

Gracias al cambio de perspectiva, el lector descubre, además, que Darío no es hijo de Renato, sino de un extranjero con "ojos azules de piscina a mediodía" (2010: 18) que conoció en un bar tan solo tres meses después de una

boda de la que se sentía arrepentida. Ya entonces se odiaba a sí misma por no haber sido capaz de escaparse corriendo en la primera cita cuando descubrió horrorizada que las piernas de Renato no tocaban el suelo.

Lucía manifiesta que contuvo la respiración "ocultando los bordes quemados de las cortinas, tirando a la basura los primeros juguetes chamuscados" (2010: 20) y supo que debía hacer algo desde el principio. Así pues, una mañana decidió salir a pasear con el bebé y abandonarlo en una zona residencial habitada por matrimonios jóvenes sin hijos. "Deshaciendo el camino de vuelta a casa, recobrando el aliento, disfrutando la caricia de un día de sol que no llega a quemar y de una brisa fresca que agita las copas de los árboles" (2010: 20), pensaba que Renato y ella ya podrían ser felices, le diría que no llorara más. Sin embargo, al acercarse después a la ventana ve una columna de humo gris a lo lejos que parece mirarla "como unos ojos azules muertos de sueño" (2010: 20).

Aunque Darío llega a nacer, a diferencia, por ejemplo, de Candela, que, como se verá más adelante, solo adquiere cierta entidad en la imaginación de los padres, la descripción que se presenta del niño a lo largo del relato se reduce a unos rasgos físicos muy concisos cuya función narrativa radica más en introducir pistas para desvelar el secreto de Lucía que en ofrecer la caracterización de un personaje infantil con protagonismo propio. Por tanto, aunque se sobreentiende que los protagonistas conocen al bebé, el lector solo puede observarlo como una figura prácticamente invisible que se desfigura de modo definitivo cuando Lucía lo abandona, pues en ese momento el recuerdo del niño adquiere la forma alegórica de una lejana columna de humo.

También llama la atención el recurso narrativo del color azul para hacer referencia tanto al espacio que ocupa el niño en la casa como a sus ojos, que apuntan a un origen biológico desconocido. Lo que está relacionado, a su vez, con el siguiente fragmento de *Los niños tontos*, de Ana María Matute, que preludia el volumen *Azul ruso*:

> —Eran azules —dijo el niño negro—.
> Azules, como el chocar de jarros,
> El silbido del tren, el frío.
> ¿Dónde estarán mis ojos azules?
> ¿Quién me devolverá mis ojos azules? (2010: 11).

Es preciso destacar que el color azul presenta un valor simbólico relevante en la narrativa de Ana María Matute cuyo significado se remonta a una

experiencia infantil de la escritora que, varias décadas más tarde, reproduciría de manera autobiográfica en *Paraíso inhabitado* y a la que haría referencia, asimismo, en una de sus primeras novelas, *Luciérnagas* cuando el narrador revela que al personaje de Eduardo "le vinieron a la memoria los viejos camareros, la llamita azul del horno de alcohol, que calentaba los platos, el olor a caoba…" (2010: 175). Gustavo Martín Garzo (2005) señala al respecto lo siguiente:

> Recuerdo haber leído una entrevista con Ana María Matute, en que esta contaba cómo una vez, siendo niña, le sucedió algo sorprendente. Su madre la había castigado a permanecer encerrada y ella sacó de su bolsillo un terrón de azúcar, lo partió en dos, y vio surgir en la oscuridad una llamita azul. "Ese día —dijo Ana María Matute— fue trascendental en mi vida, ese día fue cuando yo empecé a ser escritora. Había descubierto la magia, había descubierto que hay otra luz, otras presencias, otra vida al margen de la vida corriente de cada día" (71).

Es decir, la figura de Darío, además de presentarse al lector como una imagen prácticamente invisible, cuya leve apariencia se trasluce a través del recuerdo de Renato, y que finalmente adquiere la forma de una columna de humo en la memoria de Lucía, se podría interpretar desde esta perspectiva como un halo mágico y misterioso de naturaleza intertextual que invoca otros mundos posibles.

De forma menos etérea y alegórica observa el lector al par de siamesas sin nombre que no habían logrado sobrevivir después del parto, cuyo sombrío recuerdo marca el delicado ánimo de Antonio Puñales, el empleado de funeraria que protagoniza "La chica del UHF", segundo cuento del volumen. Su jefe le había pedido que preparara para el entierro a aquellos dos bebés, enredados en un abrazo vegetal, que daban la sensación de haber estado soñando algo tan agradable en su anterior mundo líquido que no habían querido despertarse, y Antonio Puñales se vio como un profanador de acuarios.

De vuelta a casa, el empleado enciende la tostadora para calentar el pan con el que se dispone a preparar el sándwich de atún con mantequilla que acostumbra a tomar cada noche. Pero, cuando está a punto de colocar el pan sobre las dos rodajas de tomate, asocia su forma redondeada con las cabezas de las siamesas y siente náuseas ante lo que se le figura como un cadáver más, situado en el centro del plato.

Los recursos narrativos empleados para la caracterización de las siamesas remiten, por un lado, a la recreación artística de lo siniestro, y, por otro lado, al misterioso mundo de lo acuático. Para comprender la primera idea es preciso recordar que la incertidumbre respecto al carácter animado o inanimado de algo es, según Freud (1919), uno de los factores más propicios para producir la sensación de lo siniestro. Por lo que no debe resultar extraño que el narrador juegue con esta incertidumbre al manifestar que "una de las gemelas aún se chupaba el pulgar, la otra sonreía con los ojos entrecerrados y la carita apoyada en el hombro de su hermana" (2010: 22) y daba la sensación, además, de que habían estado soñando algo agradable.

En el caso concreto de las muñecas, Freud (1919) relaciona lo siniestro con los primeros juegos infantiles, en los que el niño todavía no es capaz de establecer un límite preciso entre los seres vivos y los objetos. Este desencadenante psicológico de lo siniestro a partir de una figura inanimada cuenta con una importante repercusión en la tradición literaria universal, ya sea en forma de autómatas, muñecas de cera, estatuas animadas o zombis. En el caso concreto de "La chica del UHF" se observa de manera implícita este motivo literario cuando el narrador advierte que "aquellos trajes de muñeca les quedaban grandes" (2010: 22), a los que se refiere, a su vez, como "dos vestidos mullidos de angelote" (2010: 22).

En cuanto al espacio acuático, que subyace bajo diferentes formas a lo largo del relato, cabe destacar la alusión al mundo líquido del que provienen las siamesas recordando que la psicología ha interpretado las aguas como símbolo del inconsciente y, por tanto, como la parte causante y femenina del espíritu, pues "del inconsciente universal surge todo lo viviente como de la madre" (Cirlot, 2006: 68-69). Pero la sumersión de Antonio Puñales en el oscuro y misterioso mundo acuático no termina con las siamesas, sino que se extiende a la insólita relación que establece con una joven llamada Tuula con la que logra comunicarse a través de la pantalla de la televisión.

Tuula era la última habitante de un pueblo abandonado al norte de Finlandia que una noche fue surgiendo líquida, como en un espejo mágico, "con el pelo verde como un mar resacoso, mirándole con los ojos muy abiertos" (2010: 26). Era "como si un adulto se hubiera propuesto divertir a un niño dibujándole un personaje mágico, una chica pez con enormes ojos abovedados, de color gris ballena" (2010: 26). Se trataba de una mujer hipnótica que, desde la primera noche que conectaron vía satélite, hizo que Antonio Puñales se sintiera más feliz. Sin embargo, desde que el empleado conoció a Dulce Limón, la hija

de su jefe, con la que compartiría el espacio de trabajo, fue olvidando a Tuula, quien, tras esperar noche tras noche ante al televisor, "jugueteó pensativa con una de las vértebras de bacalao del collar de su madre y comprendió, al fin, qué cosa es el olvido" (2010: 31).

El narrador describe a Tuula como una especie de pez con forma humana, lo que permite observarla desde un punto de vista simbólico. Frecuentemente, la clasificación de los animales, en este sentido, se corresponde con la de los cuatro elementos, y "seres como el pato, la rana, el pez, a pesar de su diferencia, se hallan en relación con 'las aguas primordiales' y pueden ser, por lo tanto, símbolos del origen y de las fuerzas de resurrección" (Cirlot, 2006: 83). La figura de Tuula, que parece convertirse de esta perspectiva en la imagen del desvelo existencial de Antonio Puñales, se relaciona también con la imagen de las siamesas enredadas en un abrazo vegetal que habían preferido no abrir los ojos para continuar soñando en su anterior mundo líquido.

A diferencia de "La chica del UHF", donde los padres de las siamesas quedan excluidos de los marcos temporales del relato, "Caballitos de mar", el quinto relato del volumen, está protagonizado por una pareja que desea tener una hija, con la particularidad de que, sin lograr concebirla, alcanza cierta entidad en el plano psicológico de los padres: "La verdad es que ni siquiera hablábamos de nuestra hija, la que tanto habíamos deseado tener, más que como una visitante que acabaría llegando a casa después de un largo viaje, y para la que todo debería estar preparado entonces. 'He comprado un juego de sabanitas de franela para la cuna de Candela', decía Elena" (2010: 55).

Sin embargo, la frágil existencia de la figura infantil depende de las posibilidades que tenga de materializarse en el plano real. Por lo que, a medida que avanza el tiempo, la concepción psicológica de Candela comienza a desfigurarse adquiriendo connotaciones fúnebres a través de diferentes recursos narrativos. Llama la atención, en este sentido, el contraste entre la habitación de la niña cuando sus padres aún la consideran una niña en potencia y las características que presenta dicho espacio cuando tarda en llegar más de lo esperado. Si en los primeros momentos la habitación se llena de colores con la lámpara musical que proyecta en el techo siete caballitos de mar, más adelante tiene "algo de cementerio, así vacío, sin niña pequeña, con la lamparita inmóvil y sus paredes oliendo aún a pintura fresca, a lugar no habitado" (2010: 54).

Ese cuarto con "algo de cementerio" alcanza, por extensión, el parque de atracciones donde el padre acepta un puesto de trabajo como mascota gi-

gante. Desde la perspectiva de dicho personaje, que aúna infancia y muerte, el lector observa este espacio del imaginario infantil por excelencia como un lugar siniestro y de mal augurio en el que las atracciones se componen de piezas procedentes de otros parques: "Muñones trasplantados sin mucha fortuna, tan tristes y mal acabadas que todo el mundo dudaba un segundo antes de subir al Gusano del Amor, de entrar al Barco Mississippi, como si previeran que iban a formar parte del descarrilamiento de vagones, de un naufragio inminente" (2010: 56).

No resulta menos turbador el deseo maternal que la protagonista de "Mudanzas", el noveno cuento del libro, proyecta sobre un reptil. El relato comienza cuando Roberto y su antigua alumna, Clara, por quien había dejado a su mujer e hijas cinco años atrás, pasan la primera noche en el apartamento de la calle Rioja, donde descubren un animal que los anteriores inquilinos se habían dejado olvidado en un armario empotrado y del que no se especifica con exactitud a qué especie pertenece, pues su descripción realista entraría en conflicto con el carácter psicológico del relato en el que lo primordial es poner de relieve las impresiones subjetivas que el misterioso animal suscita en uno y otro, convirtiéndose de este modo en un espejo que refleja los pensamientos de ambos protagonistas.

Mientras que Roberto siente un profundo asco al ver aquel bicho crestado como un gallo de pelea que saca una interminable y amenazante lengua bífida, y al que compara con un cíclope rencoroso, Clara lo sujeta como una madre y lo aprieta contra su pecho. Este gesto trae a la memoria de Roberto aquella tarde lejana en que le contó que no podía tener más hijos porque su exmujer y él decidieron que con dos niñas ya era suficiente y la vasectomía se les presentó como la mejor opción.

Aunque Clara finge que no le importa no tener hijos porque lo único que quiere es estar con él, su deseo de ser madre se revela en las atenciones que concede a aquel dragón en miniatura al que había decidido llamarle Garcilaso en honor a las clases de literatura del Siglo de Oro que dieron comienzo a su relación cinco años atrás. No obstante, al mismo tiempo que el animal se convierte en reflejo del deseo maternal insatisfecho de Clara, se presenta también como proyección del malestar creciente que experimenta Roberto al recordar con nostalgia a su mujer y sus hijas.

En conclusión, podemos establecer una pequeña clasificación bipartita que reúna, por un lado, los relatos cuyas figuras infantiles, pese a adquirir

una caracterización un tanto velada o quedar reducidas a cuerpos sin vida, son una realidad tangible que desencadena en los protagonistas una lucha contra las manifestaciones psicológicas de su naturaleza más insondable como la depresión, la culpa y el rechazo a una nueva vida en el caso de "Piroquinesis" o el delirante desasosiego existencialista de "La chica del UHF". Por otro lado, tanto en "Caballitos de mar" como en "Mudanzas", a diferencia de los relatos anteriores, se rastrea la sombra de una posibilidad que no llega a realizarse, de un niño que no va a nacer, pero que, en ambos casos, adquiere cierta entidad. Mientras que en el primer cuento señalado Candela aparece como una niña inventada, con nombre y espacio propios, a quien imaginan como una visitante que acabaría llegando a casa después de un largo viaje, en el segundo caso, la figura infantil resulta bastante más críptica, pues el sentimiento maternal de Clara se presenta como un deseo no reconocido que adopta manifestaciones próximas a lo inconsciente.

Aunque el tema de la infancia con carácter de posibilidad, y no de realidad, así como las repercusiones que conlleva en la caracterización psicológica de los personajes femeninos, no alcanza un peso relevante en la tradición literaria española, contamos, sin embargo, con el significativo ejemplo de *Fortunata y Jacinta*, el libro, tal vez, más representativo y con más resonancia universal de Benito Pérez Galdós, así como una de las obras más relevantes del realismo literario español.

El análisis del tema de la infancia con carácter de posibilidad en la narrativa de Esteban Erlés quedaría incompleto si no se llevara a cabo una comparación con la obra maestra de Galdós, pues resulta interesante observar qué aspectos comunes y diferencias presenta un mismo tema reproducido en dos obras literarias tan distantes en el tiempo como en las características narrativas que las constituyen.

En principio, el deseo maternal insatisfecho del personaje de Jacinta se encuentra más próximo a los relatos "Caballitos de mar" y "Mudanzas", ya que se percibe, igualmente, la sombra de una realidad que no llega a realizarse. Además, Jacinta comparte con la protagonista femenina del segundo cuento señalado la proyección de sus sentimientos maternales en seres de otra especie, en este caso, una camada de gatos que alguien había tirado por la alcantarilla.

Cuenta el narrador que cuando Jacinta llegó a la esquina de la plazuela oyó algo que la detuvo. Era un gemido que pedía auxilio contra el abandono y la muerte, y el lamento era tan penetrante que lo sintió como una aguja traspa-

sándole el corazón. Buscando por aquí y por allá se dio cuenta al fin de que los lamentos provenían de los *absorbederos* que servían para dar entrada en la alcantarilla al agua de las calles. "Todo lo que en ella existía de presunción materna, toda la ternura que los éxtasis de madre soñadora habían ido acumulando en su alma, se hicieron fuerza activa para responder al *miiii* subterráneo con otro *miiii* dicho a su manera" (2009: 138). Y a pesar de las órdenes que dio al portero con voz de autoridad indiscutible para que los salvara, no se pudo hacer nada por ellos, dándose de esta forma una trágica situación para Jacinta que su marido observó con indulgencia por considerarlo un desvarío "del cariño vacante o de la maternidad sin hijo" (2009: 139); y su suegra como una anécdota grotesca: "—Pero, hija ¿conque es cierto que mandaste a Deogracias meterse en las alcantarillas para salvar unos niños abandonados…?" (2009: 139).

Como se puede observar, tanto Roberto en "Mudanzas" como la suegra y el marido de Jacinta conforman ejes de oposición respecto a la peculiar forma que adquiere el deseo maternal dando lugar a un contraste que reduce al absurdo la compleja manifestación psicológica de las protagonistas. En el caso de Jacinta, el contraste se observa por partida doble desde su suegra, quien se acoge a tomar la situación desde una perspectiva irónica, y su marido, que se muestra condescendiente con ella adoptando una postura paternalista.

Por otro lado, Clara, la protagonista de "Mudanzas", es rechazada en silencio por Roberto, quien al final del relato, tras haber intentado matar sin éxito al reptil, se plantea que tal vez había llegado el momento de pensar en una mudanza. Sin embargo, en el caso del relato de Esteban Erlés, el reptil no solo funciona como sustituto del niño no nacido, sino que también representa la consternación de Roberto por el recuerdo de su familia. Resultaría contradictorio, por tanto, que el animal elegido para cumplir esta función narrativa fuese un animal doméstico como los gatos, más asociados, por lo general, con el plano afectivo, lo que no provocaría en Roberto el deseo de huir.

Asimismo, Jacinta comparte con los protagonistas de "Caballitos de mar" la concepción de un hijo que al igual que Candela solo tiene lugar en el plano psicológico, en este caso, en la recreación de un espacio onírico que progresivamente va adquiriendo tintes de naturaleza siniestra. Esto recuerda a su vez a "La chica del UHF" en relación con la incertidumbre sobre el carácter animado o no animado de una figura.

El narrador señala que Jacinta fue una noche al teatro Real de muy mala gana, tan malhumorada y soñolienta que solo deseaba que la ópera de Wagner

terminara pronto. Al llegar al cuarto acto "Jacinta sintió aburrimiento. Miraba mucho al palco de su marido y no le veía. ¿En dónde estaba?" (2009: 172). Pensando esto, inclinó suavemente la cabeza sobre el pecho, y, al arrullo de la música, cayó en un profundo sueño. Estaba sentada en un *puff*, y se le subía por las rodillas un niño lindísimo, que comenzó a dar cabezadas contra su pecho. Viendo que nada conseguía, el niño se puso tan serio que parecía un hombre. Jacinta sintió que se le desgajaba algo en sus entrañas, y, sin saber lo que hacía, fue desabrochándose los botones. Pero la cara del niño, que no perdía su seriedad, iba tomando una inmovilidad sospechosa. Finalmente, Jacinta metió la mano en su seno para darle al niño lo que deseaba y atrajo su cabeza hacia sí:

> Pero la boca era insensible y los labios no se movían. Toda la cara parecía una estatua. El contacto que Jacinta sintió en parte tan delicada de su epidermis era el roce espeluznante del yeso, roce de superficie áspera y polvorosa. El estremecimiento que aquel contacto le produjo dejóla por un rato atónita; después abrió los ojos y se hizo cargo de que allí estaban sus hermanas (2009: 173).

En definitiva, a través de este fragmento que describe un espacio onírico, poco habitual en obras de carácter realista, se puede observar una relación clara con el carácter siniestro de "La chica del UHF". En ambos casos, los narradores desafían desde la creación artística las leyes naturales que establecen fronteras entre lo animado y lo no animado, o yendo más allá, entre la vida y la muerte. Esta última idea se observará en la obra galdosiana en un punto más avanzado de la trama. Es decir, el sueño de Jacinta constituye especie de presagio relacionado con la muerte que trata de responder de forma críptica a la pregunta que la protagonista se hace antes de caer en un profundo sueño: ¿dónde estaba su marido?

Aunque, en principio, el deseo maternal insatisfecho de Jacinta está más relacionado con "Caballitos de mar" y "Mudanzas", en el sentido de que el hijo esperado nunca llega a nacer, más adelante se relaciona de forma parcial con "Piroquinesis" y "La chica del UHF", ya que, tras un intento frustrado en la trama argumental, la figura infantil llega a convertirse en una realidad. No obstante, hará falta para ello la puesta en escena de Fortunata, su rival, con quien finalmente tiende un puente de complicidad y reconciliación.

El primer intento del desarrollo de una nueva vida, y también de que Jacinta se convierta en madre adoptiva, viene de la mano del personaje de Ido,

quien le hace caer en la trampa de que Juanín, un pobre niño, abandonado y harapiento, era hijo de Juan —su marido— y de Fortunata. Sin embargo, Juan revela más adelante que su verdadero hijo había muerto de garrotillo: "—Te aseguro que pasé un rato…, ¡ay, qué rato! ¡Y tener que disimular en casa delante de ti! Aquella noche ibas tú al Real. Yo también fui; pero te juro que en mi vida he sentido, como en aquella noche, la tristeza agarrada a mi alma. Tú no te acordarás… No sabías nada" (2009: 297).

Aclarado el engaño, don Baldomero, padre de Juan, resolvió la situación haciendo que instalaran al niño en un asilo, impidiendo, así, que Jacinta se convirtiera en madre adoptiva. Sin embargo, al final de la novela Fortunata da a luz a otro niño de Juan, y, ante la inminente muerte que la acecha, decide entregar el bebé a Jacinta:

> No quiero morirme sin hacerle a usted una fineza, y le mando a usted, por mano del amigo don Plácido, *ese mono del Cielo* que su esposo de usted me dio a mí equivocadamente… "No, no; borre usted el *equivocadamente*; ponga: "Que me lo dio a mí robándoselo a usted…" No, don Plácido, así, no; eso está muy mal…, porque yo lo tuve…, yo; y a ella no se le ha quitado nada. Lo que hay es que yo se lo quiero dar, porque sé que ha de quererle y porque es mi amiga… (2009: 1159).

En resumen, el hijo de Jacinta se mantiene hasta el final de la novela como posibilidad que no se realiza hasta que otro personaje femenino cumple la función de intermediaria. Sin embargo, dicha posibilidad atraviesa de forma previa distintas formas más o menos tangibles, como su proyección en los gatos y en Juanín, o la espeluznante figura de yeso que confiere al sueño de Jacinta un carácter siniestro. Entre ellas, la forma que guarda menos relación con los relatos de *Azul ruso* es la de Juanín, es decir, la proyección de la posibilidad en una figura infantil real, pues incluso en "Piroquinesis" o "La chica del UHF", donde los niños llegan a nacer, estos se observan de forma alegórica o simbólica.

BIBLIOGRAFÍA

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2006.

Díez Cobo, Rosa María. "Ecos góticos en el microrrelato contemporáneo en español: una travesía en/tre orillas atlánticas", *Microtextualidades: Revista internacional de microrrelato y minificción* 5 (2018): 45-66.

Esteban Erlés, Patricia (2010): *Azul ruso*. Madrid: Páginas de Espuma, 2010.

Freud, Sigmund. "Lo siniestro", *Sigmund Freud: Obras Completas*. En *Freud total 1.0.* 1919. Disponible online: https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf (Última consulta: 07/02/2022).

Gómez Yebra, Antonio (1988): *El niño pícaro literario de los Siglos de Oro.* Barcelona: Anthropos, 1988.

Jung, Carl Gustav. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* (Trad. de Carmen Gauger). Madrid: Trotta, 2015.

Martín Garzo, Gustavo (2005): "El jardín del paraíso", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 60, 1 (2005): 59-72.

Matute, Ana María. *Paraíso inhabitado*. Barcelona: Destino, 2011.

Matute, Ana María. *Luciérnagas*. Madrid: Cátedra, 2014.

Pérez Galdós, Benito (2009). *Fortunata y Jacinta*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.