

HORRORES GENERACIONALES: VISIONES DE LA DERROTA EN LOS RELATOS DE PATRICIA ESTEBAN ERLÉS Y DAVID ROAS

VEGA SÁNCHEZ APARICIO
Universidad de Salamanca
vegawinslet@hotmail.com

Recibido: 11-06-2013
Aceptado: 23-10-2013



RESUMEN

El hombre actual opta por el escepticismo ante un mundo que parece haber roto todas las promesas de felicidad, un mundo donde el individuo se siente arrojado y en el que ya no confía. Desde planteamientos diferentes, los relatos de Patricia Esteban Erlés y de David Roas abordan el tema de los fracasos cotidianos. Los protagonistas de sus obras sufren el abandono, la soledad o el desastre en un entorno cercano al lector, pues la realidad domina en cada uno de ellos. Sin embargo, en ambos autores lo fantástico surge como un método de enfrentamiento al absurdo y, por tanto, desafía al personaje, y al lector, cuestionándose los límites de ese entorno en el que viven. Los horrores cotidianos de Esteban Erlés y de Roas, partiendo de las miserias del individuo contemporáneo, transgreden los códigos reales y oscilan entre un desenlace inexplicable o ambiguo.

PALABRAS CLAVE: Fantástico, narrativa española, David Roas, Patricia Esteban Erlés.

ABSTRACT

Nowadays, man chooses skepticism in a world that seems to have broken all promises of happiness, a world where the individual feels cast out and a world not to be trusted anymore. Coming from different approaches, the tales of Patricia Esteban Erlés and David Roas deal with the issues of daily failures. The protagonists of their works suffer abandonment, loneliness or disaster in an environment quite close to the reader, for reality rules over each of them. Nevertheless, in all of them the fantastic emerges as a means of struggling against the absurd, thus challenging both the character and the reader to question the limits of the environment in which they live.

Starting from the miseries of the contemporary human being, the everyday horrors of Esteban Erlés and Roas violate the codes of reality and range from an unexplained outcome to an ambiguous one.

KEYWORDS: Fantastic, Spanish fiction, David Roas, Patricia Esteban Erlés.



Me desperté recién afeitado.
Andrés Neuman, «Cuento de terror»

Después de un siglo XX marcado por las utopías ideológicas y sus consecuentes decepciones, los comienzos del XXI se caracterizan por el escéptico testimonio del fracaso. A partir de los años setenta de la anterior centuria, el individuo avanza hacia el desengaño de las ideas y de las certezas del pensamiento, de una realidad cada vez más vulnerable y frágil.

Ante este panorama, el presente texto está dedicado al análisis de dos voces muy sugerentes de la narrativa española actual. Así, se abordará la obra de Patricia Esteban Erlés (Zaragoza, 1972), cuyos relatos optan por los personajes excéntricos, retorcidos y de maldad silenciosa, autora de obras como *Manderley en venta* (2008), *Abierto para fantoches* (2008), *Azul ruso* (2010) y *Casa de muñecas* (2012); y de David Roas (Barcelona, 1965) quien, además de una muy significativa y renovadora obra teórica acerca de lo fantástico,¹ es autor de los libros de cuentos *Los dichos de un necio* (1996, 2010), *Horrores cotidianos* (2007), *Distorsiones* (2010) e *Intuiciones y delirios* (2012), de la novela *Celuloide sangriento* (1996) y del libro de crónicas *Meditaciones de un arponero* (2008). De este modo, se propone un acercamiento a dos nuevas visiones que, inscritas en una contemporaneidad demoledora de dogmas y evidencias, manifiestan la sensación de fracaso del hombre contemporáneo; dos proyectos del género concebidos bajo el estigma de una «generación».

1 Roas destaca en el ámbito de los estudios sobre lo fantástico debido a sus aportes para una nueva concepción transgresora del género, que confronta las teorías clásicas de Tzvetan Todorov, entre otros. Además de su tesis doctoral *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, y de la larga lista de prólogos y artículos publicados en libros y revistas especializadas, su ensayo *Tras los límites de lo real* (2011) resulta imprescindible para el análisis no sólo de su creación ficcional, sino también para el estudio de esta nueva generación de autores, surgidos a partir de los años ochenta, entre los que se encuentra Patricia Esteban Erlés.

A propósito de esta idea de clasificación grupal de los autores estudiados, debe señalarse la novedad de la narrativa española a partir de los años ochenta pues, vinculada a un exceso de realismo, se había visto sometida a la desmesurada imitación de la realidad. En este sentido, adquiere una notable importancia el famoso boom latinoamericano, como han señalado David Roas y Ana Casas (2008: 39), ya que será a partir de ese fenómeno editorial cuando las narraciones producidas en la Península apuesten por un retorno al ejercicio de contar historias, por el abandono de los relatos detenidos en la representación mimética y por la recuperación de lo fantástico, relegado a un segundo plano tras la llegada del régimen franquista: «La gran influencia sobre el público lector español de los años sesenta se debió a que venía a romper con el aburrimiento y la vulgaridad de la novela del “realismo”, la cual, por lo demás, según también se dice, estaba ya agotada y lista para ser derrumbada desde principios de la década» (Blanco Aguinaga, 1997: 26).

A raíz de estos cambios surgidos en la narrativa española de la posguerra, los autores fieles al género parten del «cultivo de lo fantástico con total normalidad, sin complejos» (Roas, 2011: 157), además de una realidad familiar al lector con el propósito de desestabilizarla y señalar sus errores; de ahí las propuestas de José María Merino, Cristina Fernández Cubas o los escritores que nos conciernen en este texto.²

En cuanto a la presencia del miedo, en los relatos de ambos autores aparece como recurso primordial, desde dos perspectivas cercanas pero disímiles. En el caso de Esteban Erlés, el horror se inserta en el interior del individuo: los personajes, angustiados por el rechazo, enfatizan los recuerdos de un pasado invadido de esperanzas y promesas futuras, y tejen una venganza para el traidor, como sucede en el texto «Hipotermia» (*Casa de muñecas*). Sin embargo, en los de Roas, el miedo aparece en el exterior del ámbito doméstico y expone el horror en todos los actos diarios: «Cuando despertó, el cobrador de la luz todavía estaba allí» (2007: 71), apunta en un magnífico homenaje a Monterroso. Así, para el autor la realidad se muestra impredecible, menos consecuente que la ficción.

Por tanto, este arquetipo del horror alcanza de nuevo signos generacionales en ambos, no sólo por su inserción en esta nueva nómina de escritores, sino porque tanto Esteban Erlés como Roas se presentan como paradigmas de una contemporaneidad escéptica.

2 En el Prólogo a *La realidad oculta* de David Roas y Ana Casas (2008: 42) se señala una amplia nómina de publicaciones con textos fantásticos, tanto de cuento como de microrrelato, surgidas a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta.

MÁS DE CIEN MENTIRAS

Los relatos que componen las obras estudiadas ponen en entredicho cualquier tipo de utopía alejada del placer individual e inmediato y, además, proponen lo fantástico como oposición a una realidad decepcionante. Así, lo real para Patricia Esteban Erlés y David Roas se origina en la circunstancia del individuo contemporáneo. Por consiguiente, involucran el espacio «extra-textual», según Roas (2011: 30-33), pues no sólo el receptor penetra en el mundo ficcional, como sugiere Todorov (1970: 54), sino que en sus relatos el texto también se involucra en el espacio del lector, lo reconstruye y lo convierte en contexto verosímil.

Ambos narradores moldean, en sus obras, un prototipo del hombre actual determinado, principalmente, por la idea del fracaso, la caducidad de sus principios, la frialdad y la personalidad egoísta y competitiva, así como por la idea de la existencia en todo ser humano de un terrorífico lado oscuro:³

Un día te levantas y toda tu ropa es roja. Nunca antes has usado este color. No sabes qué significa ni si le sienta bien al tono de tu piel, si se llevará bien con tu pelo. Sólo comprendes que un color es un destino cuando coges del tendedor el primer vestido rojo, rojo cicatriz, y contemplas en serio, por primera vez, la posibilidad de matar a alguien (Esteban Erlés, 2012: 103).

1.1. *La arquitectura efímera de Patricia Esteban Erlés*

Esteban Erlés describe al individuo a través del abandono. Sus historias, concebidas desde la memoria, revisan el pasado de una serie de personajes marcados por la soledad y el desencanto. La fragilidad de las relaciones humanas constituye la base de sus textos, pues la autora presenta un amplio catálogo de la decepción, enfocado desde las infidelidades amorosas y familiares hasta la tragedia de la muerte. De este modo, la relación de la autora aragonesa con lo fantástico se traza a partir de una raíz gótica, procedente del «gótico sobrenatural»,⁴ hasta las escenas más actuales del cine de suspense y

3 En las obras de ambos autores, se refleja la imagen del individuo posmoderno, cuyo contexto ha sido definido por Gilles Lipovetsky (2003: 42) bajo la condición del narcisismo: «En un sistema organizado según un principio de aislamiento “suave”, los ideales y valores públicos sólo pueden declinar, únicamente queda la búsqueda del ego y del propio interés, el éxtasis de la liberación “personal”, la obsesión por el cuerpo y el sexo: hiper-inversión de lo privado y en consecuencia desmovilización del espacio público».

4 Roas (2000: 73) traza una panorámica de los precedentes al género fantástico entre los que distingue dos corrientes del gótico: una de matices sentimentales y otra «terrorífica o sobrenatural», que dialoga como intertexto con la obra de Esteban Erlés: «El gótico sobrenatural, en el que lo fantástico es una evidencia “real” y no un simple error de percepción (o un truco malintencionado), es la expresión de

terror: «Luego volvió a morir y yo me pasé el resto del velorio con los ojos secos y su mano entre las mías, clavándole el filo de una llave en la palmas hasta que cerraron el féretro» (Esteban Erlés, 2012: 157).

La primera de las obras, *Manderley en venta*, establece un correlato con *Rebecca*, la novela de Daphne Du Maurier, donde la suplantación de identidades hila los textos de un edificio en ruinas. Si en *Rebecca* la estela de la difunta esposa de Maxim de Winter permanece en los seres de la vieja mansión, en su obra los personajes se resisten al reemplazo. De este modo Manderley, ese espacio del pasado, se convierte en una casa de muñecas intocable, deseada por la protagonista de «Historia de una breve alma en pena» (*Manderley en venta*), un espacio de lo fantástico concebido desde las lecturas múltiples, donde habitan la monstruosidad familiar, representada en varios casos por el amor competitivo y la traición del reemplazado.

En la misma línea arquitectónica se sitúa *Azul ruso*, un conjunto de relatos vertebrados por una narración más extensa de título homónimo, que funciona como pilar del edificio. La autora observa a los vecinos y recopila un inventario de vidas destinadas al abandono. Nuevamente prefiere a personajes inadaptados, residuos de una vida atestada de fracaso, y, como sucede en *Manderley en venta*, será el desengaño amoroso la causa de sus miserias. Los personajes de *Azul ruso* se transforman en la colección de gatos que una misteriosa mujer reúne para evadir su propia soledad, una policromía felina contra el desconsuelo. Así, sin abandonar las líneas constantes de su poética de lo fantástico, Esteban Erlés añade la idea de los mundos paralelos, de las causalidades, a los seres monstruosos, su motivo más recurrente.

Si partimos de esta idea nuclear en los libros de Esteban Erlés, *Casa de muñecas* se manifiesta como su ejemplo más representativo. Este magnífico libro, concebido como una obra de arte total debido a las ilustraciones de la artista gráfica Sara Morante, recopila un muestrario de historias terroríficas en torno a una posible casa de muñecas. La autora merodea en cada habitación, en cada rincón de este hogar de seres perversos y malvados, y señala, de nuevo, el horror de lo doméstico. Así, destacan en la obra las referencias a la infancia, a la crueldad de ésta, y a sus juegos; a los personajes traicionados y a la monstruosidad del ámbito familiar, como ya se apuntaba en sus obras anteriores. La «Advertencia final» funciona como correlato del libro, pues, del

una concepción fatalista y trágica del hombre y del mundo, en la que el contacto con lo sobrenatural conduce ineludiblemente a la condenación del individuo, aniquilado física y moralmente por sus fracasados intentos de satisfacer unas pasiones inalcanzables».

mismo modo que las muñecas sobreviven a sus dueños, también permanecen sus personajes, siempre presentes en el cercano mundo de lo cotidiano.

Casa de muñecas funciona como una obra fragmentaria que muestra los horrores de cada sección de la vivienda en forma de microrrelato; de ahí que la autora aproveche su vínculo con el silencio,⁵ con la elipsis, a favor de la incertidumbre del texto. Dividido en una estructura que distingue las diferentes partes del inmueble, como la obra *Historias del edificio* (1994) de Juan Carlos Méndez Guédez, mantiene estrechas relaciones con los catálogos de seres extraños o los bestiarios, como por ejemplo *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola o *Trastornos literarios* (2010) de Flavia Company. Así, se suma a otras colecciones de microrrelatos que apuestan por la historia de terror en formato breve, como *Ajuar funerario* (2004) de Fernando Iwasaki, *Temporada de fantasmas* (2004) de Ana María Shua o *Miedo me da* (2007) de José Antonio Francés.

1.2. *Los artefactos de David Roas*

La propuesta narrativa del escritor barcelonés David Roas desmorona todo un sistema de creencias procedente de la historia occidental. Asumiendo el rol de un francotirador de absolutos, dispara contra lo racional y lo irracional, contra lo real y lo imaginado, contra las excentricidades propias y las de sus contemporáneos.

El autor disecciona las utopías del hombre como el pensamiento filosófico y político, las prácticas religiosas, la institución familiar y las expectativas de la realidad; las destruye y, en una línea próxima a Augusto Monterroso o Guillermo Samperio, no ofrece ninguna vía alternativa; de ahí el microrrelato «Homo crisis» (*Horrores cotidianos*), donde las posibilidades de la razón culminan en la desaparición del yo. Frente a la historia del pensamiento que ha generado nuevas respuestas o caminos para satisfacer al individuo, el hombre contemporáneo, tras el ataque de Roas, se siente noqueado. Desde este planteamiento, surge en su narrativa la idea de lo fantástico como lectura hiperbólica de una realidad terrorífica.

Horrores cotidianos presenta un catálogo de sinsentidos que persiguen a la sociedad. Francisca Noguero (1995: 30) define el absurdo como «toda idea que contiene en sí misma una contradicción. El sentimiento del absurdo surge cuando el hombre racional confronta la irracionalidad del Universo, cuando capta la disparidad existente entre lo que anhela y lo que en realidad encuen-

5 A propósito de la presencia del silencio en la minificción en español se recomienda la lectura de Noguero (2011).

tra»; de este modo, los relatos breves y microrrelatos de *Horrores cotidianos* se sitúan donde el individuo experimenta la paradoja de su existencia.

Roas aniquila todas las aptitudes del hombre ante la vida y emplea cualquier discurso posible. Como consecuencia, sus textos estallan desde el interior en forma de reescritura, de nota biográfica,⁶ de texto científico, filosófico o religioso, de transcripción dialectal, de refrán o expresión idiomática, de documento mercantil y de cuento de terror gótico, entre otros lenguajes. Así, plantea «una vuelta de tuerca» como perspectiva para contemplar esa condición absurda, además de una visión del horror donde, en la mayoría de los casos, el humor o la sorpresa quiebran «el mecanismo de formación de hipótesis» del que habla José Antonio Marina (2008: 117), que todo hombre posee, y, de este modo, propicia el efecto fantástico; de ahí el microrrelato «Descensus ad inferos»:

La bombilla se apaga cuando te encuentras en el descansillo del cuarto piso. Tanteando, logras dar con un interruptor, pero la luz no vuelve. Debe ser —piensas— un apagón general. La oscuridad es total. [...] Te parece identificar una especie de roce sobre el suelo. [...] Algo intolerablemente viejo se te acerca en la oscuridad. Aprietas el cuerpo contra la pared, en un desesperado intento de fundirte con ella: no quieres tener el más mínimo contacto con esas telas que continúan aproximándose. [...] Y en el momento justo en que notas que aquello está a punto de alcanzarte, vuelve la luz y ves a doña Patro que pasa junto a ti arrastrando su pierna eternamente vendada («la artritis, hijo, la artritis») y musita un débil saludo (Roas, 2007: 52)⁷.

En una tónica similar, se instala *Distorsiones*, que aplasta, en primer lugar, las certezas de una sociedad globalizada; por lo tanto, la armonía del sueño americano, la realidad, la ciencia, el escepticismo o el éxito, entre otras deformaciones, aparecen catalogados por su astuta mirada. En la segunda división de la obra golpea proyectos individuales como la fe, la paternidad, la creación literaria, las ambiciones o la intimidad; de este modo, observa los horrores del ser humano corriente. Por último, en una tercera parte, donde impera la brevedad del microrrelato, se acoge a la paradoja, a los juegos de palabras y a las contradicciones, con la intención de involucrar al lector en una ruptura de jerarquías literarias.

6 Como en «Necrológica», homenaje a la brillante *Zelig* de Woody Allen.

7 En este relato, frente a lo que sucede en otros textos carentes de elementos fantásticos como «Alabama» (*Horrores cotidianos*) o «Psicopatología de la vida cotidiana» (ambos en *Distorsiones*), donde también se aborda la idea del grotesco desde un enfoque abyecto, Roas combina el efecto desestabilizador de la realidad con el asco que produce la venda de la anciana.

Roas aporta en *Distorsiones* algunos matices al género que lo conectan con esa tendencia renovadora. Así, su lectura desengañada de una realidad miserable lo conduce a una visión de lo fantástico que, en varias ocasiones, se despoja de conflictos para los personajes, pero nunca para el lector del texto, quien se inquieta ante la transgresión de lo real.⁸ También debe añadirse, con respecto al carácter sarcástico del autor, la burla de quien aplica de forma literal leyes, teorías científicas o argumentos que no tienen cabida fuera del mundo de la ciencia o de la ficción.

Por otro lado, además de los motivos tradicionales o del intertexto con otros autores y formas culturales, en la obra de Roas, como se verá en este trabajo, el mundo que habita el hombre actual es el lugar del horror, el espacio incoherente donde fallan las certezas. Así, tras la lectura de sus textos, tanto el lector como los personajes descubren una realidad carente de normas, accidental en contraposición a los coherentes mundos literarios; perciben sus límites de manera similar a quienes emplean la ficción para acentuar el sinsentido cotidiano. Éste es el caso de Henry Jenkins, quien subraya a propósito del consumo de las narrativas de la violencia: «Dirigimos nuestra atención hacia el entretenimiento violento [...] porque nos confiere un sentido de orden en un mundo que, por lo demás, puede antojarse totalmente caótico» (Jenkins, 2009: 246).

En su última obra *Intuiciones y delirios*, Roas recopila textos publicados con anterioridad. Así, de nuevo retoma la idea de derrumbe del pensamiento y de las ideologías con la intención de presentar el origen de la estupidez humana. De esta manera, los textos atentan contra la filosofía, la estética, la religión, la política, los cuentos tradicionales⁹ o la realidad, de manera similar a sus otras obras ya mencionadas. En este último libro, más allá de la reescritura, del homenaje o de la creación de mundos posibles, presenta una intención cercana al *ready made* de Duchamp. Por tanto, el autor se aproxima al

8 Según los trabajos de Todorov o Jaime Alazraki, entre otros, el siglo XX da pie a una nueva percepción de lo fantástico basada en el psicoanálisis, algo que la diferencia de las obras del XIX. Alazraki (1990: 277) propone la idea de «neofantástico» para la obra de Kafka o Cortázar, puesto que, siguiendo las apreciaciones de Todorov, se elimina el conflicto del protagonista con los hechos extraños; por lo tanto, plantea lo real «como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad» (Alazraki, 1990: 276), o, lo que es lo mismo, una lectura metafórica del relato. Roas, sin embargo, defiende la continuidad del término de fantástico, pues su efectividad dependerá de las convenciones de lo real, de aquello que para el lector resulta transgredido.

9 Como puede observarse en el texto «Las hermanas panaderas (El cuento folklórico en la era del vacío)», éste parte de la elaboración de un relato bajo la forma del cuento medieval e inserta la aparición de la figura de un duende, propio del cuento de hadas, con la intención de desmoronar su valor canónico. Roas, de este modo, presenta la diferencia entre el género de lo fantástico y el relato de maravillas o de seres extraordinarios, de acuerdo con las precisiones de Roger Callois (1970: 10).

«arte de la apropiación», señalado por Nicolas Bourriaud (2009: 196) como la «postproducción», una tendencia característica del arte del siglo XXI; de ahí textos como «El cuento que me hubiera gustado escribir (y encima no es más que un fragmento)».

Por otro lado, en la misma línea de sus obras anteriores, el autor incorpora un capítulo final titulado «Monstruario» que, como si de un catálogo de seres extraños se tratase, dispone una serie de especímenes humanos representantes del absurdo de la humanidad, entre los que se encuentran el hombre indeciso, el aprovechado o el crédulo:

No tardó en actuar. Un cliente incauto se había colocado junto a él. Y el Sabeloquetequierodesí inició una conversación que rápidamente acabó convirtiéndose en un monólogo que la víctima [...]. Una cháchara inconexa e inacabable que sólo interrumpía para pedir nuevas consumiciones, que, como pude comprobar después, él no pagó (Roas, 2012: 51).

1.3. *Una realidad massmediática*

Superados los conflictos entre alta y baja cultura, ambos autores introducen los discursos procedentes del cine, de la televisión, de los cuentos de hadas, de la música rock y pop, de la moda, de la publicidad, del cómic o del bestseller, y revitalizan el género, pues se integran como huellas fundamentales de una época.

Patricia Esteban Erlés opta, en mayor medida, por el cine clásico como referente, aunque su mitomanía narrativa también la conduce a seleccionar alusiones más actuales de la gran pantalla. Desde el título de la primera obra, la autora propone una analogía con la novela popularizada por Alfred Hitchcock,¹⁰ además de establecer, a lo largo de los tres libros, un continuo diálogo con el cine.

De este modo, aparece, por un lado, el empleo del ambiente fílmico en los relatos, con preferencia por los contextos del cine norteamericano de los cuarenta a los ochenta. Así, relatos como «Los zapatos de Margot» (*Azul ruso*), «El resplandor» (*Casa de muñecas*), «Habitante» o «Celebración» (reunidos en *Manderley en venta*), adquieren detalles narrativos propios de algunos entornos cinematográficos: «Ella sonrío, porque se crió en el Sur y allí una dama sonrío a los cretinos y no rehúsa nunca un baile en una fiesta» (Esteban Erlés, 2008: 60).

¹⁰ Referencia a la que recurre de nuevo en *Casa de muñecas* con el relato «Manderley en llamas».

Por otro lado, la autora recurre a estrellas del celuloide en la caracterización de los personajes. Estos rasgos aparecen como afinidades físicas o psicológicas, empleados para describir los paralelismos con la gran pantalla. Así sucede en «Criptonita» (*Azul ruso*), donde el hermoso gato Carygrant padece las mismas consecuencias que Christopher Reeve al aproximarse a la piedra.

Cabe señalar, además, otras referencias originarias del mundo del diseño en «Una y otra» (*Manderley en venta*), «Los zapatos de Margot» o «Monstruos en tus pies» (*Casa de muñecas*); de la actualidad de Internet y de las nuevas tecnologías en «De culos y manzanas»; de la música norteamericana de los setenta en «Hungry for your love» y en «Mudanzas»; del cómic en «Superwind» (los tres últimos recopilados en *Azul ruso*); y de los juguetes infantiles en «Killer Barbies» (*Casa de muñecas*).

David Roas se inclina por el cine posmoderno y absurdista. Sus libros de relatos homenajean las creaciones de Woody Allen, imprescindible en su obra.¹¹ Roas toma el sarcasmo como base y, de manera similar al director norteamericano o a Groucho Marx, presenta el absurdo como rasgo esencial del ser humano. De ahí que el autor fusione el irracionalismo de Allen con el principio del placer inmediato derivado de Homer Simpson, otro personaje básico en sus textos. Así, logra un retrato irónico del hombre actual, caracterizado por la idiotez congénita:

Avenida de una gran ciudad. Bares, cines, sexshops, casas de juego. Fogonazos de luz barren las aceras: faros que iluminan una marea de gente inverosímil. Los miles de ruidos se entremezclan confiriendo al lugar una atmósfera manicomica.

De pronto, un hombre se arroja sobre las bestias metálicas abrazado a un crucifijo. Pese a lo que creía, Dios no le ha salvado.

Pobre gilipollas (Roas, 2007: 123).

Sus narraciones de corte grotesco adquieren los rasgos del cine de Quentin Tarantino; de este modo, en «Psicopatología de la vida cotidiana» (*Distorsiones*) aparecen numerosas referencias explícitas —«El predicador le observa paralizado, pues D. se ha puesto a imitar el baile del Señor Rubio en *Reservoir Dogs*» (Roas, 2010: 101)— e implícitas, como el deleite *gore* o el deseo de venganza.

La obra de David Roas se presenta como un híbrido de la cultura posmoderna, pues no sólo el cine alcanza un valor esencial en sus textos. En las

¹¹ Tanto *Horrores cotidianos* como *Distorsiones* aparecen precedidos por una cita del director norteamericano.

tres obras estudiadas en este texto —*Horrores cotidianos*, *Distorsiones e Intuiciones y delirios*— el autor alude a programas televisivos como documentales sobre la vida absurda del salmón, al mediático Iker Jiménez, a series de éxito en los noventa como *The X-Files*, o al disparate de programas como “Teletienda”, y los fusiona con sus propias señas generacionales: la música de David Bowie o de la banda de rock Sonic Youth, además de la irrupción de las nuevas tecnologías en «Excepciones» (*Distorsiones*), o los productos de consumo, como los Smacks de Kellogs o el Tupper-Ware, entre otras referencias. Por último, debe destacarse la alusión a las historias de vampiros de *Salem’s Lot* (1975) y *Nosferatu* (1922) en el microrrelato «Tópicos» (*Distorsiones*).

2. MIND THE GAP: LA RESPUESTA FANTÁSTICA

Como se percibe en ambos autores, tras elaborar un contexto narrativo actualizado y cercano, lo fantástico se adapta a una sociedad cambiante e inestable y a un lector cada vez más astuto. Así lo exponen Casas y el propio Roas en *La realidad oculta* (2008), pues la nueva nómina de escritores vinculados al género es consciente de las exigencias de un público conocedor de los tópicos y recursos: «La historia de lo fantástico está decisivamente marcada por la necesidad de sorprender a un receptor que cada vez conoce mejor el género, lo que obliga a los escritores a afinar el ingenio para dar con situaciones insólitas que rompan las expectativas de éste» (Roas y Casas, 2008: 50).

Los relatos de Esteban Erlés y Roas confrontan a ese lector sagaz, ya que ambos se acercan a la escritura desde el ámbito de la experiencia lectora. Sus textos huyen de lugares comunes o fórmulas desgastadas que romperían con ese conflicto entre lo real y lo imposible y no desestabilizarían los límites de la realidad. Los autores manifiestan, así, una respuesta fantástica a esa cotidianidad escurridiza e incomprensible, bien desde la incertidumbre o las múltiples lecturas, como Esteban Erlés, o bien desde la metaficción, en el enfoque de Roas.

En sus textos aparecen los motivos más comunes como el monstruo, el fantasma, las personalidades transformadas o alteradas y la ruptura con el orden real. Sin embargo, afines a la actualidad, renuevan las pautas marcadas por la tradición y combinan, con el propósito de lograr la sorpresa o el equívoco, varios de los recursos dentro de algunos relatos.¹²

¹² Para el análisis de este apartado, se recurrirá a los modelos establecidos por Casas y Roas (2008) y Roas (2011).

2.1. *El monstruo está ahí fuera*

Si existe un aspecto que impere en los textos de ambos, éste es el de la aparición del monstruo. En contraposición a la popular criatura, los autores optan por un tipo de personaje cercano al lector, próximo a su contexto cotidiano. De acuerdo con la precisión del propio Roas (2000: 81), acorde a las teorías de Freud, «los seres monstruosos que pueblan lo fantástico no serán otra cosa que encarnaciones de lo irracional, de todo lo desconocido que atormenta al hombre». De este modo, estos monstruos familiares se presentan como respuestas ante las alteraciones en la vida diaria del individuo contemporáneo.

Así, las figuras monstruosas surgen en relatos como «Piroquinesis», «Mudanzas», «Sesentamil» (recopilados en *Azul ruso*), «La traidora», «Abuela», «La gemela fea», «Rosaura» (de *Casa de muñecas*), «La agonía del salmón» (*Horrores cotidianos*) o «Sympathy for the Devil» (*Distorsiones*), entre otros.

En el texto «Celebración», Esteban Erlés sitúa la trama en el seno de una conservadora familia norteamericana a la que el hijo predilecto presenta su nueva novia. A lo largo del relato, además de acentuar el carácter hospitalario de la madre sureña, los personajes participan en un banquete ritual a causa del elevado número de mujeres llevadas a la casa por el joven. Todos los detalles de la narración insisten en la inseguridad del protagonista y en la posible represión ejercida por su madre. Asimismo señalan el lado oscuro de la chica, vinculada a un perverso arte conceptual cercano a los polémicos hermanos Chapman.¹³ Sin embargo, la narración en primera persona del protagonista aporta ciertos matices que sugieren otra lectura del relato. De ahí la importancia de las insistentes notas de su hermano, especialmente el decisivo mensaje tercero: «Podrías ser feliz con ella, vete, ahora, llévala contigo y no vuelvas más» (Esteban Erlés, 2008: 66). A través del discurso del joven narrador se descubren elementos cruciales, como su atracción por el color de la sangre y por los pies de la novia —«empezó a pintarse las uñas de ese rojo oscuro que me hace tragar saliva cuando los miro. Cada uña parece una gota de sangre, quisiera verlas tan sólo una vez más, pero no me decido» (64)—, o la importancia del cuchillo para cortar el misterioso asado, de receta secreta, preparado por su madre —«como en todas las ocasiones anteriores, el cuchillo de sierra aparentemente inútil ha quedado olvidado bajo los pliegues de

13 Esteban Erlés recurre a la imagen del artista conceptual cuyo arte está asociado a la violencia o a la pervisión de los iconos de la infancia, cuyos mayores representantes en la actualidad son los hermanos Jake y Dinos Chapman. El regodeo violento en las muñecas, visto como propio de las tendencias asesinas, aparece también en el microrrelato «Killer Barbies».

una de las servilletas» (66). Por tanto, al final del relato, el lector sospecha que algo extraño puede haber sucedido, al mismo tiempo que lo asaltan numerosas dudas como: ¿por qué esa reiteración en el visto bueno de la madre? ¿Qué les pasó a las otras mujeres y por qué el mismo ritual en todas las ocasiones? ¿A qué se deben todas esas marcas siniestras a lo largo del texto? ¿Cuál es el toque secreto de la receta de la carne? ¿Por qué Dan, el hermano, posee una «hermosa cara de jovencita» (61)? Y, sobre todo, ¿para qué es perfecta la chica?

De este modo, Esteban Erlés huye de las certezas narrativas y opta por el final en suspenso para un relato que desentraña el horror de la institución familiar. Así, se relaciona con otros textos como «Celebración en familia» (*Distorsiones*), que rompe los códigos del modelo, o con «Vinieron de dentro de» (*Distorsiones*), donde el monstruo adquiere la forma del hijo futuro.

Por lo que se refiere al relato «¿El terror no tiene forma?» (*Horrores cotidianos*), versión de un cuento de Thomas Bailey Aldrich, Roas atribuye los caracteres monstruosos al impertinente vendedor a domicilio, imagen habitual en su narrativa. El autor concluye su microrrelato con el estremecimiento y la risa mordaz al sugerir cierto parecido del testigo de Jehová con la cucaracha, insecto superviviente a la hecatombe.

En «El sobrino del diablo» (*Distorsiones*) —relato autoficcional—, Roas combina varias de sus líneas temáticas: la perturbación de la cotidianidad, la estafa del ocultismo y el lado oscuro del individuo. El relato comienza con la irrupción de Montserrat, la crédula vecina de un David Roas narrador, quien intenta probarle la existencia de los sobrinos del diablo, individuos reclutados por éste para sembrar el mal en la tierra a cambio de éxito y fama. En todo momento es fundamental su frialdad para describir los acontecimientos, la burla continua y sus grandes dosis de escepticismo, mientras que la señora pretende demostrarle que uno de ellos camina cada día frente a su ventana.

La demanda de su vecina coincide con una época de crisis creativa del narrador, circunstancia esencial para el efecto del texto, y con la llegada del libro *Poor relations of the Devil*, de su amiga Christine Kubs.¹⁴ La ficción aparece dentro de la ficción del relato, y los hechos corroboran la existencia de la causalidad; así, tras la figura del misterioso sobrino del diablo se encuentra Juan, antiguo compañero de clase del protagonista, a quien informa acerca de las extravagancias de su vecina.

Sin embargo, para intensificar la perplejidad del narrador, Juan confirma todas las suposiciones de Montserrat y le relata al compañero incrédulo

14 Correspondiente a *Los parientes pobres del diablo* (2006), de la escritora Cristina Fernández Cubas, cuyo relato homónimo se vincula al texto de Roas.

cómo, tras la «visita de un vendedor de libros» (Roas, 2010: 121), su fracaso creativo se vio invertido por el pacto con el diablo. De este modo, el socarrón Roas acepta el compromiso diabólico —«Me guardo lo que en verdad pienso y le digo que, puesto que a él le ha ido tan bien, que acepto encantado. Además, y esto me lo digo para mí, por mucho que quieran Iker Jiménez y la pobre señora Montserrat, el demonio no existe» (2010: 123)— y su falta de inspiración se ve remediada.

Al final del relato se comprueba que es el Otro, el nuevo demonio, quien ha narrado la historia, un recurso que, como ha señalado el propio Roas (2011: 171), contribuye a la empatía con el narrador, pues su presencia es análoga al lector: «Esa voz que viene del otro lado —y el hecho de que nosotros podamos escucharla— subvierte los códigos que hemos diseñado para pensar y comprender la realidad. De este modo, en este tipo de relatos lo imposible surge de la propia emisión de la historia, que, al mismo tiempo, convierte también la lectura en un hecho fantástico».

Por otro lado, si hay un tipo de monstruo que domine la obra más reciente de Esteban Erlés, éste es el niño. En los textos de Roas —y como se verá a continuación en los relatos de fantasmas— el nonato es el encargado de horrorizar a los padres primerizos. Sin embargo, en el caso de la autora zaragozana, el mundo de la infancia posee connotaciones siniestras: desde las muñecas hasta la crueldad de los personajes relacionados con el colegio: «Me lo contó mi peor amiga, en el recreo: *Sabes, tú también vas a morirte*» (Esteban Erlés, 2012: 175). De este modo, a lo largo de *Casa de muñecas*, la autora hace hincapié en la maldad infantil, como en «Primeras maestras»; en la turbación que producen las muñecas, como en «Rosaura»; en la perversidad que esconde el mundo de las madres o las abuelas, en «Abuela»; o en la oscuridad de los mundos infantiles, en «Matando a Alodia», brillante texto con referencias al siempre actual problema del acoso en la escuela:

Matábamos a Alodia cada tarde, a veces con prisa antes de la merienda, a veces con los ojos relucientes y un rastro oscuro de chocolate en la comisura del labio. Al principio ella se resistía, formando una cruz con sus deditos. [...] Cómo no odiarla, entonces cuando aparecía a la mañana siguiente en la fila, puntualmente peinada con la misma trenza del día anterior [...]. Cómo no desearlo, cómo no querer matarla de nuevo, de veras, una vez más (Esteban Erlés, 2012: 169-170).

2.2. *El que regresa*

Una primera clasificación de este apartado corresponde a los relatos de presencias vengativas, propia de textos como «El espíritu manta» (*Horrores cotidianos*) —con un final sorpresivo que desestabiliza con humor las expectativas del texto—, «Historia de una breve alma en pena» y «Habitante». En ambos, la propietaria de una casa de ensueño —de una mansión de muñecas, en el primero, y de un apartamento con piscina, en el segundo— sufre una repentina muerte trágica. Como si de Rebecca de Winter se tratase, la sombra de la difunta cubre las vidas de las nuevas inquilinas, pues su espíritu perdura en los trajes, en las habitaciones y en ellas mismas. De nuevo, surge una correspondencia con la novela de Du Maurier, ya que, del mismo modo que la nueva señora de Winter sufre el rechazo al vestirse como su antecesora, las protagonistas de Esteban Erlés modifican su identidad al cubrirse con la ropa de las fallecidas; y así se comprueba en el primer texto: «Las vecinas no se extrañaban de verme ataviada de aquella guisa y a veces incluso a mí se me olvidaba que había vivido un tiempo anterior, no muy lejano, en que no parecía un repollo con patas ni me llamaba Monsita» (Esteban Erlés, 2010: 49).

En ambos autores resultan sobrecogedores los relatos pertenecientes a un segundo grupo: los de aquellos fantasmas que desconocen su nueva condición. «Cantalobos» (*Manderley en venta*), «Hungry for your love», «Silencio» y «Juegos de bebé» (ambos en *Distorsiones*), presentan a una serie de individuos que desconocen su circunstancia y que, según Roas (2011: 170), «revelan el desconsuelo o la perplejidad del personaje a través de su nuevo estado». El lector descubre, junto al protagonista, que sus palabras proceden del otro lado, motivo del estremecimiento final.

En este sentido, «Juegos de bebé» se presenta como uno de los textos más inquietantes, ya que el autor concede la voz narrativa a un niño, y la prosa del relato adquiere, de este modo, un carácter inocente e infantil: «Pero es raro que ella haya empezado a jugar cuando yo estaba dormido. No la he oído llamarme, ni entrar en la habitación. Tampoco recuerdo cómo me he despertado. Pero al abrir los ojos he visto que mamá me quitaba el pijama» (Roas, 2011: 106). El protagonista relata, de manera inconsciente, sus últimos días de vida en un hospital, el miedo a los utensilios médicos y el deseo de volver a jugar con su madre. Por tanto, al final del texto detecta que no puede moverse y que el juego ansiado puede contener un trágico desenlace.

Una visión diferente la aporta el texto «Fantasmagoría», donde el narrador conoce la condición del otro y se compadece de su ignorancia, o el re-

lato «La niña sin madre» (ambos en *Casa de muñecas*), que presenta el espanto ante la posible aparición de la madre muerta: «Mamita, yo te quiero mucho, pero por favor, no te me aparezcas» (Esteban Erlés, 2012: 43).

2.3. Otras alteraciones de la identidad: los casos de la metamorfosis y del doble

Aunque existen muestras suficientes para su análisis, los relatos correspondientes a esta sección resultan menos habituales en ambos autores y, además, en el caso de Esteban Erlés pueden aparecer combinados con otros recursos de lo fantástico. Así, con respecto al primero de los motivos es posible señalar «Línea 40», «Caballitos de mar» (*Azul ruso*) —con un final en suspenso, condición que permite, incluso, la aparición del monstruo— y «Azul ruso»; y en relación al asunto del doble los textos «El rival» (*Horrores cotidianos*), «El precio del placer» (*Distorsiones*) y «Una y otra» (*Manderley en venta*) —fusionado con el elemento de lo monstruoso.

Los individuos que sufren la alteración del yo,¹⁵ como ha señalado Roas (2011: 161), «son seres que buscan una identidad que no se puede alcanzar, pues se hace evidente que esta es siempre cambiante, provisional»; aspecto que demuestran especialmente los textos referidos a la aparición del doble, donde la competencia se presenta como un requerimiento social.

En «Línea 40» (*Manderley en venta*), el personaje protagonista experimenta el derrumbe de una vida pasada y ansía intercambiarse por aquellos a los que imagina con un destino más afortunado que el suyo. Esteban Erlés prima el pavor a las ambiciones ocultas, pues la angustia del relato se produce al descubrirse transformado en una prostituta de rasgos similares a Julia Roberts: «Desea cerca su rostro, tomarla del pelo con fiereza y besarla, poseerla del todo, mejor aún, cambiarse por ella, convertirse en un ser así de vivo, en una mujer que late y es capaz de provocar ese efecto en un futuro muerto como él» (Esteban Erlés, 2008: 94). La tranquilidad del individuo se ve condicionada por el cumplimiento de estos deseos o por la realización de las ensoñaciones y fantasías, como sucede también en «Castigo» (*Casa de muñecas*) o en los textos de Fernando Iwasaki «El deseo» o «La cueva» (ambos en *Ajuar funerario*).

Sin embargo, en Esteban Erlés el tema de la metamorfosis adquiere un valor especial en los relatos «Isobel», «Tres gatos negros» (*Casa de muñecas*) y en «Azul ruso». En este último, protagonizado por Emma Zunz, la joven

15 Uno de los motivos más sobresalientes en autores como Hoffmann o Kafka, que presenta aspectos de la represión del individuo señalados por Freud (González Salvador, 1984: 221).

vengadora imaginada por Jorge Luis Borges, la autora revitaliza el territorio de las leyendas, de las maldiciones, y muestra la otra cara de la venganza, el precio correspondiente a su comisión. La protagonista, en un brillante y detallado relato, transforma en gatos a los hombres que se aproximan a su casa, quienes anulan su memoria y olvidan su identidad:

Es muy probable que ellos ni siquiera fueran conscientes del extraño proceso que sufrieron. Una noche se acostaron sobre el edredón de gasa y encaje de aquella mujer alta como un ciprés, se dejaron caer sin entender el porqué de aquella somnolencia repentina [...]. Todos amanecieron felinos, hacia las seis de la mañana del día siguiente, tumbados en el almohadón de su nueva dueña. (Esteban Erlés, 2010: 73)

Pero la hechicera experimenta las consecuencias de su crimen. El gato azul ruso, el único de los felinos que no acepta la transformación, la condena a la metamorfosis una tarde de sábado. Emma Zunz, en su baño semanal, como en el mito de Melusina, se transforma en una gata blanca, fruto de su castigo. Pero el lector, aún perplejo por el texto, duda en el desenlace: ¿cómo se ha producido la transformación? ¿Qué poder ejerce Emma Zunz sobre los hombres que se acercan a su edificio? El realismo del relato, la exhaustividad de cada detalle, de las texturas y colores, provoca también una lectura atenta del texto que permita esclarecer lo ocurrido. Por tanto, la inquietud acecha y el lector se cuestiona su propia realidad, fenómeno fundamental para la existencia de lo fantástico (Roas, 2008: 11).

Del mismo modo sucede en «Isobel», de nuevo relacionado con el mundo misterioso de los felinos. En este escalofriante microrrelato, Esteban Erlés recurre al mundo de las historias inventadas por los niños para asustar a los más débiles. Así, el lector se sobrecoge con la elipsis final y con la enigmática figura del gato que observa a la protagonista. Por tanto, y como se ha señalado en este apartado, la autora presenta la idea de las fantasías cumplidas, el escarmiento para quienes se muestran disconformes con su realidad cotidiana.

2.4. *Rupturas y física*

¿Qué sucedería si, al probar un experimento científico, las leyes físicas se alteraran y la realidad se duplicara? Éste es el argumento de «Duplicados» (*Distorsiones*), relato metanarrativo conectado a los descubrimientos en física cuántica de Erwin Schrödinger y Werner Heisenberg. Y es que, aunque estos conceptos se alejen de una visión cotidiana de lo real (Roas, 2011: 24), la obra

del autor revisa la posible ruptura de estas reglas. Roas aplica de manera literal los supuestos de dichas hipótesis y muestra los terrores del individuo.

Según el protagonista del relato, tales experimentos, al ser imaginarios, existen únicamente como formulaciones pues, a la hora de aplicarlos, el resultado no cambiaría la percepción de la realidad. Sin embargo, el escepticismo del personaje lo conduce a interrumpir la posible prueba de la paradoja de Schrödinger —detallada al comienzo del relato (Roas, 2010: 57-58)— y, contra todo principio físico, su realidad se ve modificada: aparecen dos gatos —correspondientes a los dos estados probables— y el laboratorio se multiplica, como en un espejo de sí mismo.

Esta ruptura de las leyes físicas provoca el pavor del hombre ante la falibilidad de lo real y emerge en los textos de los autores, aunque adquiere diferentes matices en ambos. Tras la alteración, el protagonista intentará adaptarse al cambio pero, como ha señalado Roas (2011: 158), «sin llegar nunca a poder comprenderlo».

En los textos de Esteban Erlés, esta fractura es menos abundante que en los relatos de Roas; aún así, pueden señalarse «La chica del UHF» y «Mahou» (ambos en *Azul ruso*), donde los personajes asumen con naturalidad que las leyes de lo real se hayan resquebrajado, e incluso no parecen afectados por lo sucedido.

Sin embargo, en los relatos de Roas los ejemplos se multiplican, paralelos a las situaciones de los individuos: máquinas que cobran vida, palabras que atormentan al escritor, perros que relatan la imbecilidad de su amo o luces que se encienden dentro de un envase de alimentos. En «Excepciones», cuyo título alude a la posibilidad de error de las leyes científicas, el protagonista, inexplicablemente, no puede acceder al portal de su casa: «atraviesa el umbral e inmediatamente vuelve a encontrarse en la calle, de espaldas a la puerta, como si acabara de salir del inmueble» (Roas, 2010: 135). La noticia de esta fractura circula a través de las nuevas tecnologías y el fenómeno extraño se percibe como un espectáculo. En consecuencia, el protagonista, resignado a su nueva circunstancia, se limita a esperar y a ser observado por un público cada vez más numeroso.

En la misma línea se sitúa «Das Kapital» (*Distorsiones*), donde se yuxtaponen dos realidades diferentes de una experiencia de pánico dentro de un avión. El protagonista, con una acertada narración en primera persona,¹⁶

16 Recuérdese la distinción de Rosalba Campra (1981: 170) a propósito de la situación del narrador y su aporte para verosimilitud: «En el caso en que el narrador diga “yo”, se coloca en el mismo nivel de existencia —de experiencia— que los personajes y el destinatario, es una seudopersona y en cuanto tal

reubicado en clase preferente por aforo completo en el aparato, descubre que, mientras su viaje se desarrolla apaciblemente, al otro lado de la cortina se produce una situación de pánico: «Los viajeros se agitan salvajemente agarrados a los apoyabrazos de los asientos [...]. Pero yo no noto nada» (Roas, 2010: 33). De este modo, Roas parodia el habitual deseo de volar en primera clase. Asimismo, verifica sus propios análisis: «Lo fantástico contemporáneo asume [...] que la realidad es fruto de una construcción en la que todos participamos. Pero dicha asunción no impide que siga siendo necesario el conflicto entre lo narrado y la (idea de) realidad extratextual para que se produzca el efecto de lo fantástico. Porque su objetivo esencial es cuestionar dicha idea» (Roas, 2011: 155).

3. CONCLUSIÓN: MALDITA REALIDAD

Tanto Esteban Erlés como David Roas presentan en sus textos la desconfianza en una realidad precaria y mutable, pues, ¿cómo pueden explicarse los horrores del ambiente cotidiano? ¿Existe una explicación fiable para las rupturas del orden real? ¿Es la realidad la portadora auténtica de todas las desdichas humanas? Roas ironiza sobre estas cuestiones en el microrrelato «Génesis» (*Intuiciones y delirios*): «Un movimiento casi imperceptible agita el fondo del callejón. El movimiento se transforma rápidamente en sombra. La sombra se hace carne. El monstruo levanta su cabeza hacia el cielo y brama. Y la intolerable realidad deja de tener sentido, una vez más» (Roas, 2012: 37).

Por el contrario, la ficción sí proporciona certezas al lector, que presagia el transcurso de los acontecimientos y prevé las amenazas. En este sentido, son esenciales «La casa ciega» y «Demasiada literatura» (ambos en *Distorsiones*), donde Roas resume su postura frente a los sucesos inexplicables que ofrece la realidad. En ambos, los protagonistas conocen las pautas del género: una serie de hechos extraños, que no pueden ser coincidencias, abordan su cotidianidad y, según lo evidente, el peligro se aproxima al individuo. Sin embargo, como advierte el protagonista del segundo relato, «no ocurre nada» (Roas, 2010: 172) porque la realidad presenta ciertos errores que son inexplicables, pequeñas rupturas que la convierten en algo temible e inquietante.

De este modo, y como ha podido comprobarse a lo largo de este trabajo, ambos autores sitúan sus historias en el contexto del individuo del siglo

susceptible de error. Su percepción de lo real está intrínsecamente viciada de parcialidad. La primera persona siempre es sospechosa, porque nada, a excepción de ella misma, garantiza lo narrado. ¿Cómo saber si el suyo es un testimonio desinteresado? Esta característica se acentúa en el caso de identidad entre el narrador y el protagonista».

XXI, donde el tipo de relaciones personales o problemas económicos descritos afianzan la verosimilitud de las obras y trasladan al lector a una atmósfera reconocible y compartida. En esta situación, la duda y el «por si acaso» confrontan la seguridad de un concepto de lo real sostenido por la aparente indiferencia del hombre contemporáneo. Ante los sucesos inexplicables o los acontecimientos inconcebibles desde un punto de vista racional, el sujeto rechaza cualquier desvarío imposible pero, del mismo modo que el protagonista de «La conjura de los brujos (Multiculturalismo poscolonial)» (en *Intuiciones y delirios*), más tarde vacila y, aunque lo niegue, en su fragilidad humana previene el incierto desenlace.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1990): «¿Qué es lo neofantástico?», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 265- 282.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1997): «Para un estudio de la recepción de la narrativa del “Boom” en España», en Rosa Pellicer, Alfredo Saldaña Sagredo (eds.), *Quinientos años de soledad: actas del Congreso «Gabriel García Márquez»* celebrado en la Universidad de Zaragoza del 9 al 12 de diciembre de 1992, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, pp. 25-36.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009): *Radicante*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- CAILLOIS, Roger (1970): *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Edhasa, Barcelona.
- CAMPRA, Rosalba (1981): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 153-192.
- ESTEBAN ERLÉS, Patricia (2008): *Manderley en venta*, Tropa Editores, Zaragoza.
- ____ (2010): *Azul ruso*, Páginas de Espuma, Madrid.
- ____ (2012): *Casa de muñecas*, Páginas de Espuma, Madrid.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1984): «De lo fantástico y de la literatura fantástica», *Anuario de estudios filológicos*, vol. 7, pp. 207- 226.
- IWASAKI, Fernando (2004): *Ajuar funerario*, Páginas de espuma, Madrid.
- JENKINS, Henry (2009): *Fans, blogueros y videojuegos*, Paidós, Barcelona.
- LIPOVETSKY, Gilles (2003): *La era del vacío: ensayos sobre individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona.
- MARINA, José Antonio (2008): *Elogio y refutación del ingenio* [2004], Anagrama, Barcelona.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (1995): *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- ____ (2009): «El escalofrío en la última minificción hispánica: *Ajuar funerario*, de Fernando Iwasaki», en Jesús Montoya y Ángel Esteban (eds.), *Miradas oblicuas en*

- la narrativa latinoamericana contemporánea: límites de lo real, fronteras de lo fantástico*, Iberoamericana, Madrid, pp. 195-217.
- ____ (2011): «Espectrografías: minificción y silencio», *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, n.º 3 (octubre), disponible en <http://lejana.elte.hu/PDF_3/Francisca%20Noguerol.pdf>
- TODOROV, Tzvetan (1970): «Definición de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 47-64.
- ROAS, David (2000): *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- ____ (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Arco /Libros, Madrid.
- ____ (2007): *Horrores cotidianos*, Menoscuarto, Palencia.
- ____ (2010): *Distorsiones*, Páginas de Espuma, Madrid.
- ____ (2011): *Tras los límites de lo real*, Páginas de Espuma, Madrid.
- ____ (2012): *Intuiciones y delirios*, Micrópolis, Lima.
- ROAS, David y Ana Casas (eds.) (2008): *La realidad oculta*, Menoscuarto, Palencia.