



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

**El fantástico metaficcional en la cuentística de
Jorge F. Hernández: hacia una poética autoral**

TESIS

Que para obtener el título de

Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

Presenta

Laura Sofía Rivero Cisneros

Asesora

Mtra. Jojana Oliva Tello

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México, Octubre, 2018.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Inventario de gratitudes

A mis padres, José Antonio y Anita, por aliviar mis incertidumbres.

A Jojana Oliva Tello, por su paciencia capaz de traducir a gozo los martirios burocráticos de este proceso de titulación.

A Claudia Chantaca y al Seminario de Metaficción e Intertextualidad, por la complicidad teórica germen de este trabajo.

A Héctor, hogar inagotable y fugaz, porque su amor me dio razones.

*¿Cree usted en los fantasmas?
No, pero me dan miedo.*

Madame Du Deffaud

*Imaginamos novelas porque queremos
transformar al mundo como lo conocemos.
Historiamos nuestra memoria porque
queremos conocer al mundo como ya no es.*

Jorge F. Hernández

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
I. BREVE REVISIÓN TEÓRICA	10
1. Teorías de lo fantástico	10
1.1 Preliminar: Ficción y realidad en la literatura	11
1.2 Problematización de lo fantástico	14
1.3 Repaso diacrónico: Génesis y transformación del fantástico literario	19
2. El fantástico metaficcional	25
2.1 El estudio de la metaficción.....	25
2.2 Relación entre metaficción y fantástico.....	28
II. CRÍTICA Y POÉTICA (MARCO TEÓRICO)	33
1. Poética y Metateoría.....	33
2. El sistema de lo fantástico.....	37
2.1 Paradigma: las cuatro variables de David Roas.....	37
2.2 Sintagma: Posmodernidad y sentido de la historia.....	46
III. LA CUENTÍSTICA DE JORGE F. HERNÁNDEZ	62
1. Relación de su obra	62
1.1 Narrativa: cuento y novela	62
1.2 Ensayo-periodismo	65
1.3 Dibujo	67
2. Aspectos de su poética autoral	70
2.1 Historia-ficción-factualidad.....	70
2.2 El azar y lo fantástico	73
2.3 El papel de la lectura	77
2.4 El cuento	79
IV. EL FANTÁSTICO METAFICCIONAL	82
1. La realidad: “Enigmas sueltos”	82
2. Lo imposible: “True friendship”	89
3. El miedo: “Coincidencias inútiles”	98
4. El lenguaje: “De(s) Aparecido(s)”	110
CONCLUSIONES	116
BIBLIOGRAFÍA	122

INTRODUCCIÓN

La segunda mitad del siglo XX estuvo plagada de diversos cambios culturales, políticos y artísticos cuya génesis los presenta como herederos de las problemáticas surgidas a raíz de las dos Guerras Mundiales y la inestabilidad no sólo económica sino también ideológica que permeó en las generaciones posteriores. La producción literaria, como todo hecho cultural, se transforma por el contexto e influye recíprocamente en él. En el presente trabajo nos hemos propuesto analizar uno de los mecanismos que parece ser característico, aunque no incondicional, de la literatura producida desde las vanguardias a la posmodernidad: la autorreflexividad.

Nuestro estudio se centra en la tradición de lo fantástico, pues la naturaleza de este modo literario exige permanentemente el cuestionamiento de los límites entre lo real y lo posible a partir de la puesta en práctica de esta problemática en cada texto. Todorov, por ello, le llama la “quintaescencia de la literatura”; toda narración fantástica examina los atributos de su artificio al intentar transgredir las normas de la realidad.

Si bien lo fantástico literario surge con gran empuje en la época romántica, a lo largo del tiempo ha sufrido modificaciones en su realización debido a que en los diferentes contextos de producción se actualiza la pregunta que es piedra de toque de su escritura: ¿cómo se construye el artificio?, es decir, ¿cuáles son los límites entre lo real y lo posible? Por esto, hemos decidido examinar la autorreflexividad de lo fantástico metaficcional, un fenómeno literario próximo a la escritura posmoderna y a la tradición hispánica dentro de la cual hemos elegido a un autor específico: el mexicano Jorge F. Hernández.

La pertinencia de una investigación como ésta no sólo radica en la nulidad de estudios realizados a la fecha sobre la obra de este autor mexicano, sino también en la urgencia de confrontar la teoría de la metaficción con la teoría de lo fantástico a partir de la relación de los mecanismos estructurales que son afines a ambas.

En su dimensión teórica, este proceso nos permitirá realizar un inventario de elementos narratológicos propios de la narrativa fantástica metaficcional, una modalidad literaria de un auge importante en las letras contemporáneas que revela nociones sociológicas y filosóficas de relevancia para comprender la posmodernidad. En su dimensión crítica, el presente trabajo nos permitirá revisar las estrategias textuales que relacionan la metaficción con la literatura fantástica en los cuentos de Jorge F. Hernández con el propósito de trazar las líneas generales de su poética autorial.

Toda aproximación crítica al texto literario que pretende configurar una poética implica en sí misma el riesgo de cualquier juicio: la delimitación que puede anular rasgos fundamentales para la comprensión del fenómeno en cuestión. Las poéticas de un género evidentemente no pueden abarcar cada una de las obras existentes dentro de una tradición literaria. En el caso de las poéticas autorales, el *corpus* de investigación se reduce, pero las interrogantes parecieran imbricar nuevos problemas teóricos en torno a la figura autorial, el estilo literario y otra serie de cuestiones que conforman el ambicioso mapa de las investigaciones en materia de teoría literaria.

Los límites de nuestra investigación nos obligan a ceñir nuestro estudio a un *corpus* de análisis breve y a un marco teórico definido. En este entendido, utilizaremos la teoría de lo fantástico que David Roas expone en su libro *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. A partir de su propuesta, que nos permite comprender el paradigma de lo fantástico mediante cuatro elementos fundamentales —la realidad, lo imposible, el miedo y

el lenguaje—, hemos seleccionado cuatro cuentos del libro *El álgebra del misterio* escrito por Jorge F. Hernández y publicado en el año 2010. Los cuatro textos ilustran los mecanismos narrativos de cada uno de los conceptos delimitados por Roas: “Enigmas sueltos”, “True friendship”, “Coincidencias inútiles” y “De(s) Aparecido(s)”.

Nuestro trabajo consta de cuatro capítulos. En el primero se expone una breve revisión teórica que pretende responder qué es lo fantástico literario. Primeramente, se analiza la naturaleza de la ficción y realidad como problema teórico puesto que ambos términos son nodales en la caracterización de una literatura como la fantástica que ha sido llamada por algunos “literatura de imaginación” y que pareciera entenderse como un constructo ficcional sin ninguna atadura a las concepciones de lo real. En seguida, hemos realizado un brevísimos deslinde de lo fantástico y otros “géneros” o modalidades semejantes como lo extraño, lo maravilloso, lo policiaco, lo exótico y lo féerico. Posteriormente, realizamos un repaso diacrónico sobre distintos tratamientos de lo fantástico literario a lo largo del tiempo desde su surgimiento en el Romanticismo hasta nuestros días. Para finalizar este apartado describimos las nociones principales del fantástico metaficcional centrando nuestra atención en su cualidad autorreflexiva.

En el segundo capítulo exponemos el marco teórico que nos permite trazar una poética a partir de considerar lo fantástico como un sistema estructural que se configura de un paradigma y de un sintagma. Para la configuración del paradigma hemos utilizado la propuesta de David Roas que explicamos brevemente a partir de los cuatro conceptos fundamentales del teórico español: la realidad, lo imposible, el miedo y el lenguaje. Finalmente, para comprender el sintagma de lo fantástico —es decir, su concretización en la actualidad— explicamos las características de la Posmodernidad y el sentido de la

historia que nos permiten entender el contexto de producción de los cuentos elegidos de *El álgebra del misterio*.

En el tercer capítulo nos hemos centrado en un comentario sobre la obra de Jorge F. Hernández. Primeramente, señalamos sucintamente una relación de su obra publicada hasta la fecha de realización de este trabajo: su escritura narrativa de cuento y novela, sus trabajos de ensayo y periodismo, además de las compilaciones de dibujo que resultan imprescindibles para el objetivo de esta investigación. A partir de esta revisión, finalizamos el capítulo con un comentario de algunos aspectos útiles para configurar su poética autoral y que hemos dividido en cuatro temas: la función de la Historia, el azar y lo fantástico, el papel de la lectura y las nociones sobre el cuento.

El cuarto capítulo se propone realizar el análisis narratológico correspondiente a cada cuento elegido de *El álgebra del misterio*, cada uno de los cuatro textos ha sido emparentado a una noción del paradigma propuesto por David Roas: la realidad en “Enigmas sueltos”, lo imposible en “True friendship”, el miedo en “Coincidencias inútiles” y, finalmente, el lenguaje en “De(s) Aparecido(s)”.

I. BREVE REVISIÓN TEÓRICA

1. TEORÍAS DE LO FANTÁSTICO

A la fecha, innumerables son las aproximaciones teóricas que abordan lo fantástico en el ámbito literario. Si bien es cierto que en todas las propuestas es posible percibir cierta discordancia por abordar el fenómeno desde diversos *corpus*, también es verdad que existen líneas capaces de homogeneizar las distintas variantes y posibilidades estudiadas por ahora.

La generalidad de los teóricos coincide en definir lo fantástico a partir del cuestionamiento que propicia éste acerca de la relación entre la ficción y la realidad. Por esta razón, Todorov llegó a denominarlo: “la quintaesencia de la literatura”¹, ya que su funcionamiento se basa en la problematización principal del quehacer artístico que tiene como materia prima al lenguaje. Es así como el fantástico se convierte en una escritura capaz de sintetizar las preguntas en torno a la representación y mimesis, modelización de la lengua, y la pugna entre objetividad y subjetividad que han sido constantes en las disquisiciones de diversos pensadores a lo largo de los siglos.

Como ya hemos señalado, el punto de partida de lo fantástico hace imprescindible reconocer la realidad como “una construcción «subjetiva» que es compartida socialmente”², es decir, como una convención de un grupo humano situada de manera espacio-temporal. Esta concepción, por lógica, es dúctil y se transforma a partir de los cambios en los paradigmas científicos, políticos y estéticos. Todo el entramado de la cultura configura una perspectiva compartida por la sociedad y es ésta la que se problematiza en lo fantástico al ser transgredida por un orden no lógico o esperado. Por ello, resulta importante realizar un breve repaso de las diversas acepciones de la ficción, la realidad y la mimesis con el

¹Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Ediciones Coyoacán, 2009. p. 133.

²David Roas. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma, 2011. p. 26.

propósito de entender la base del género fantástico y así encaminarnos al análisis de los cuentos de Jorge F. Hernández con la finalidad última de comprender la estructura del fantástico posmoderno metaficcional.

1.1 PRELIMINAR: FICCIÓN Y REALIDAD EN LA LITERATURA

El hombre, desde el origen de las primeras civilizaciones, se ha cuestionado la correspondencia entre la naturaleza y la creación. A partir de esta última, generó una cultura: el compendio de saberes, productos y artificios con diversas funciones que dan forma a su experiencia en el mundo. La capacidad creativa humana ha suscitado múltiples reflexiones en los pensadores de todas las épocas, es así como las cuestiones en torno a la representación, la mimesis, la ficción y la realidad han sido un foco de especulación y discusión constante del pensamiento occidental.

En la *República* de Platón se localiza uno de los más importantes paradigmas de la comprensión del complejo fenómeno representacional inherente al quehacer artístico. El libro X³ es ampliamente conocido por los comentarios en torno a la poesía imitativa. El diálogo entre Sócrates y Glaucón hace hincapié en la existencia de dos productores y un imitador: *Dios* o el generador de naturalezas que produce las Ideas, el *artesano* que produce los objetos cuya esencia nos remite a una existencia ideal y el *pintor o poeta* cuya actividad se reduce a imitar los objetos producidos por el artesano. A partir de este presupuesto, la literatura y el arte pueden comprenderse como una imitación de la imitación que, por lo mismo, no permite acceder a la verdad del Mundo de las Ideas. Es por esto que el arte imitativo se entiende como un elemento artificioso cuya naturaleza es la mentira. Dicha postura generó una visión de gran influencia en la mentalidad occidental pues supone la

³ Platón. *República*. España, Gredos, 2011. pp. 311- 340.

posibilidad de escindir realidad y ficción como conceptos opuestos que, a su vez, manifiestan la comprensión disímil de la verdad y la mentira.

Por otra parte, con las aportaciones de Aristóteles el concepto de *mimesis* se regenera y no se entiende como copia sino como representación. Carmen Bobes Naves señala que:

El principio de *mimesis* plantea un problema teórico-literario crucial: la relación entre literatura y realidad con toda la amplia galaxia de temas concomitantes: el concepto de ficción, el concepto de verosimilitud, los conceptos de coherencia y necesidad, etc. Aristóteles no precisa el sentido de la *mimesis* poética, pero arguye diversas razones que permiten excluir cualquier interpretación de la misma en términos de reproducción o copia exacta de la realidad⁴.

Por esta razón, podemos comprender junto con Hans Georg Gadamer que “el arte representa su propia verdad”⁵ en tanto que busca generar un mundo propio, una alternativa, y no un espejo de la realidad. Como dice Wolfgang Iser citando a Sir Philip Sidney: “El poeta nada afirma y, por lo tanto, nunca miente, ya que no habla de lo que existe, sino de lo que debiera existir, y esta forma de sobrepasar la realidad es algo muy distinto a la mentira”⁶. De Platón reconocemos su concepto de *mimesis* como copia porque toda obra debe recuperar elementos que la hagan inteligible, pero la propuesta de representación aristotélica nos hace reconocer que siempre será un artificio que ha modificado su materia prima.

En “La productividad llamada texto”⁷ Julia Kristeva retoma la postura platónica para hacer notar la relevancia que las ideas del filósofo griego han tenido dentro de los estudios estético-literarios, pues forjó una tradición sólida que comprendía al texto literario

⁴ Carmen Bobes Naves. *Historia de la teoría literaria I: La antigüedad grecolatina*. Madrid, Gredos, 1995. p. 95.

⁵ Jean Grondin. “Hans-Georg Gadamer: una hermenéutica del acontecer de la comprensión” en *¿Qué es la hermenéutica?*, Barcelona, Herder, 2008. p. 74

⁶ Wolfgang Iser. “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias” en *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, ArcoLibros, 1997. p. 43.

⁷ Julia Kristeva. “La productividad llamada texto” en *Lo verosímil*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970.

como un constructo opuesto a la verdad y, por ende, sinónimo exacto de la mentira. Algunas opiniones sobre el fenómeno fantástico son herederas de dicha concepción y durante varios siglos entendieron a esta literatura como una alteridad irreconciliable con la verdad. Sin embargo, las teorías más actuales en las que destaca el teórico español David Roas buscan reconocer lo fantástico como una modelización de la realidad que transgrede los códigos en las que cada contexto la cifra.

A principios del siglo XX el Formalismo ruso trató de encontrar en la literatura una modelización particular del lenguaje, esa *literatureidad* que comprendía al arte como un artificio, tal como lo señala Viktor Shlovski. Así entonces, el fenómeno literario se entiende como una composición y selección de formas indisolubles del contenido. De este modo, se regeneran las disquisiciones sobre la literatura de los siglos pasados centralizadas en la figura del autor y en meros accidentes que no proporcionaban un conocimiento descriptivo del quehacer literario sino prescriptivo tal y como se puede apreciar en reconocidos textos como *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Félix Lope de Vega y otras tantas autopoéticas del Renacimiento, Barroco y Neoclásico.

Entender la serie de obras literarias como creaciones y, por tanto, como selecciones de palabras y sentidos nos hace notar que cada una de ellas es un artefacto de la cultura cuya generación no tiene nada de espontánea sino que es motivada, como el propio lenguaje que la conforma. En su *Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France*, Roland Barthes menciona que: “[...] la literatura, cualesquiera fueren las escuelas en cuyo nombre se declare, es absolutamente y categóricamente realista: ella es la realidad, o sea, el resplandor mismo de lo real. Empero, y en esto es verdaderamente enciclopédica, la literatura no hace girar los saberes, ella no fija ni fetichiza

ninguno”⁸. Con ello, el teórico señala la problematización de la referencialidad y la representación —un interés antaño que podemos visualizar en las diatribas medievales entre nominalistas y realistas— en tanto que las palabras con las que se construye la literatura son, a un mismo tiempo, referentes del mundo y convenciones meramente arbitrarias.

Es por esto que algunos han optado por escindir la literatura realista o mimética de la literatura de la imaginación, también llamada “fantástica” por otros. Esta cuestionable separación ha suscitado una serie de reflexiones teóricas en torno a la representación literaria que, en la teoría de los géneros, ha conllevado al minucioso análisis de lo fantástico.

Durante los diversos periodos históricos, las concepciones de ficción y realidad han sido modificadas por los valores fundamentales para las sociedades de cada época. Es por esta razón que resulta útil hacer una breve relación diacrónica de la literatura fantástica desde su génesis para comprender la autoconsciencia que la caracteriza en las actuales manifestaciones narrativas en México a la luz de la escritura de Jorge F. Hernández.

1.2 PROBLEMATIZACIÓN DE LO FANTÁSTICO

Es importante hacer notar la diferencia entre lo fantástico y los fenómenos maravillosos como punto de partida para deslindarlo de otros subgéneros similares ya que éste suele ser un tópico de discusión y confusiones metodológicas. La historia de las palabras relacionadas al campo semántico de la imaginación ha originado las diferentes interpretaciones y significados que les han sido avocados. Incluso, los términos que

⁸Roland Barthes. *Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France*. México, Siglo XXI, 1987. p. 124.

utilizaremos a lo largo de las siguientes páginas han sido empleados por filósofos de todas las épocas —partiendo de los antiguos griegos hasta la contemporaneidad— como categorías para señalar la capacidad inventiva del hombre⁹. En este texto, nos avocaremos al uso filológico y de la crítica literaria. Por su etimología, lo fantástico puede desempatar de otras manifestaciones de la otredad y de lo sobrenatural como un primer punto de partida.

Según el diccionario etimológico de Joan Corominas, la palabra “fantástico” proviene del latín *phantasticus* que fue tomado del griego φανταστικός derivado del verbo φαντάζειν que significa “mostrar”, “aparecer” o “sacar a la luz”. La raíz originaria es φάντασμα que significa “aparición”, “imagen” o “espectro”¹⁰. En cambio, la palabra “maravilloso” es de origen latino: *mirabilis* que según Tania Alarcón significa “extraño, notable”¹¹.

Por esta razón, Omar Nieto comenta al respecto de la investigación de Alarcón que la diferencia entre ambos términos es radical:

«fantástico» se refiere a la «facultad de la mente para representar cosas inexistentes» (de acuerdo con Moliner —dice Alarcón— la palabra *fantasía* es una creación mental, una imagen), en cambio lo maravilloso está vinculado a lo que se puede ver, aunque resulte increíble: «se trata de una imagen externa a la mente». [...] Lo fantástico implica una *creación*, una conciencia y acto racional del pensamiento. Lo maravilloso está relacionado con la *admiratio*. En su fórmula original, la maravilla sólo consigna las cosas maravillosas, las de la *mirabilia*¹².

El Diccionario de la Real Academia Española colecciona cuatro acepciones de actual uso de la palabra *fantástico* cuya relación con los conceptos estéticos no es nada estrecha.

⁹Como ejemplo, Emilio Carilla señala la figura de Immanuel Kant que distingue dos tipos de imaginación: la productiva y la reproductiva. A la primera la llamó *fantasía*.

¹⁰ Joan Corominas y José A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, 1980. p. 852. Vol. II.

¹¹ Citada por Omar Nieto. *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México, UACM, 2015. p. 28.

¹²*Ibidem*. p. 29.

El adjetivo de la primera acepción: “Quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación”¹³ es la causa mayor de conflictos terminológicos en nuestro idioma, puesto que este sentido es mayormente aplicable al maravilloso.

La *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov fue publicada en 1970 y uno de sus principales aciertos fue dar luz sobre un tema que no había sido rescatado por la crítica ni puesto en el foco de atención que actualmente goza. Su propuesta principal fue diferenciar lo fantástico de dos géneros similares a él: el extraño y el maravilloso¹⁴. En los tres, un elemento irrumpe en la normalidad o cotidianidad planteada por el texto, sin embargo el tratamiento que se le da en la narración marca su diferencia. El extraño se caracteriza porque el elemento transgresor tiene una explicación acorde a las leyes de la naturaleza en el final del relato. Por ello que la explicación racional pueda ser: el sueño, la locura o los efectos de sustancias que alteran la percepción de la realidad. Ésa es precisamente la diferencia sustancial entre el fantástico y el extraño: en el primero no existe una explicación al hecho transgresor y en el segundo sí la hay. El maravilloso presenta un mundo alterno al nuestro con una normativa distinta que, si bien puede ser similar en algunos aspectos, construye en la diégesis una naturaleza propia. Por esta razón, el desenlace resulta primordial para reconocer estos tres modos narrativos: todo relato es fantástico hasta que no se muestre lo contrario.

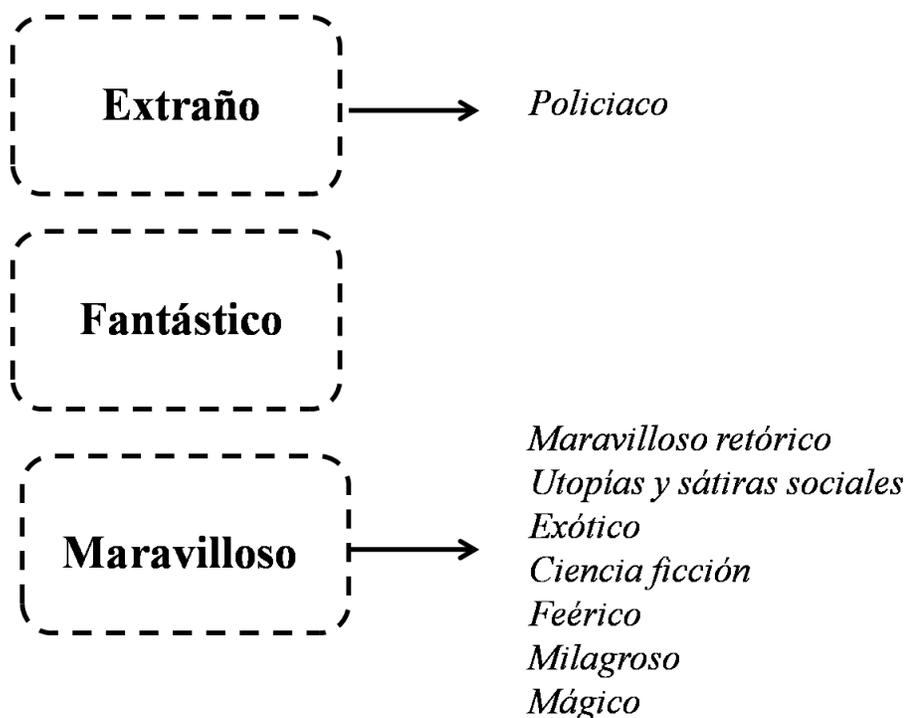
La teórica mexicana Ana María Morales¹⁵ distingue también esta útil aproximación de Todorov en un intento de definir lo fantástico a partir de la extrañeza

¹³ Diccionario de la lengua española. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=HbMYFRw>

¹⁴Tzvetan Todorov. *Op. cit.*

¹⁵Ana María Morales. “Las fronteras de lo fantástico” en *Signos literarios y lingüísticos* II. 2, (diciembre 2000), pp. 47-61.

que provoca al violentar las leyes naturales sin dar explicación alguna a esa transgresión y en sus diferencias con otros géneros semejantes que se pueden filiar al extraño o al maravilloso por su configuración de la transgresión planteada. Todo ello con el propósito de caracterizar a lo fantástico de una forma tangencial que marque las fronteras con otros modos narrativos. En el siguiente esquema ilustro su clasificación:



La literatura policiaca tiene semejanzas muy estrechas con lo fantástico porque pretende generar un misterio que parece irresoluble; sin embargo, difiere en técnicas narrativas y en que su propósito es siempre eliminar esa incógnita en el desenlace. Por ello, se comprende más como un subtipo del extraño.

En el maravilloso podemos localizar diferentes configuraciones útiles para diferenciar lo fantástico. La primera de ellas es lo que Morales llama el maravilloso retórico. Éste es tan sólo un realce a algún aspecto de la narración que por su intención de causar asombro en el lector (la *admiratio* aristotélica) parece lograr un extrañamiento

en el modo de percibir la realidad. A este maravilloso retórico pertenecen: lo prodigioso, lo desmesurado y lo hiperbólico; la descripción que hace Francisco de Quevedo del dómine Cabra en *La vida del Buscón don Pablos* es un ejemplo de ello: “los ojos avocados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos, tan hundidos y oscuros, que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes”¹⁶. Algo similar ocurre con las utopías y sátiras sociales que parecen ubicarse entre este subgrupo y la ciencia ficción. En el afán de caricaturizar la realidad presentan una naturaleza alterna que tiene una finalidad específica: la crítica. Sin embargo, jamás se presenta en ellas una transgresión a nuestras leyes naturales que provoque el extrañamiento; *1984* de George Orwell sirve para ejemplificarlo.

Lo exótico se distingue porque se describe una realidad que nos resulta diversa e incomprensible por su lejanía, no por la irrupción de un fenómeno extraordinario. En ella el mundo opera de manera distinta, tal y como ocurre en *Las mil y una noches*. La ciencia ficción es también similar al funcionamiento del maravilloso puesto que se describe un mundo con un avance tecnológico diferente al nuestro y que, por tanto, no viola la naturaleza de esa misma construcción. Múltiples casos pueden localizarse en la narrativa de Ray Bradbury como en su multicitada novela *Crónicas marcianas*.

Lo feérico quizá pueda concebirse como lo más cercano a un maravilloso puro. La pureza de los géneros es imposible de lograr, puesto que la mimesis es necesaria para la legibilidad del texto. Sin embargo, en lo feérico o “cuento de hadas” se pueden encontrar reglas propias que sólo corresponden al universo que ha sido creado.

Dos tipos del maravilloso entroncan con mayor asimilación a las características de lo fantástico: lo milagroso y lo mágico. El primero de ellos ofrece la posibilidad de que

¹⁶ Francisco de Quevedo. *La vida del Buscón llamado don Pablos*. España, Salvat, 1982. p.31.

otras leyes a las que nosotros conocemos existan. Se distingue por su finalidad propagandística que pretende justificar la fe y convencer del poder divino. Lo sobrenatural se manifiesta como una prueba de ello. Por su parte, lo mágico podría ser el tipo más similar al fantástico según advierte Morales en su artículo pues “alude a la posibilidad de transformar, mediante leyes diferentes, la realidad codificada como mimética en el texto”¹⁷. Es una interacción entre dos mundos posibles y, por tanto, de dos códigos de leyes o naturalezas distintas. Por ello que la transgresión sea similar a la de lo fantástico, sin embargo la principal distinción radica en la hesitación que lo mágico no produce en el lector puesto que busca la asimilación de otro orden alterno al nuestro.

Esta breve definición de lo fantástico, a partir del reconocimiento de subtipos similares, nos permitirá acercarnos a la escritura de Jorge F. Hernández reconociendo los diversos recursos que utiliza para generar un misterio que siempre desembocará en la extrañeza provocada en el lector.

1.3 REPASO DIACRÓNICO: GÉNESIS Y TRANSFORMACIÓN DE LO FANTÁSTICO LITERARIO

El fantástico en la literatura aparece dentro de un contexto histórico que aparentaría no concordar con los objetivos que se plantean como fundamentales de esta escritura caracterizada por el espíritu imaginativo y por la transgresión a lo convencional. Su origen en el siglo XVIII se ve ligado a una sociedad donde impera el mecanicismo newtoniano¹⁸. Este paradigma científico entiende la naturaleza-realidad como una máquina en la cual podemos encontrar líneas generales de operación que nos permiten concebir el mundo

¹⁷ Ana María Morales. *Op. cit.* p. 56.

¹⁸ El teórico español David Roas ofrece un amplio comentario del paradigma científico imperante en el contexto en que surge lo fantástico literario en el S. XVIII. (David Roas. *Op. cit.* pp. 11-21).

como una serie de consecuencias y causalidades capaces de ser medidas y comprendidas por su exactitud y repetición. El espíritu racionalista de la época ligado al Siglo de las Luces, no permitía la apertura de espacios para la incoherencia y la excepción. Sin embargo, la literatura fantástica buscó transgredir las normas planteadas para alterar su orden comprendido como preestablecido y regularizado.

Si bien antes del s. XVIII lo sobrenatural convivía de manera armónica con la ciencia —existen ejemplos múltiples en el Medioevo como los caballos periódicamente muertos del Caballero Zifar¹⁹ o, incluso, las hipérboles del maravilloso retórico presentes en el *Cantar de Roldán*—, es el Racionalismo quien condena su empleo en la literatura y en toda actividad estética por ser una extravagancia sin fines didácticos, una perversión al orden. La primera manifestación de lo fantástico es la novela gótica que surge en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVIII.

El Romanticismo encuentra limitantes en el esquema del pensamiento racional y, aunado a las preocupaciones políticas, hace de la libertad su móvil creativo. La subjetividad, el genio del poeta y la imaginación toman considerable importancia al ser muestras de una forma alterna de ampliar las restricciones impuestas a la percepción humana desde la revolución newtoniana. La sociedad francesa se vio enfrascada en una transición que elevaba al hombre de siervo a un ciudadano libre con el afán de desprenderse del yugo opresor de la monarquía absoluta. Este espíritu antinstitucional propició la búsqueda de la alteridad y, con ello, la exploración de los terrenos propios del tabú y la censura. Es así como lo sobrenatural encuentra un nuevo centro y gusta a los escritores de la época por su posibilidad de permear en la idea de la realidad y la tradición cual herramienta de transgresión a las convenciones.

¹⁹*Libro del Cauallero Zifar*. Edición, prólogo y notas de Joaquín González Muela. Madrid, Castalia, 1990.

Teóricos como Omar Nieto²⁰ coinciden en encontrar el germen de lo fantástico literario en *El castillo de Otranto* de Horace Walpole. Es el propio Roas quien afirma que *Drácula* de Bram Stoker es la primera obra que manifiesta realmente todas las características del fantástico romántico. La escritura de lo fantástico verá como grandes epítomes a las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer en España y los cuentos de E. T. A. Hoffmann en Alemania. La concepción de lo real en aquella época propició las características de lo que ahora se conoce como *fantástico clásico* o *fantástico romántico*, periodo del cual procede el corpus de muchos estudiosos entre los cuales contamos al propio Todorov²¹. Omar Nieto lo considera un fantástico exterior por cómo se manifiesta la relación con el fenómeno transgresor.

Sin embargo, es fácil caer en un error reduccionista al considerar que sólo este fantástico constituye todo el paradigma de posibilidades de esta escritura. Evidentemente, el sistema de lo fantástico se modifica a partir de las transformaciones que se gestan en la cultura para definir el concepto de realidad, ya que ésta es el discurso base que se ve transgredido.

Luego del auge del Romanticismo, la aparición de elementos sobrenaturales siguió en boga aunque con un tratamiento distinto. Si bien el Realismo, en su generalidad, procuró evadir la inclusión de dichos tópicos por su interés mimético puro, existen casos representativos de fantástico autoparódico en el que los seres extraterrenales son incluidos con escepticismo. Un ejemplo de esta estructura es el relato del doctor Saul Ascher que forma parte de los *Cuadros de viaje*²² de Heinrich Heine citado por Mary Erdal Jordan²³.

²⁰ Omar Nieto. "El castillo de Otranto. Nacimiento del fantástico clásico" en *Op. cit.* pp. 109-117.

²¹ El teórico francés estudia narraciones como: *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki, *Aurelia* de Gérard de Nerval, *El diablo enamorado* de Jacques Cazotte, por mencionar algunos.

²² Heinrich Heine. "Viaje al Harz" en *Cuadros de viaje*. Madrid, Cátedra, 2015. pp. 161-165.

Cabe señalar que Heine es identificado como uno de los últimos escritores románticos por el uso de sus principales tipos, tópicos e intereses con un giro de tuerca característico de sus textos. En el cuento citado anteriormente, el narrador comenta el carácter racional y científicista del doctor Saul Ascher a quien conoce y considera su amigo. Lo describe como un amante de la lógica y de las explicaciones que siempre se manifiesta rotundamente en contra de la superstición. Un día, de visita en su casa, el siervo le comenta al narrador que el doctor ha muerto. Posteriormente, ya en su cama, el narrador se convence de dormir sin temer a pesar de que ha leído unos cuentos de un escritor alemán que le han provocado el insomnio. Según narra, el argumento del relato versa sobre un hijo que planea asesinar a su padre, pero cuyo plan se ve frustrado por el miedo que le provoca ver al fantasma de su madre justo cuando suenan las doce campanadas de la media noche. En este ambiente totalmente concordante con la estética romántica, el narrador se espanta por su reflejo, el ruido de un reloj y las campanadas nocturnas. De pronto, escucha unos pasos vacilantes y en su habitación entra el difunto doctor Saul Ascher e inicia una conversación:

-No se espante ni piense que soy un fantasma. Si me considera un aparecido, puede estar seguro que no es más que una jugarreta de su fantasía. Después de todo, ¿qué es un fantasma? Vamos, deme una definición. Demuéstreme, por deducción o inducción, la posibilidad de un espectro. ¿En qué relación se encuentran una aparición semejante y el espíritu? Digo espíritu y nada más que espíritu.

Y a continuación el fantasma se enfrascó en un análisis del espíritu, citó la Crítica de la razón pura, de Kant, segunda parte, tomo segundo, capítulo tercero, amontonó los silogismos y acabó con la conclusión lógica de que él no era un aparecido.

Durante este tiempo, un sudor frío bañaba mi espalda, mis dientes castañeaban como dos castañuelas, mientras aprobaba vivamente, temblando como una hoja, todos los dichos de aquel fantasma que negaba la existencia de los fantasmas.

Finalmente, con un gesto habitual, introdujo la mano en su bolsillo para sacar el reloj.

En su lugar sacó un puñado de bullentes gusanos. Al darse cuenta de su error, los volvió a introducir en su bolsillo con ansiosa prisa, mientras se volvía a repetir:

“El espíritu es el principio...”

Un reloj dio la una de la madrugada y el fantasma desapareció²⁴.

²³ Mary Erdal Jordan. *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid, Vervuet-Iberoamericana, 1998. p. 26.

²⁴ Heinrich Heine. *Op. cit.* pp. 164-165.

Este fragmento es recuperado por Mary Erdal Jordan para explicar la parodia útil en la narrativa fantástica para generar el extrañamiento en el lector sin seguir las estructuras clásicas al pie de la letra. Precisamente, el tratamiento irónico de los motivos convencionales (el fantasma, la muerte, el ambiente lúgubre) hacen aún más sorprendente el desenlace pues dota de cierta factualidad a lo narrado. En este cuento de Heine podemos comenzar a percibir un cambio en el paradigma de lo fantástico que será más evidente en las estructuras narrativas posteriores al Romanticismo.

David Roas afirma que, a raíz de la aparición de la mecánica cuántica dentro de los estudios de la Física, el paradigma científico mecanicista de Newton se modifica para dar paso a una nueva concepción de la realidad²⁵. El mundo de las certezas se transforma en un mundo relativo. Las propuestas de Einstein y otros científicos como Heisenberg, Schrödinger y Everett hacen notar la subjetividad que permea en cualquier ámbito cultural donde se incluye a la ciencia misma. De manera tajante se comprendía anteriormente que la investigación científica tenía como propósito ser objetiva y evitar cualquier rasgo del observador en el fenómeno estudiado, sin embargo, desde el siglo XX este paradigma cambia y, con él, la idea de lo real.

Dentro de esta nueva percepción del mundo se inserta una nueva modalidad de lo fantástico. Aquél que precisa de la relativización, subjetividad y de la modelización del lenguaje para transgredir el concepto de lo real. Ello coincide con un fenómeno de las ciencias humanas que se ha llamado “el giro lingüístico”. A raíz de la llamada “muerte de la metafísica” todos los problemas de la filosofía se comprendieron como problemáticas del lenguaje. Se desprendieron dos escuelas: la continental (franco-alemana) y la analítica

²⁵David Roas. *Op. cit.* p. 21.

(estadounidense); ambas se interesaron por el estudio de la filosofía del lenguaje y por tratar de entender las grandes polémicas de las distintas ramas filosóficas como cuestiones meramente lingüísticas. Estos dos modos distintos originan “una escisión entre una forma de tratar el lenguaje con miras a fijar las reglas de su uso correcto [...] y una concepción de la lengua en cuanto horizonte en el que se ponen todas nuestras relaciones con los hombres y las cosas”²⁶.

Como bien señala David Roas:

[...] la realidad ha dejado de ser ontológicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos (incluso, como diría Baudrillard, un simulacro). Se hace evidente que ya no puede concebirse (reconstruirse) un nivel absoluto de realidad, un criterio definitivo o infalible de ésta²⁷.

En este nuevo paradigma de comprensión de las ciencias exactas y las ciencias humanas, surge un nuevo fantástico al cual nos podemos referir como posmoderno, del lenguaje o metaficcional, según las diversas denominaciones que ha recibido. Como señala Rosalba Campra, el fantástico se distingue por su “isotopía de la transgresión”, por eso necesita construir una regularidad que pueda ser pervertida en el relato. El fantástico en el contexto de la relatividad y el giro lingüístico propios de inicios del siglo XX se ceñirá a pervertir esta concepción acabada del lenguaje, por ello que su relación con la metaficción sea tan íntima que algunos teóricos han dado por conjuntar ambos términos. Mary Erdal Jordan distingue al posmodernismo por “el cuestionamiento de la capacidad representativa del lenguaje, y ello a través de la fundamentación de la autonomía de éste y la enfatización de su carácter convencional, de contrato social”²⁸. En consecuencia, este nuevo fantástico

²⁶ Adriano Fabris. *El giro lingüístico: hermenéutica y análisis del lenguaje*. Madrid, Akal, 2001. pp. 5-6.

²⁷ David Roas. *Op. cit.* p. 28.

²⁸ Mary Erdal Jordan. *Op. cit.* p.p. 34-35.

pretenderá irrumpir en el modelo del mundo que se fía de la escritura como un registro y de las palabras como intermediarias entre la percepción y el mundo sensible.

En el acto escriturario de la literatura de la imaginación, el contacto más directo entre el lector y el texto que recibe es la propia lengua. El lenguaje se convierte en una realidad instantánea que da existencia a la comunicación literaria. Por ello, el fantástico metaficcional pervierte todos sus niveles —fonético, morfológico, sintáctico, semántico, pragmático— con la finalidad de causar desconcierto sobre su naturaleza en un mundo donde los monstruos y los aparecidos ya no provocan incertidumbre.

2. EL FANTÁSTICO METAFICCIONAL

2.1 El estudio de la metaficción

A inicios del siglo XX, la expansión de las diferentes estéticas vanguardistas que observaban como elemento común la transgresión a las pautas tradicionales de la creación artística, propició la conformación de un arte contestatario que cuestionaba su naturaleza a partir de sí mismo. Este proceso autorreferencial fue percibido en los años cincuenta y sesenta por teóricos como Guillermo de Torre que en 1951 hablaba de la “metapintura”, Roland Barthes que en su texto “Literatura y metalenguaje” de 1959 abordaba el concepto de “metaliteratura” y Lionel Abel que sugiere la noción de “metateatro” en 1963. Así pues, fue adoptado el prefijo “meta” —ya empleado, años atrás, por Roman Jakobson en su propuesta de las funciones de la lengua donde señalaba la función *metalingüística*— en el afán de discurrir en torno a todas aquellas manifestaciones autorreferenciales dentro de los diferentes sistemas artísticos y semióticos²⁹.

²⁹ Una precisa cronología comentada de los estudios sobre la metaficción en la tradición europea, norteamericana e hispánica aparece en: Gil González, Antonio J. “Figuras del autor en la literatura española

En 1970, Robert Scholes y William Grass acuñan el término de “metaficción” que conforma una categoría incluyente de todas las específicas esferas del arte y las narraciones ficcionales. A finales del siglo XX, numerosos estudios abordarán dicha propuesta desde diferentes ángulos y perspectivas: Robert Alter sugiere la noción de “novela autoconsciente” en 1975 y Lucien Dällenbach profundizará en la estructura de la *mise en abyme* (puesta en abismo) en su obra *Le récit spéculaire* de 1977 que es canónica en los estudios autorreferenciales. Asimismo, la canadiense Linda Hutcheon propondrá su concepción de la “literatura narcisista” —en evidente relación al mito grecolatino de Narciso como mirada reflexiva— en su libro de 1984 *Narcissist Narrative. The Metafictional Paradox* a propósito de las manifestaciones posmodernas entre las cuales distingue la metaficción diegética-narrativa y la enunciativa-discursiva. En el mismo año, Patricia Waugh propondrá un sistema de gradación de la metaficción en su libro *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*.

Dentro del ámbito hispánico destaca la figura del teórico Antonio J. Gil González quien propone un deslinde entre los diferentes conceptos operativos: *autorreferencialidad*, *metaliteratura*, *metaficción* y *metaficción literaria*. A la primera la concibe desde un plano general “tanto desde el punto de vista de los fenómenos implicados como del de los discursos en los que se manifiesta”³⁰. La *metaliteratura*, por su parte, es asimilable al concepto de *metatexto* genettiano que se manifiesta como el comentario crítico de las obras literarias y que se circunscribe a los productos textuales de la academia y la crítica, así como a la ensayística que versa sobre la literatura. A su vez, la *metaficción* se entiende “en

contemporánea” en *Collection L'intime* Volume N°2 / Représentations de l'écrivain dans la littérature contemporaine, 7 junio 2012. Disponible en: <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/intime/document.php?id=275>

³⁰ Antonio Jesús Gil González. “Variaciones sobre el relato y la ficción” en *Revista Anthropos* N° 208, Barcelona, Anthropos Editorial, 2005. p. 13

sentido restringido, aunque virtualmente aplicable a cualquier dominio narrativo, ficcional o artístico”³¹. Finalmente, la *metaficción literaria* converge entre los dos conceptos anteriores puesto que se refiere a las manifestaciones específicas de la metaficción en la literatura: el metateatro, la metapoésía, la metanovela e, incluso, el metacuento, entre otras variantes. Esta propuesta clasificatoria queda explicada en el siguiente diagrama:

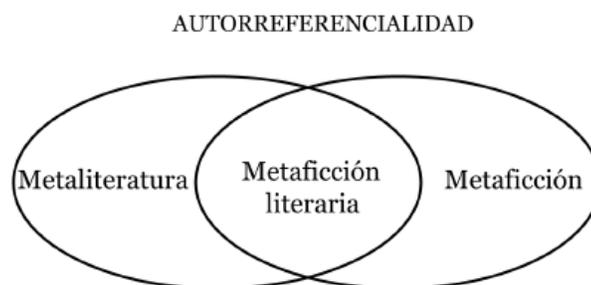


Figura A³²

Así pues, las teorías de la autorreferencialidad y la metaficción han propiciado el surgimiento de nuevos cuestionamientos sobre la naturaleza de la ficción y la teoría de los géneros por el carácter transgresor (característico de las obras posmodernas) a las convencionalidades del sistema literario en su totalidad, así como en sus variantes específicas, recursos literarios y estructuras. De este modo, resulta inevitable entablar un puente de similitud entre manifestaciones como el fantástico literario que conservan ciertas pautas semejantes al discurso metaficcional.

³¹*Ibidem.*

³²*Ibidem.*

2.2 RELACIÓN ENTRE METAFICCIÓN Y FANTÁSTICO

Bajo la premisa de la convergencia entre la metaficción y el fantástico a partir de su carácter transgresor, es fundamental hacer un recorrido por las anotaciones sobre estas dos modalidades. Antonio J. Gil González distingue como características de la autorreferencialidad: “el diálogo intertextual con las respectivas tradiciones artísticas, literarias, etc., el ludismo irónico o paródico respecto de las convenciones genéricas o pragmáticas, las huellas de la instancia autoral impresas en el texto, el desvelamiento de la ficción, la exhibición de los recursos constructivos, el *procesualismo* de una poética del *work in progress*, el *extrañamiento* o la denuncia del realismo”³³. A propósito de la metaficción enunciativa o discursiva apunta que se traslada “la ruptura de la lógica interna del relato a la convención básica de lectura, promoviendo un efecto que podríamos denominar fantástico o maravilloso si tales categorías fuesen extensibles desde la esfera de los hechos narrados a aquella en la que se establecen las normas de la comunicación narrativa”³⁴. Así pues, para este autor, el fantástico se desarrolla como un efecto producido en el lector que es asimilable a nociones semejantes como el *extrañamiento* brechtiano o la *desautomatización*³⁵ del Formalismo Ruso.

Lauro Zavala propone abordar el fantástico y la metaficción no como géneros sino como modos. Así pues, retomando una cita de Rosemary Jackson, dice que el *modo fantástico* es: una narrativa del deseo que “intenta compensar las limitaciones culturales y se manifiesta como una experiencia de la pérdida y la ausencia”³⁶ lo cual explica su naturaleza implícitamente subversiva de las convenciones de representación de la narrativa

³³ Antonio Jesús Gil González. *Ibidem*. p. 10

³⁴ *Ibidem*. p. 17

³⁵ Viktor Shklovski. “El arte como artificio” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Comp. Tzvetan Todorov. México, S.XXI, 2010. pp. 77-98.

³⁶ Rosemary Jackson. *Fantasy. The Literature of Subversion*. London, Mathuen, 1981. p.3.

mimética”³⁷. De este modo resulta fundamental su inclusión de las propuestas de McHale para reconocer la estética posmoderna como la recombinación de “elementos propios de una o varias tradiciones genéricas, como parte de un impulso por reescribir la historia de los modos y géneros narrativos”³⁸. Así entonces, vislumbra una reestructuración del fantástico dentro de su contexto de producción puesto que, cabe señalar, los géneros no son inamovibles o puros sino que cambian de manera diacrónica. A propósito de la relación entre el *modo fantástico* y el *modo metaficcional* (también llamado “narrativa posmoderna”) comenta:

Tanto la narrativa fantástica como la narrativa posmoderna se producen a partir de la recombinación de elementos pre-existentes. Sin embargo, la narrativa fantástica *recombina* algunos rasgos constitutivos de la realidad a partir de una inversión de la causalidad lógica para producir un universo sólo en apariencia nuevo. Por su parte, la narrativa posmoderna *recombina* algunos rasgos constitutivos de la tradición narrativa a partir de la ironización de las condiciones de posibilidad genérica para producir también un universo sólo en apariencia nuevo.

Además, en la narrativa fantástica, el impulso hacia la recombinación de lo real viene del *inconsciente*, mientras en la narrativa posmoderna el impulso hacia la recombinación intertextual viene de una toma de conciencia de las convenciones genéricas.

Pero a pesar de estas diferencias notables, la narrativa fantástica y la narrativa posmoderna son *poéticas de la incertidumbre*. Ésta es la tesis desarrollada por Irène Bessière para la narrativa fantástica en *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain* (1974) y la tesis desarrollada por Lauro Zavala para la narrativa posmoderna en *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura* (1998).³⁹

Además señala que la metalepsis es un recurso basado en la “yuxtaposición de planos referenciales, como mecanismo *metaficcional* de naturaleza fantástica para disolver las fronteras entre lector y texto (en el cuento) [...] lo cual es tematizado con el fin de ironizar las convenciones que hacen posible la interpretación narrativa”⁴⁰. Asimismo reconoce en este mismo recurso metaléptico un doble movimiento puesto que “exagera un elemento

³⁷ LauroZavala. “El género fantástico y *Todos dicen que te amo*” en *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México, UACM, 2009. p. 162.

³⁸ *Ibidem*. p. 164.

³⁹ *Ibidem*. pp. 166-167.

⁴⁰ *Ibidem*. p. 164.

narrativo posibilitado por la suspensión de incredulidad (lo cual es un rasgo propio de la narrativa fantástica) y a la vez ofrece una reflexión sobre las condiciones de posibilidad del universo ficcional (lo cual es una consecuencia directa de la metaficción)⁴¹.

Así como Zavala localiza en la metalepsis una estrategia narrativa de cualidades fantásticas, Marie-Claire Figueroa señala que la *mise en abyme* “se resiente como una transgresión a la norma y produce un efecto de rareza fantástica”⁴² en la novela de Macedonio Fernández *Museo de la novela de la Eterna*.

Remo Ceserani propone diversos procedimientos formales y temáticos de lo fantástico entre los cuales es posible distinguir cualidades autorreferenciales propias de la metaficción como: la “ostensión de los procedimientos narrativos en el cuerpo mismo de la narración” puesto que “la narrativa fantástica tiene en sí esta ambigüedad: en ella está la voluntad y el placer de emplear todos los instrumentos narrativos para atraer y captar al lector en la historia, atraerlo a su interior; y también está el gusto y complacencia de recordarle a ese mismo lector que se trata de una historia”⁴³.

A propósito de ello, cita a Bessière quien señala que “lo fantástico pone de manifiesto el fondo de todo mecanismo narrativo y restituye la verdadera función de lo imaginario: la de difundir la práctica y el gusto del extrañamiento, la de restablecer la producción de lo insólito y hacerla pasar por una actividad normal”⁴⁴.

De este modo, el carácter autorreferencial de un discurso doble sustentado en la esfera de lo ficcional como selección y modelización de un material lingüístico se ve respaldado

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Marie-Claire Figueroa. “Conclusión” en *Ecos, reflejos y rompecabezas. La mise en abyme en la literatura*. México: Almadía, 2007. p. 102.

⁴³ Remo Ceserani. “Procedimientos formales y sistemas temáticos de lo fantástico” en *Lo fantástico*. Madrid, Visor, 1996. p. 100.

⁴⁴ Irene Bessière citada por Remo Ceserani en *ibidem*. p. 101.

por la afirmación de Rosemary Jackson: “La reluctancia, la incapacidad, para presentar versiones definitivas de la «verdad» o de la «realidad» hacen de lo fantástico moderno un tipo de literatura que atrae la atención hacia la propia práctica del sistema lingüístico”⁴⁵. Así pues, sería posible reconocer en este rubro la serie de clasificaciones tipológicas que Lauro Zavala incluye en su división ⁴⁶ de recursos metaficcionales *metafóricos* y *metonímicos*.

En segunda instancia la *narración en primera persona* sólo configura los procesos de verosimilitud del relato sino que, según Ceserani, admite la incursión de los destinatarios dentro de la narración. De este modo “estos destinatarios activan al máximo, y autentifican, la ficción narrativa, solicitan y facilitan el acto de identificación del lector implícito con el lector externo del texto”⁴⁷. Dicha estructura presenta cierta semejanza con la llamada *epifanía de rol* o *historia detrás del personaje*, en la cual éste abandona su carácter ficcional al interpelar abiertamente al lector, según lo explica Lauro Zavala⁴⁸.

Por último, el llamado *interés en las capacidades proyectivas y creativas del lenguaje*, apela a la noción de ficción puesto que considera a la lengua como “potencialidad creadora [en tanto que] las palabras pueden crear una «realidad» nueva y distinta”⁴⁹.

Así pues, es posible reconocer tres ejes rectores de los comentarios sobre la relación entre el fantástico y la metaficción. Primeramente aquellos acercamientos al fantástico como un efecto producido en el lector semejante al extrañamiento o a la desautomatización. De este modo, se asocia al aspecto pragmático de la literatura por las necesidades

⁴⁵Rosemary Jackson citada por Remo Ceserani en *ibídem*.p. 102

⁴⁶Lauro Zavala. *Estrategias metaficcionales en cine: una taxonomía estructural*. [en línea] Disponible en:http://www.academia.edu/3452155/Estrategias_metaficcionales_en_cine_Una_taxonom%C3%ADa_estructural p. 9.

⁴⁷Remo Ceserani. *Op cit.* p. 102.

⁴⁸Lauro Zavala. *Op cit.* p. 9

⁴⁹Remo Ceserani. *Op cit.* p. 103.

comunicativas de la metaficción en tanto transgresión. En segunda instancia distinguimos la estructura de la duplicidad como el armazón que configura a la autorreferencia, la ficción, la metaficción y el fantástico en tanto que todas ellas manifiestan un sentido explícito y otro latente. Esto se ve asociado a una crítica sobre la convencionalidad de la realidad, la verdad y la mentira. Claudia Chantaca apunta que

La autorreflexividad opera como una suerte de función metalingüística dada por el carácter —parasitario de la literatura, esto es, construida sobre una materia que ya de por sí es significativa (la lengua) se mimetiza con ella, copia la doble posibilidad del sistema del cual se alimenta: expresa y se explica a sí misma. Roland Barthes encuentra en ello un problema de conocimiento, pues precisamente dicha condición problematiza el vínculo entre realidad y ficción.⁵⁰

Finalmente advertimos rasgos de semejanza en diferentes procesos formales de ambos modos de la literatura. Así pues, resulta fundamental entablar una comunicación crítica que englobe esta tríada de presupuestos y, de este modo, reconocer los vínculos entre la teoría de la lectura y el llamado “efecto fantástico” —cuya pertinencia teórica quedará por discutir y, en su caso, rebatir— a partir del reconocimiento del texto literario en tanto selección sintagmática con procedimientos formales característicos y delimitados. En consecuencia, será posible reconocer si la estructura doble atraviesa todos los niveles del relato y si presenta una especificidad propia del fantástico metaficcional.

⁵⁰Claudia Chantaca. *Poética y crítica literaria en la obra de Genaro Fernández Macgregor*. Tesis de Maestría en Teoría Literaria. México, UAM-I, 2011. p. 69.

II. CRÍTICA Y POÉTICA (MARCO TEÓRICO)

1. POÉTICA Y METATEORÍA

Desde inicios del siglo XX, los estudios literarios procuraron conformarse como una disciplina científica capaz de observar su objeto de estudio desde el tamiz de la objetividad y el método. Así como la lingüística saussureana surge para dar pie a una nueva generación de pensadores formados a partir de sus presupuestos metodológicos, las teorías sobre la literatura iniciadas estrictamente por el Formalismo ruso también vislumbraron un cambio que deslindara el comentario crítico del estudio exhaustivo y minucioso.

De hecho, Alfonso Reyes separó los diversos niveles que la crítica puede alcanzar en una escala que va de la *impresión* a la *exégesis* y, finalmente, al *juicio*⁵¹. El escritor mexicano entiende el primero de estos grados como una respuesta humana natural de quien no está versado en los temas de la literatura y que, por ende, la considera un fenómeno práctico al cual pretende acercarse sin otra finalidad más que el goce estético. Por otra parte, la exégesis resulta ya un grado destinado al especialista que de manera didáctica emplea un método para aproximarse a la obra desde un enfoque filológico. El juicio conforma un nivel interpretativo capaz de asignar un valor a la obra y de conjugar ambos estadios anteriores de la escala crítica. El método le sirve como una mera herramienta, mas no como el sustento de la actividad hermenéutica que procura.

Si bien existen diferentes enfoques teóricos para aproximarse al hecho literario, pocos de ellos han propuesto una metodología concreta de análisis más allá de las pautas generales de comprensión de una definición específica de literatura. Tal es el caso del estructuralismo francés y el análisis del relato desde la perspectiva narratológica.

⁵¹ Alfonso Reyes. "Aristarco o anatomía de la crítica" en *La experiencia literaria*. México, FCE, 1997. p. 109.

En el marco de los estudios literarios la noción de poética estructural —entendida como la comprensión de las leyes generales de la literatura— resulta fundamental para un análisis inmanente que no tenga como objeto de estudio el texto concreto sino una estructura abstracta mucho más general. Es importante recordar que el estructuralismo, en una de sus tantas delimitaciones, puede concebirse como un “determinado tipo de análisis de las obras culturales, en la medida que este análisis se inspira en los métodos de la lingüística”⁵². Así entonces, es posible empatar los conceptos explicados por Ferdinand de Saussure en su *Curso de lingüística general* con elementos propios del sistema literario. En este entendido, el texto u obra concreta se identificaría como una realización (*habla*) de una estructura abstracta (*lengua*). La poética tiene como objeto de estudio a esta última; el “discurso literario como *principio generativo* de una infinidad de textos”⁵³. Roland Barthes menciona al respecto de la ciencia de la literatura:

Su modelo será evidentemente lingüístico. Colocado ante la imposibilidad de dominar todas las frases de una lengua, el lingüista acepta establecer un modelo hipotético de descripción, a partir del cual pueda explicar cómo son engendradas las frases infinitas de una lengua.⁵⁴

Así entonces, puede advertirse la poética como la ciencia de la literatura en tanto que se rige bajo las características del método científico. Por esta razón, “no se preocupa por la literatura real sino por la literatura posible”⁵⁵. Todorov realiza este mismo ejercicio en su *Introducción a la literatura fantástica* pues argumenta que el hablar de *género* supone la deducción de las características de éste y no la observación de cada una de las instancias del fenómeno. Por tanto, el crítico no se ve en la necesidad de estudiar todas las obras que

⁵²Roland Barthes. “De la ciencia a la literatura” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Argentina, Paidós, 2013. p. 16.

⁵³Tzvetan Todorov. “Definición de la poética” en *Poética estructuralista*. México: Siglo XXI, 1974. p. 31.

⁵⁴Roland Barthes. *Crítica y verdad*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1972. p. 59.

⁵⁵Tzvetan Todorov. *Op. cit.*

constituyen un género. Asimismo el especialista en poética tampoco necesita del análisis de todas las obras para trazar la estructura rectora del discurso literario.

Sin embargo, cabe señalar que el carácter descriptivo de la poética (en oposición al prescriptivo) necesariamente implica partir del texto para lograr la comprensión de la *literatureidad*. Por esta razón, “la poética [...] se propone elaborar categorías que permitan comprender a la vez la unidad y la variedad de todas las obras literarias”⁵⁶. Estos estudios siempre tendrán presente el interés por responder qué es la literatura y establecer sus posibilidades.

La historia de la poética es extensa porque la literatura acarrea consigo un cuestionamiento autorreferencial inherente a su condición pues “el lenguaje es el ser de la literatura, su propio mundo”⁵⁷. Si bien es cierto que podemos hallar reflexiones al respecto en China e India, son tres los principales precursores y forjadores de la poética: Aristóteles, Valéry y Jakobson. La obra del estagirita que lleva por nombre *Poética*, puede ser considerado “el primer análisis estructural de los niveles y las partes de la obra trágica”⁵⁸ a reserva de las teorías en torno a la creación presentes en la obra platónica⁵⁹ puesto que se conforma como un tratado sistemático que ha sido reinterpretado a lo largo del tiempo por numerosos pensadores de diversas tradiciones literarias⁶⁰.

⁵⁶Tzvetan Todorov. “Poética” en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI, 1974. p. 98.

⁵⁷Roland Barthes. “De la ciencia a la literatura” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Argentina, Paidós, 2013. p. 13.

⁵⁸Roland Barthes. “El retorno de la poética” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Argentina, Paidós, 2013. p. 257.

⁵⁹v. Chantaca, Claudia. “Poética estructural” en *Poética de lo fantástico*. México, Dulce y útil, 2008. p. 16.

⁶⁰Como un ejemplo podemos citar el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega en cuyo caso encontramos una poética que sigue la tercera acepción de Todorov pues posee un carácter prescriptivo y regulador.

La aportación fundamental del simbolista Paul Valéry consiste en distinguir la literatura como un objeto del lenguaje y deslindar la palabra poética de la concepción preceptiva y reguladora:

El nombre de Poética nos parece que le cabe, entendiendo esa palabra según su etimología, es decir, como nombre de todo aquello que se relaciona con la creación o con la composición de obras de las cuales el lenguaje es al mismo tiempo la substancia y el medio, y no en el sentido restringido de colección de reglas o de preceptos relativos a la poesía⁶¹.

Finalmente, será el formalista ruso Roman Jakobson quien, a partir de la distinción de los seis elementos del proceso de la comunicación (emisor, mensaje, receptor, código, referente y canal) explica sus respectivas funciones (o intenciones comunicativas) entre las cuales destaca a la poética como aquella centrada en el mensaje mismo⁶² y que “hace hincapié en su propio significante verbal”⁶³.

A propósito de la publicación del libro *Figures III* de Gerard Genette, Roland Barthes señala que el especialista en poética no busca interpretar el sentido de los textos sino que se pregunta por la manufactura al cuestionarse cómo están hechas las obras. Para Barthes no debiera existir un deslinde entre creador y glosador; “el estructuralista debe convertirse en escritor”⁶⁴ al atender a la dialéctica de la objetividad y la subjetividad en la crítica y en cualquier sistema humano.

En el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* Tzvetan Todorov señala que el término “poética” generalmente se entiende en sus tres acepciones principales: “1) *toda teoría interna de la literatura*; 2) la elección hecha por un autor entre

⁶¹Tzvetan Todorov. “Definición de la poética” en *Poética estructuralista*. México, Siglo XXI, 1974. p. 32.

⁶²v. Roman Jakobson. “Lingüística y poética” en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral, 1975.

⁶³Roland Barthes. *Op. cit.*

⁶⁴Roland Barthes. “De la ciencia a la literatura” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Argentina, Paidós, 2013. p. 19.

todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias [...]; 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio”⁶⁵.

Es por ello que la poética se plantea preguntas específicas en sus diferentes investigaciones: poéticas de género (como la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov) o poéticas de autor, entre otras vertientes. Considero que en esta última se puede hallar una convergencia entre las dos primeras acepciones citadas en el inicio de este texto; su interés es dilucidar los procedimientos rectores en la obra de un autor específico con el fin de responder qué es la literatura en un corpus delimitado.

2. EL SISTEMA DE LO FANTÁSTICO

2.1 PARADIGMA DE LO FANTÁSTICO: PROPUESTA DE DAVID ROAS

El teórico español David Roas presenta su propia teoría de lo fantástico en *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Más allá de considerarlo un género, su interés es abordar el tema como una categoría estética. Esto quiere decir que no sólo se avoca a la semiótica literaria sino que pretende abordar un concepto que puede atravesar múltiples semióticas. En los estudios anteriores a su propuesta, Roas distingue que el límite entre lo fantástico y lo real —entendido como un constructo cultural— es notable e imprescindible. Por ello, localiza cuatro conceptos nodales para definir lo fantástico en cualquiera de sus contextos de producción: la realidad, lo imposible, el miedo y el lenguaje. A partir de ellos quiere abarcar todos los niveles de configuración de lo fantástico que comprenden: el plano

⁶⁵Tzvetan Todorov. “Poética” en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI, 1974. p. 98.

textual de la construcción de una diégesis, su dependencia con el contexto, los efectos en el receptor y el medio que se utiliza para generarlo.

Como ya hemos señalado desde las primeras páginas, el concepto de lo real es fundamental para comprender lo fantástico por su pretensión de transgredir las convenciones epocales. Éstas dependen de los paradigmas científicos, las propuestas filosóficas en boga, la concepción histórica y, en fin, de la diversidad de saberes humanos que ofrecen una autoconciencia de la vida y devenir del hombre. Lo real constituye la base de lo fantástico como explica Roas:

El relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible —y, como tal, incomprensible— que subvierte los códigos —las certezas— que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. En definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud⁶⁶.

Nuestra certeza sobre lo real está basada en un principio de inducción que usamos permanentemente. A esta noción que construimos a partir de nuestra experiencia diaria David Hume la llamó “uniformidad de la naturaleza”⁶⁷. Nuestro razonamiento hace caso de la percepción que tenemos de los objetos para considerar que lo que aún no hemos examinado será similar a lo que sí hemos revisado. Es decir, damos por sentada la naturaleza de las cosas con el propósito de normalizar los imperfectos y olvidarnos del azar. Actuamos bajo suposiciones y probabilidades. Un ejemplo, quizá poco académico, es la intuición que tenemos por la mañana de que la alarma del despertador no habrá de explotar por el simple hecho de que anteriormente no ha pasado. Sin embargo, ello no quita la posibilidad de que ocurra. Esto quiere decir que, si bien podemos imaginar un universo no

⁶⁶David Roas. *Op. cit.* p. 14.

⁶⁷ Samir Okasha. *Una brevísima introducción a la filosofía de la ciencia*. México: Océano, 2007. pp. 38-44.

uniforme y azaroso, las excepciones no marcan el código de reglas que, según intuimos, operan generalmente. La noción de lo real se configura a partir de nuestra concepción de la uniformidad de la naturaleza.

Ya en el primer apartado realizamos un breve repaso diacrónico de lo fantástico para ilustrar su transformación en el tiempo y hemos sintetizado los paradigmas de lo real en el fantástico romántico y la posmodernidad. Las transformaciones en la idea de lo real modifican la configuración de lo fantástico, pues las convenciones cambian y con ellas los recursos textuales para generar el extrañamiento en el lector. Sin embargo, todo texto fantástico debe utilizar elementos de verosimilización —tal y como ocurre en los textos realistas— que caractericen a un mundo en potencia de ser transgredido.

Por ello, para generar este ambiente, es habitual el uso de una isotopía del registro. Es decir, el empleo de recursos que aludan en los diferentes niveles del relato a una de las cualidades de la escritura: el ser una inscripción y, en consecuencia, un archivo. Cabe recordar que la ficción literaria no sólo representa los hechos y las vivencias vitales, vicarias o virtuales⁶⁸ sino también hace mimesis de los diferentes sistemas semióticos (como lo es la Historia). Es en esta semejanza con otros códigos que se configura lo verosímil, según apunta Julia Kristeva:

[...] la verdad sería un discurso que se asemeja a lo real; lo verosímil, sin ser verdadero, sería el discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real. Siendo una «realidad» desajustada, que llega incluso a perder el primer grado de similitud (discurso-realidad) para jugarse sólo al segundo (discurso-discurso), lo verosímil no tiene más que una sola característica constante: quiere decir, es un sentido”⁶⁹.

⁶⁸ Se entiende *vital* como la propia, *vicaria* como la vivencia del otro y *virtual* como la vivencia experimentada a través del artificio literario o artístico en su generalidad. (Raymundo Ramos *dixit*)

⁶⁹ Julia Kristeva. “La productividad llamada texto” en *Lo verosímil*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970. p. 65.

Es así que lo fantástico hace una suerte de parodia del discurso histórico en la configuración de lo real en el texto⁷⁰. Al menos, es posible enumerar seis procedimientos de verosimilización que son habituales en la narrativa: la descripción, el léxico especializado o terminología, las referencias factuales (cronotopo), autenticación de la ficción y la caracterización de la voz narrativa.

Procedimientos de verosimilización

(Isotopía del registro)

1. Descripción
2. Léxico especializado o terminología
3. Referencias factuales
4. Autenticación de la ficción
5. Caracterización de la instancia narrativa

El primero de ellos, la descripción⁷¹, se refiere a las funciones catalíticas del texto. Cabe recordar que para Roland Barthes⁷² dichas funciones no son sólo “detalles inútiles” sino que favorecen la creación de una atmósfera y un “efecto de realidad”. Ceserani advierte que “el «detalle» sería indicio de un modo «moderno» de ver y conocer el mundo”⁷³. Algo similar ocurre con el empleo de un léxico específico cuya función sea delimitar los referentes nombrados. Usualmente alude a campos semánticos que exigen cierta especialización: lo bélico, lo religioso o lo regional, por poner algunos ejemplos. Incluso, puede utilizar terminología que dote de un parecido peculiar a lo narrado con algún saber científico; el discurso médico ha sido empleado por la narrativa fantástica porque

⁷⁰Laura Sofía Rivero Cisneros. “La verosimilitud en «El beso» de Gustavo Adolfo Bécquer: deslinde de la autorreferencialidad y la metaficción” en *Destiempos*. Núm. 43, febrero-marzo, 2015. pp. 32-44.

⁷¹ David Roas. *Op. cit.* p. 112-113.

⁷² Roland Barthes. “El efecto de realidad” en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987. p. 179-187.

⁷³ Remo Ceserani. *Op. cit.* p. 112.

caracteriza a narradores y actantes como seres racionales y objetivos. Roas⁷⁴ señala como ejemplo de ello el cuento de Edgar Allan Poe “La verdad sobre el caso del señor Valdemar” en donde el lenguaje médico es fundamental para la construcción de la intriga.

Un recurso similar es la incorporación de referencias factuales pues proporcionan una filiación a lugares y momentos específicos que son reconocibles dentro de la realidad. Este empleo del cronotopo⁷⁵ dota de credibilidad al relato pues el texto adquiere la apariencia de un archivo, tipología propia del discurso histórico y no del ficcional. Las referencias factuales, en consecuencia, establecen un orden y la apariencia de veracidad dentro de los textos. Aledaña a éste se encuentra la autenticación de la ficción que se presenta como documento histórico, testimonio personal o cualquier otro género factual. Juan Herrero Cecilia⁷⁶ hace una minuciosa clasificación de estos recursos en los que localiza los siguientes: El relato principal aparece como un documento transmitido al lector por un narrador-editor (mediante un *incip* evaluativo o por distintas voces narrativas), la historia principal se presenta como un testimonio oral contado por el protagonista y recogido por un narrador-editor para transmitirlo al lector, el relato aparece como testimonio narrado directamente al lector por el protagonista de los hechos o el relato aparece como un testimonio ofrecido por un testigo de los hechos o por un amigo del protagonista.

La selección de la voz narrativa es el último elemento de verosimilización imprescindible para generar el efecto de realidad en los textos fantásticos. Supone la presentación de la perspectiva del narrador, su selección de los hechos y el grado de

⁷⁴ David Roas. *Op. cit.* p. 116-118.

⁷⁵ “*Unidad indisoluble* en la que se compenetrán lógicamente y recíprocamente la geografía y su propia historia, captadas y comunicadas ambas por la sociedad a través del lenguaje de sus individuos”. Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2006. p. 117.

⁷⁶ Juan Herrero Cecilia. *Estética y pragmática del relato fantástico*. España, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. pp. 145-172.

fiabilidad de sus palabras; en síntesis, “condiciona tanto la cantidad y amplitud de información sobre los elementos de la diégesis como la misma orientación y posición moral ante ello”⁷⁷. Por ello, es habitual el uso de narradores autodiegéticos que en la afirmación de contar su propia historia logran la empatía con el lector, pues cuentan su testimonio. Tahiche Rodríguez Hernández señala que este recurso principalmente pretende autenticar los hechos, pero se ha modificado conforme lo fantástico ha sufrido cambios en sus diferentes contextos de producción. Por ejemplo, “en periodos donde prolifera el pensamiento positivista y su obsesión con el criterio de verificación empírica se impone un tipo de narrador homodiegético que se presenta además como escéptico frente a lo sobrenatural”⁷⁸. También el narrador extradiegético es utilizado porque ofrece una visión “objetiva” de los hechos. Es muy cercano al discurso histórico y no tanto al ficcional.

Por esta razón, lo fantástico no se debe comprender como un mero disparate o construcción ilógica pues emplea los mismos recursos que los textos realistas, sin embargo, la generación de este código tiene la finalidad de destruirlo. De ahí que la construcción de la verosimilitud sea fundamental para lograr el efecto deseado en el lector: el de la irrupción que pervierte la percepción de lo real.

Lo imposible es el segundo concepto propuesto por David Roas y se refiere a ese elemento que transgrede aquella configuración de lo real en la narración. Por esta razón, al ser una excepción a la regla su carácter inconcebible lograr generar el extrañamiento en el lector. Este concepto es fundamental para entender toda la literatura “no mimética” que hemos repasado en el punto 1.2, “Problematización de lo fantástico”, a partir de la

⁷⁷ José R. Valles Calatrava citado por Claudia Chantaca. “Cuadro de análisis de textos narrativos” en *Roland Barthes o de la alucinación crítica*. México, UNAM, 2009. p. 33.

⁷⁸ Tahiche Rodríguez Hernández. “La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género” en *Especulo. Revista de estudios literarios*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/consfan.html>

clasificación que propone Ana María Morales. En todos los casos queda claro que hay un elemento cuya naturaleza muestra cierta imposibilidad de realización en el mundo factual y que por ello supone una modificación de las reglas operativas. Roas señala la pertinencia de revisar géneros y modos colindantes al fantástico con el fin de no olvidar nunca que la vacilación o duda que genera la configuración de la diégesis es muy distinta a la de lo grotesco, el realismo mágico y otros ya mencionados anteriormente.

El miedo es un concepto central para caracterizar lo fantástico pues éste siempre supone la inserción de la otredad que desestabiliza la uniformidad de la naturaleza. Roas advierte que puede ser de significado confuso por su relación íntima con otros vocablos (terror, aprensión, angustia, inquietud, etc.) y por su uso en los estudios de psicología. Por ello, recurre a Delumeau para definirlo como “una emoción, frecuentemente precedida de sorpresa, provocada por la toma de conciencia de un peligro presente y agobiante que, según creemos, amenaza nuestra conservación”⁷⁹. Es así que los psicólogos han diferenciado el *miedo* de la *angustia*: el primero se dirige a lo conocido y la segunda a lo desconocido⁸⁰. Los múltiples monstruos y creaturas de la narrativa fantástica, dice Roas, encarnan los terrores universales⁸¹.

El miedo es el efecto retórico que se produce en la lectura del texto fantástico derivado de la falta de explicación a los hechos sobrenaturales presentados en la narración. Roas reconoce que no pretende definir lo fantástico en función del miedo, pero sí señalar que es un elemento que lo constituye. Con ello pretende conciliar la postura de quienes lo consideran siempre presente en esta categoría estética (Caillois, Bessière o Jackson) y quienes niegan su presencia invariable (Todorov, Finné, Belevan). Por ejemplo, Todorov

⁷⁹ David Roas. *Op. cit.* p. 82.

⁸⁰ v. Luis Martínez de Mingo. *Miedo y literatura*. España, Edaf, 2004. p. 15.

⁸¹ David Roas. *Op. cit.* p. 83.

señala que no es exclusivo de lo fantástico y por ello no le parece trascendental advirtiendo que “definir dicha categoría en función de la reacción del receptor supondría que la fantasticidad de un texto no dependería de sus características formales y temáticas sino más bien de la sangre fría del lector real”⁸². Es por esto que resulta fundamental entender el miedo como un efecto retórico que se puede filiar al lector implícito y que está totalmente ligado a los diferentes contextos de recepción. Ya Jorge Luis Borges señalaba: “Las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud. Se gastan a medida que los reconoce el lector”⁸³. En tanto que los mecanismos se repiten, generan un código y, por tanto, una convención. Es de este modo que la incertidumbre no puede producirse y se requiere una actualización en los recursos, lo mismo que en los procedimientos de verosimilización.

Roas diferencia el *miedo físico* del *miedo metafísico* para explicar su relación con lo fantástico. El primero se relaciona con un temor natural hacia lo que puede causar algún daño: arañas, tiburones, catástrofes naturales, enfermos mentales, y que por ello pone en riesgo la vida al ser una inminente advertencia de muerte. A diferencia, el miedo metafísico es considerado por Roas exclusivo de lo fantástico pues “si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar”. Esta noción de miedo metafísico es muy cercana a las obras de Kafka o Cortázar, pues muchos han afirmado que no es un miedo que expresen los personajes como sí lo hacían los actantes del fantástico romántico sino que se produce en el lector. De hecho los personajes de los cuentos fantásticos pueden aceptar con normalidad el

⁸² David Roas. *Ibidem*. p. 88.

⁸³ Jorge Luis Borges. “Sobre los clásicos” en *Otras inquisiciones*. Madrid, Alianza, 1989. p. 191.

elemento transgresor sin mostrar ningún asombro a pesar de que dentro de la diégesis se haga evidente su estatuto de excepción a la normativa que lo hace un hecho inexplicable.

El lenguaje es el cuarto concepto fundamental en la construcción de lo fantástico, cuya importancia radica primero que nada en ser el medio de transmisión de las ideas y, por ende, de configuración de la diégesis. El lenguaje es fundamental para construir un mundo en el que el lector se identifique y del cual alcance a vislumbrar su normativa.

Roas señala que dentro de esta descripción realista del mundo diegético habrá de insertarse el elemento transgresor y la necesidad de nombrarlo supone un problema lingüístico fundamental: la otredad se escapa de las palabras porque es ajena al código. A pesar de las dificultades que presente esta problemática, el lenguaje será el único medio para hacer referencia a la irrupción y el escritor se ve en la necesidad de utilizar otros recursos para expresar lo innombrable:

Intentar describir lo que es por definición indescriptible supone el empleo de una «retórica de lo indecible», una maquinaria textual que permite la irrupción de lo imposible en el mundo ficcional. Se trata de un conjunto de marcas textuales que señalan la excepcionalidad de lo representado. Estrategias discursivas (y también temáticas) que Bozzetto denomina «operadores de confusión» y que intensifican la incertidumbre ante la percepción del fenómeno imposible: metáforas, sinédoques, comparaciones, paralelismos, analogías, antítesis, oximorones, neologismos y expresiones ambiguas del tipo «me pareció ver», «creo que vi», «era como si», así como la utilización reiterada de adjetivos fuertemente connotados, como «siniestro», «fantasmagórico», «terrorífico», «increíble» y otros de ese mismo campo semántico⁸⁴.

Es por esta misma retórica de lo indecible que la expresión del fenómeno sobrenatural está ligada a la constante reflexión sobre el acto de enunciar y de escribir. Como el lenguaje es el único medio para mostrar lo que se presenta como transgresión, esta preocupación sobre el fenómeno se vuelca en un interés por las palabras. De ahí la recurrencia de frases como: “es indescriptible”, “no puedo expresar lo que vi”, etc. Dice

⁸⁴David Roas. *Op. cit.* p. 130.

Roas: “[...] la metaficción designa unas estrategias textuales que ponen en crisis la ilusión de realidad que postula la mimesis: exhibiendo su naturaleza puramente lingüística e ideológica, las representaciones del texto son deconstruidas. El fenómeno fantástico es un desafío a la escritura”⁸⁵.

No es posible determinar un lenguaje propio de lo fantástico porque comparte estructuras con la literatura en general, pero sí se pueden reconocer recursos que por la naturaleza de lo fantástico propician la generación del efecto esperado.

Estos cuatro conceptos —lo real, lo imposible, el miedo y el lenguaje— constituyen el paradigma de lo fantástico, es decir, un modelo que permanece en sus conceptos, pero que modifica sus características dependiendo de su contexto de producción y da lugar a las diferentes modalidades de lo fantástico: el romántico y posmoderno. Estas cualidades nos permitirán observar el funcionamiento de la irrupción fantástica en los cuatro cuentos elegidos de Jorge F. Hernández.

2.2 SINTAGMA DE LO FANTÁSTICO: POSMODERNIDAD Y SENTIDO DE LA HISTORIA

Si bien lo fantástico como categoría estética se caracteriza diacrónicamente por conservar ciertos rasgos que, a ojos de David Roas, son cuatro y ya hemos explicado en el apartado anterior; su carácter transgresor de la realidad hace necesaria una mutación que le permita adaptarse al contexto de producción de cada época y a los valores que configuran en ella la idea de lo real.

Ya en el primer capítulo hemos comentado de manera sucinta las transformaciones diacrónicas de lo fantástico a lo largo del Romanticismo, Realismo y Posmodernismo. Para poder proceder al análisis del objeto de estudio que nos compete (los cuatro cuentos

⁸⁵David Roas. *Ibidem*. pp. 130-131.

seleccionados de *El álgebra del misterio* de Jorge F. Hernández) resulta indispensable comprender los ejes rectores del contexto de producción y los valores estéticos que si bien no son normativos, sí dan una pauta al móvil creativo de lo fantástico: la escritura posmoderna.

El concepto de “posmodernidad” ha gozado de un auge e interés en los estudios humanísticos y sociales desde su *boom* en los años setenta y ochenta, sobretudo en la teoría continental del estructuralismo y postestructuralismo francés. Es posible conciliar las diferentes posturas teóricas que han abordado el tema para entender, de manera general, la posmodernidad como una crítica al modernismo que se propone deconstruirlo, reescribirlo, abrir sus sistemas cerrados y desafiar sus narrativas dominantes con el «discurso de los otros»⁸⁶.

Para comprender este fenómeno resulta necesario recordar la antigua diatriba de los «antiguos y los modernos». Este tópico de la cultura occidental enfatiza el carácter crítico entre lo que en determinado momento es considerado clásico contra las producciones de novedad o actualidad. En el siglo V, la palabra *modernus* distinguía el presente cristiano del pasado romano y pagano⁸⁷. Sin embargo, la conciencia de época tan distintiva de la modernidad no se gestó tal como la conocemos sino hasta el Renacimiento y, según afirma Jürgen Habermas, ha resurgido en diferentes periodos históricos de Occidente. Este espíritu de transgresión al canon clásico ha sido el común denominador en los periodos de Carlos el Grande en el siglo XII, la Francia a fines del siglo XVII, la modernidad romántica que se protegía en el pasado medieval y la modernidad que inició a mediados del siglo XIX. La posmodernidad va a rebatir los estatutos de esta última.

⁸⁶Hal Foster. “Introducción al posmodernismo” en *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 2006. p. 10.

⁸⁷Jürgen Habermas. “La modernidad, un proyecto incompleto” en *La posmodernidad*. Barcelona. Kairós, 2006, p. 20.

Ideológicamente el proyecto de la modernidad era similar al de la Ilustración pues pretendía “desarrollar las esferas de la ciencia, la moralidad y el arte «de acuerdo con su lógica interna»⁸⁸. Alberto Ruiz de Samaniego advierte que la modernidad había trazado un programa que consistía en “organizar nuestra vida desde una perspectiva abstracta y *a priori* que se quería omnicomprensiva y universal, como la arquitectura moderna de *estilo internacional* que Jencks alegremente entierra”⁸⁹. Este programa consistía en tres puntos fundamentales: el progreso a partir de la ciencia, la historicidad *eurocentrista* y la consolidación del sujeto individual.

El modernismo coincide con un panorama social en el cual la visión positivista y la idea de progreso hicieron de la visión hacia el futuro una idealización tecnológica, estética y antropológica que abogaba por un hombre individual y único. El primer punto de su programa se afianzó en el interés de lograr la plena emancipación del hombre frente a la naturaleza. A partir de los adelantos científicos, se buscaba formar una humanidad autosuficiente capaz de generar sus propios medios para subsistir y alcanzar el máximo provecho de las materias primas. Por ello también se buscó la

implantación de parámetros científicos, que permiten la explotación racional e ilimitada de la naturaleza y el perfeccionamiento de la propia naturaleza interior de los individuos mismos, a través de la educación pública y obligatoria a cargo del Estado, lo que habría de convertirlos en hombres libres, capacitados para conformar la Humanidad⁹⁰.

Con ello se explica el auge del pensamiento positivista y la exaltación de las ciencias exactas. “El progreso, no obstante, es la certeza y la necesidad de la superación del

⁸⁸Hal Foster. *Op. cit.* p. 8.

⁸⁹ Alberto Ruiz de Samaniego. *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*. Madrid, Akal, 2004. p. 15.

⁹⁰Alberto Ruiz de Samaniego. *Ibidem*. p. 17.

presente dado, inmediato, en un futuro que sólo puede prometer lo mejor”⁹¹. De allí se sigue que el modernismo haya perfilado la posibilidad de expandir su programa a partir de la institucionalización de las ciencias. Cercana a la idea ilustrada de consolidar el conocimiento de manera unitaria, el modernismo pretendió afianzar los saberes científicos para extender su alcance. Sin embargo, la crítica posmoderna tomará este punto como base para denunciar que la institucionalización desembocó en la fragmentación de las ciencias y la especialización que desunió sus nexos.

Como segundo punto del programa, el modernismo —al ser una etapa con plena autoconsciencia histórica— concebía la historia desde un punto de vista teleológico. Por ello, sobresalió la convicción generalizada de tener la verdad última en la división de etapas y sucesos. Esta visión *eurocentrista* suponía que Europa y, en general, Occidente marcarían la pauta de la organización e interpretación de la historia universal; así entonces, los otros pueblos sólo podrían fungir como espectadores y nunca como escritores de su propio pasado. Por ello que sólo los estudiosos occidentales tuvieran la posibilidad de hablar de la historia de las otras culturas y se avalaran como máximas autoridades en esos temas por encima de los trabajos autóctonos.

Para comprender el tercer punto del proyecto modernista, la consolidación de la individualidad, quizá resulte más sencillo partir de los estatutos estéticos que regían en la época. El afianzamiento del sujeto está íntimamente relacionado con los objetos del arte. Hal Foster señala que el artefacto artístico es entendido por los modernistas como obra “única, simbólica y visionaria”; mientras que los posmodernistas vislumbran la noción de texto que, al ser un tejido de lo ya dicho anteriormente, se considera “«ya escrito»,”

⁹¹Alberto Ruiz de Samaniego. *Ibidem*. p. 18.

alegórico, contingente”⁹². Esto quiere decir que la creación artística se puede observar como producto de la experiencia personal (visión moderna) o como la combinación de los discursos antecesores (visión posmoderna).

En literatura, autores como Thomas Mann, Gertrude Stein, T.S. Eliot, Marcel Proust y muchos otros, eran leídos originalmente como escrituras transgresoras. Como bien lo sintetiza Hal Foster: “El modernismo fue inicialmente un movimiento de oposición que desafió el orden cultural de la burguesía y la «falsa normatividad». Hoy, empero, es la cultural oficial”⁹³.

Por eso que, como consecuencia evidente del proyecto modernista, se haya gestado la postura vanguardista que se propuso discutir la normativa rectora de la época. Los estudiosos franceses y anglosajones actualmente conciben la vanguardia como parte del modernismo, la última de sus repercusiones directas. En *Los hijos de Limo*, Octavio Paz dice que el modernismo se distingue no por la “celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque también eso cuente, sino [por] el ser de ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad. El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo”⁹⁴. En este tránsito, sintetizado por Paz, podemos identificar la vanguardia como el puente que llevó directamente a la debacle de la modernidad, ese periodo que la generalidad de los estudiosos ha acordado en situar alrededor de los años cincuenta e inicios de los sesenta, lo que resultará de suma importancia para la consolidación de un nuevo paradigma de pensamiento: la posmodernidad.

⁹²Hal Foster. *Op. cit.* pp. 9-10.

⁹³Hal Foster. *Ibidem.* p. 8.

⁹⁴ Octavio Paz. “Los hijos de Limo” en *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas*. México: FCE, p. 335.

Para Umberto Eco la vanguardia destruye y desfigura el pasado de tal suerte que llega al grado máximo de nulificar y abstraer hasta tocar los límites; en la pintura llega hasta el lienzo en blanco y desgarrado, en la música alcanza el silencio absoluto y en la literatura, la página en blanco. “Pero llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede andar más allá, porque ya produjo un metalenguaje que habla de sus textos imposibles (el arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que el pasado, ya que no puede ser destruido porque su destrucción lleva al silencio, debe ser vuelto a visitar: con ironía, de manera no inocente”⁹⁵.

Si bien la crítica literaria española de los años treinta⁹⁶ ya había utilizado el término «posmodernismo», en la tradición anglosajona no es sino hasta 1946 que comienza a ser empleado de la mano de los poetas Randall Jarrell, John Berryman y Charles Olson que, conscientes de los estragos de la Segunda Guerra Mundial, perciben este suceso histórico como el exceso y límite del programa de la modernidad en su sentido “infame”. De allí que vislumbren un cambio de época perceptible en la nueva poesía que no se identifica con los valores modernos de la que es deudora estéticamente y, muy en particular, con la poesía simbolista de T.S. Eliot. El historiador Arnold Toynbee usó el término al anunciar “una nueva edad de la historia de Occidente, denominándola «Post-Moderna» y sugiriendo que podría ser la última”⁹⁷; sin embargo, para él, esta nueva edad iniciaba en 1870.

Lo cierto es que todas estas aproximaciones únicamente sirvieron de punteros para la reflexión humanística que se vio cristalizada y llevada a buen puerto hasta iniciados los años ochenta por los estudios sobre arquitectura. El posmodernismo que la poesía e historia

⁹⁵Umberto Eco. “Apostilla a El nombre de la rosa” en *Anilisi*, Núm. 9, 1984, p. 27-28. Disponible en: <file:///C:/Users/becario20/Downloads/41264-88528-1-PB.pdf>

⁹⁶Alberto Ruiz de Samaniego. *Op. cit.* p. 13.

⁹⁷Matei Calinescu. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos-Alianza, 2003. p. 261.

comenzaban a dibujar, cobró importancia cuando Charles Jencks tomó en préstamo el concepto de la crítica literaria para ilustrar la nueva tendencia arquitectónica⁹⁸ en su libro publicado en 1977: *The Language of Post-Modern Architecture*. El término se popularizó con la publicación de otro libro fundamental para los estudios sobre posmodernismo: *La condición posmoderna* de Jean-François Lyotard. En arquitectura su resonancia fue mayor desde la Bienal de Venecia de 1980 pues fue usado por el periódico alemán Frankfurter Allgemeine Zeitung al declarar: “La posmodernidad se presenta claramente como antimodernidad”⁹⁹.

En ese mismo año, Jürgen Habermas dio una conferencia —“La modernidad, un proyecto incompleto”— a propósito del premio T. W. Adorno que recibió en Frankfurt. En ella el filósofo se manifiesta en contra de considerar fracasada la modernidad y, por ende, toma postura a favor de comprender la posmodernidad como una ideología neoconservadora por su afán de interpretar la modernidad como un proyecto acabado. A pesar de que Habermas se mostró escéptico ante la visión que la Bienal de Venecia le produjo y su conferencia puso en evidencia su inconformidad con la tendencia crítica del posmodernismo, fue precisamente “La modernidad, un proyecto incompleto” el texto que causó la polémica detonante del profuso interés por los estudios sobre posmodernidad. A raíz de esta discusión, Jean-François Lyotard publica en 1986 un nuevo texto, *La posmodernidad explicada a los niños*, en una indiscutible reacción a la conferencia del filósofo alemán.

⁹⁸ La arquitectura moderna se caracterizaba por su antinaturalismo y su pureza geométrica y funcional que se oponía al ornamento excesivo de la Belle Époque. Esta visión arquitectónica mostraba que la modernidad se propuso diseñar una ciudad digna del futuro y el progreso. Por ello, los arquitectos posmodernos hicieron de la parodia y la ironía su mayor recurso en la conformación de su estética. Esta nueva visión historicista no negaba el pasado sino que incorporó de manera lúdica elementos tanto del modernismo como de épocas antiguas. Así, logró conjuntar la ironía con la nostalgia.

⁹⁹Jürgen Habermas. *Op. cit.*p. 19.

Mientras que el modernismo, como hemos señalado en el principio de este apartado, se caracteriza por valorar positivamente la racionalidad, el sentido único, la linealidad y no permite otra interpretación que la simbólica; el postmodernismo se distinguirá por ser hermenéutico e interpretativo, flexible y autoconsciente. El postmodernismo es un sincretismo de doble codificación, se rige por una naturaleza dialógica.

Esta dialogicidad es evidente en el desafío que la posmodernidad hace a las narrativas dominantes mediante su contraposición con el discurso de la otredad. Demuestra la falta de credibilidad de aquellas concepciones universalistas propuestas por el proyecto modernista. Calinescu¹⁰⁰ explica que en *La condición posmoderna* Lyotard identifica dos tipos de grandes relatos o *metarranativas*: el mítico y el proyectivo, ambos tienen la función de dar una respuesta a las finalidades del conocimiento y el quehacer humano. La *metanarrativa* de orden mítico, también llamada tradicional, es ese discurso que valida la institución humana a partir del tiempo primordial que explica los orígenes, ése que Mircea Eliade identifica como tiempo sagrado¹⁰¹. La segunda *metanarrativa* es la proyectiva o moderna que legitima el conocimiento humano a partir del futuro. Para Lyotard esa finalidad universal que encauza la visión histórica está completamente ligada al mito cristiano de la redención, en el cual toda acción repercute en la salvación o condena humana. Es por esta razón que el filósofo francés advierte, al menos, cuatro *metanarrativas* que siguen el mismo paradigma: la Ilustración que persigue el progreso a través del conocimiento que libraré al hombre de la ignorancia, el sistema hegeliano capaz de emancipar a la mente a través de la dialéctica, el marxismo que pretende liberar de la explotación al proletariado a través de la lucha revolucionaria y, finalmente, el capitalismo

¹⁰⁰Matei Calinescu. *Op. cit.*, pp. 268-269.

¹⁰¹Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós, 2015. pp. 21-23.

que busca emancipar de la pobreza a partir del mercado y la «mano invisible» de Adam Smith. De este modo, el pensamiento posmoderno devela el carácter mítico y prometeico de la modernidad. En esta revaloración de los aspectos que no resultaban dominantes dentro del proyecto moderno se explica el interés que el fenómeno tuvo para los postestructuralistas franceses.

A su vez, la naturaleza desmitificadora del posmodernismo cuestiona la institucionalización de las ciencias. De allí que se disuelva la línea divisoria entre formas creativas y formas críticas dando origen a una práctica cada vez más inclinada a lo *paraliterario*. Así también, el rechazo a la oposición entre teoría y práctica pone en evidencia esta hibridación. Ejemplo de ello se encuentra en los múltiples proyectos de carácter interdisciplinario y de la frecuencia con la que el pensamiento de muchos autores continentales sea clasificado como “teoría” a secas. Este discurso teórico híbrido es ejemplificado constantemente con la obra de Michael Foucault que, lejos de ceñirse a una disciplina, puede ser vista como una amalgama de filosofía, sociología, psicología y de teoría literaria.

Matei Calinescu señala que, si bien resulta difícil construir una poética totalitaria de la literatura posmoderna, algunos elementos fundamentales son: el uso existencial u «ontológico» del perspectivismo narrativo que se diferencia del psicologismo moderno; la duplicación y multiplicación de los comienzos, finales y acciones narradas; la tematización paródica del autor; la tematización paródica del lector; el tratamiento al mismo nivel de hecho y realidad, realidad y mito, verdad y mentira, original e imitación; la autorreferencialidad y la metaficción; las versiones extremas del «narrador no fiable»; y la preferencia de figuras no convencionales como el anacronismo deliberado, la tautología y

la palinodia¹⁰². El teórico rumano advierte, además, que todos estos recursos dirigidos al tema de la *indecibilidad* tienen mayor repercusión en la prosa posmoderna que en la poesía, pues la prosa se había asumido como modo que daba un uso referencial al lenguaje superando su valor simbólico, tal y como lo ejemplifica la narrativa realista y costumbrista de finales del siglo XIX.

El teórico Brian McHale afirma que la diferencia sustancial entre la literatura moderna y la posmoderna, no partiendo de sus recursos sino de elementos mucho más globales, es que la primera tiene un «dominante epistemológico» y la segunda un «dominante ontológico». Con ello, McHale quiere mencionar el tipo de cuestionamientos generales que se plantean ambas poéticas, sin embargo, para comprender su pensamiento es necesario hacer dos aclaraciones. La noción de “dominante” es recuperada del Formalismo ruso, específicamente de Roman Jakobson quien, con este término, procuró señalar que “lo que es secundario en un periodo se hace principal en otro”¹⁰³. El segundo punto por aclarar es que McHale no utiliza la palabra “ontología” en términos heideggerianos ni de la metafísica alemana sino de la lógica modal post-wittgensteniana que fue retomada por la teoría de la recepción y, más específicamente, empleada por autores como Roman Ingarden y Thomas Pavel. Este último explica que una ontología es “una descripción teórica del universo”¹⁰⁴. De allí se sigue que las preguntas planteadas por la literatura moderna de “dominante epistemológico” sean: “¿Qué existe allí para ser conocido? ¿Quién lo conoce? ¿Cómo lo conocen ellos y con qué grado de certeza? ¿Cómo se transmite el conocimiento de un conocedor a otro y con qué grado de fiabilidad?”¹⁰⁵. Por otra parte la “dominante

¹⁰²Matei Calinescu. *Op. cit.* p. 294.

¹⁰³*Ibidem.* pp. 295-296.

¹⁰⁴*Ibidem.* p. 296

¹⁰⁵*Ídem.*

ontológica” de la literatura posmoderna propone preguntas como: “¿Qué es un mundo? ¿Qué tipos de mundos existen, cómo están constituidos y en qué difieren? ¿Cuál es el modo de existencia de un texto, y cuál es el modo de existencia del mundo (o de los mundos) que proyecta?”¹⁰⁶.

Quizá una de las características de la posmodernidad que han sido más citadas por los teóricos literarios sea la difuminación de los límites entre cultura popular y cultura superior. A partir del cuestionamiento a las *metanarrativas*, la noción moderna del “buen gusto” se vio mermada. La muerte del individualismo moderno en el cual se consideraba al sujeto como un centro tuvo como consecuencia el rechazo a las aspiraciones de inventar un estilo personal en las nuevas poéticas autorales. Es evidente que la producción en serie de las máquinas (reproducción mecánica) y la imitación de los estilos del pasado, son pautas para entender la cancelación del ideal del individualismo. El teórico mexicano Lauro Zavala¹⁰⁷ advierte que la ficción posmoderna mezcla elementos de la ficción clásica y moderna, con lo cual es fácil notar la disolución entre las fronteras de lo popular y lo tradicional.

Por esta razón, el pastiche, la parodia y la ironía son elementos que nos permiten identificar el espíritu posmodernista y su visión crítica de la historia. Los tres manifiestan una estructura dialógica en la cual existe una contraposición de conceptos o conocimientos del mundo. La ironía, por ser una figura retórica, debe comprenderse como un recurso en el cual un discurso que aparenta ser *monológico* revela la “palabra del otro”. Como toda

¹⁰⁶ *Ídem*.

¹⁰⁷ Lauro Zavala. “La literatura contemporánea y la metaficción posmoderna” en *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México, UACM, 2009. pp. 191-202.

figura retórica es una expresión apartada del uso gramatical para lograr un efecto estilístico¹⁰⁸. Según Lauro Zavala, la ironía

se trata, en principio, de la existencia de una contradicción entre lo que se dice y lo que debe de entenderse, si bien debe señalarse que esta contradicción no se encuentra en el enunciado mismo (como ocurre en la paradoja), sino en la relación entre la proposición y lo aludido por ella. Tampoco se trata de una contradicción entre lo que se sabe y lo que se dice (como en el caso de la mentira), sino entre lo que se dice y lo que se piensa¹⁰⁹.

El mismo autor afirma que este recurso literario, la ironía narrativa, pone en conflicto dos mundos o convenciones irreconciliables —de allí es posible notar su relación directa con la desmitificación de las *metanarrativas*— y con ello se pone en riesgo la verosimilitud, pues ésta procura organizar una lógica interna del relato y la congruencia estructural idónea para la lectura. De allí que la ironía logre un distanciamiento de las condiciones narrativas y exprese, incluso, “las paradojas de la condición humana”¹¹⁰. El papel del lector es fundamental para recuperar la ironía, pues cuando no se logra, únicamente sobrevive al texto un sentido literal. El lector es un cómplice activo, si no la comprende su participación toma un lugar incompleto. De manera sintética podemos afirmar que “la ironía es el producto de la presencia simultánea de perspectivas diferentes”¹¹¹ que se puede emplear en los diversos niveles del relato (sintáctico, temático), no únicamente en el nivel verbal.

El pastiche y la parodia no deben comprenderse como figuras retóricas sino como procedimientos de reescritura de un discurso base. Jameson considera que el primero es una marca característica de la posmodernidad. Para él, el pastiche es la “imitación de un estilo peculiar o único, llevar una máscara estilística, hablar en un lenguaje muerto: pero es una

¹⁰⁸ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2006. p. 211.

¹⁰⁹ Lauro Zavala. “Para nombrar las formas de la ironía narrativa” en *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México, UAM, 2007. p. 37.

¹¹⁰ Lauro Zavala. *Ibidem*. p. 34.

¹¹¹ Lauro Zavala. *Ibidem*. p. 39.

práctica neutral de la mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo normal en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico”¹¹².

Por su parte, la parodia también reescribe un discurso base, pero en su caso sí mueve a la risa, según señala este autor. La parodia “como un recurso metaficcional, puede ser considerada como un “espejo crítico”, inevitablemente irónico, de las convenciones de la escritura y lectura de la ficción”¹¹³. Martha Elena Munguía señala que

en la parodia se devela la actitud hacia los antecesores literarios, se abren nuevos trayectos, además de que es una clave posible para reflexionar sobre el proceso creativo, en la medida en que implica una fuerte autoconciencia de la escritura. El fenómeno paródico no se queda en el mero nivel textual, de pugna de un texto con otro; tiene que ser entendido como un arma de crítica no sólo a procedimientos estilísticos anquilosados, sino a modos de vivir y entender el arte¹¹⁴.

Por esta razón, los recursos dialógicos ponen de manifiesto la recuperación de otras escrituras y otros textos al momento de construir uno nuevo. El desdibujo de los límites entre la cultura popular y la tradición ha propiciado que estos recursos sean considerados como marcas clave de la literatura en la posmodernidad, una etapa crítica de la historia y de los valores anteriores.

Algunos críticos han señalado que los recursos dialógicos de la posmodernidad que hacen hincapié en mostrar la hechura de las creaciones artísticas no son de nuevo uso en la historia de las artes, pues ya las vanguardias las habían empleado. Sin embargo, es importante recordar lo que ya se comentó al inicio de este capítulo: la vanguardia debe

¹¹²Frederic Jameson. “Posmodernismo y sociedad de consumo” en *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 2006. p. 170.

¹¹³Lauro Zavala. *Op. cit.*p. 45.

¹¹⁴Martha Elena Munguía Zatarain. *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*. México, Bonilla Artigas Editores, 2011. pp. 106-107.

entenderse como la última fase de la modernidad, por ello que Matei Calinescu advierta una principal diferencia:

El modernismo en su postura vanguardista nos ha familiarizado con el recurso que consiste más bien en mostrar que en ocultar las convenciones y recursos utilizados para construir una obra de arte (los formalistas rusos lo denominaban con una frase técnica, «la puesta en primer plano del recurso»). El famoso «efecto alienación» de Brecht es un ejemplo clásico. En el postmodernismo las cosas tienden, sin embargo, a funcionar de forma diferente. El recurso continúa mostrándose como la invención que es, pero al hacerlo declara también que todo lo demás es una invención también y que simplemente no hay salida de esto¹¹⁵.

Esta preocupación general de la rescritura y recuperación de los textos anteriores a las creaciones posmodernas es conocida como el “*mal de archivo*: una labor de luto *fallido*, al decir de Baudrillard: la voluntad de revisarlo todo, de reescribirlo todo, de restaurarlo todo: la paranoia de la contabilidad perfecta y el anhelo de blanqueado de las memorias y los pensamientos negativos”¹¹⁶. La naturaleza de la comunicación actual es un ejemplo formidable de esta práctica, una hipérbole de la documentación y el registro, a la vez que una metáfora de la masificación.

Para algunos teóricos, en la posmodernidad hay una desaparición del sentido de la Historia, pues no retiene su propio pasado sino que vive en el presente perpetuo¹¹⁷. A mi consideración, el empleo de recursos dialógicos que ya hemos mencionado en los párrafos anteriores cuestiona ampliamente este presupuesto. Aunque sí es posible afirmar que existe una “*nostalgia del presente*; un extraño aire de época a contratiempo que cultiva su pasión *retro* y *fin de siècle*, su característico gusto por el *pastiche* y el *remake*, como si lo que nos definiese fuera la común incongruencia de tener siempre el futuro en el pasado”¹¹⁸.

¹¹⁵Matei Calinescu. *Op. cit.* p. 293.

¹¹⁶ Alberto Ruiz de Samaniego. *Op. cit.* p. 23.

¹¹⁷Frederic Jameson. *Op. cit.* p. 185.

¹¹⁸ Alberto Ruiz de Samaniego. *Op. cit.* p. 21.

Es preciso señalar que la visión general del discurso histórico sí ha sufrido un cambio sustancial debido al giro lingüístico. Esa modificación ha hecho que los historiadores valoren la materialidad lingüística del registro histórico. Hayden White en su prefacio a la obra fundamental de esta vertiente, *Metahistoria*, señala: “considero la obra histórica como lo que más visiblemente es: una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa”¹¹⁹. De allí que la preocupación generalizada de la posmodernidad sea también considerar todo discurso como un acto subjetivo que se rige por la formalización del lenguaje y cuyo uso es significativo en toda labor interpretativa.

Si bien hemos trazado las líneas generales de la posmodernidad como una etapa de conciencia histórica que se identifica con una estética particular, resulta fundamental señalar que es imposible hablar de un solo posmodernismo. Si bien es cierto que como corriente general existen pautas que todo artefacto cultural sigue, es imprescindible reconocer, al menos, dos tipos de posmodernismo: el de *resistencia* y el de *reacción*. La diferencia esencial es que mientras el primero no niega el modernismo sino que lo deconstruye y se opone rotundamente al *statu quo*, el de *reacción* repudia el modernismo y elogia el *statu quo* buscando su permanencia y validación¹²⁰.

La disolución entre fronteras que caracteriza a la posmodernidad ha provocado la reacción adversa de diversas escuelas del pensamiento que encuentran la hibridación de discursos como una respuesta sencilla a la problemática de trazar una poética. Matei Calinescu señala al respecto de estos argumentos que:

El mismo término postmodernismo puede que no sea una acertada invención verbal, especialmente cuando uno es exigente respecto a las etimologías: si moderno proviene de «modo», que en latín significa «justamente ahora» u «hoy», ¿qué sentido tiene decir

¹¹⁹Hayden White. *Metahistoria. La imaginación histórica de la Europa del siglo XIX*. México: FCE, 2014. p. 9.

¹²⁰Hal Foster. *Op. cit.* p. 11

que una cosa de hoy no es realmente de hoy, ni siquiera de mañana, sino, de un modo bastante extraño, de «después-de-hoy»? Uno puede irritarse también por la cantidad de confusión y arbitrariedad que supuso elaborar una categoría que, como se ha quejado Umberto Eco, es aún «bon à tout faire». [...] El postmodernismo, según lo veo yo, no es un nuevo nombre para una nueva «realidad», o «estructura mental», u «opinión sobre el mundo», sino una perspectiva desde la que uno puede preguntar ciertas cuestiones sobre la modernidad en sus diversas encarnaciones¹²¹.

Siguiendo esta pauta que nos permite trazar un horizonte de expectativas de lo contemporáneo, reconocemos que los límites de nuestra investigación no nos permiten ahondar en los fenómenos socioeconómicos relevantes para argumentar esta diferenciación entre épocas que distingue el posmodernismo de sus antecesores marcajes históricos. Sin embargo, como un marco contextual, las problemáticas de la posmodernidad son útiles para comprender las nuevas dominantes en la literatura contemporánea que hacen de la metaficción, el género fantástico, la ironía y la intertextualidad elementos fundamentales de las preocupaciones estéticas en la ficción del nuevo siglo.

¹²¹Matei Calinescu. *Op. cit.* p. 272.

III. LA CUENTÍSTICA DE JORGE F. HERNÁNDEZ

1. RELACIÓN DE SU OBRA

El escritor Jorge F. Hernández nació en la Ciudad de México en 1962, sin embargo su infancia la vivió en Estados Unidos, por lo que el inglés fue la lengua base en su educación primaria. Esta influencia se notará no sólo en sus lecturas, que incluyen algunos clásicos de las letras inglesas como G. K. Chesterton sino también en la incorporación de esta lengua a algunos de sus textos como el cuento “True friendship” que forma parte de los relatos por analizar en este trabajo.

Recibió formación a nivel profesional en Historia en la UNAM y Economía en el ITAM. De la primera, se licenció con la tesis *La soledad del silencio. Microhistoria del Santuario de Atotonilco*¹²², con la que obtuvo el Premio Nacional “Atanasio G. Saravia” de Historia Regional BANAMEX con mención honorífica en 1987. El Fondo de Cultura Económica editó el trabajo en 1991 en conjunción con la Universidad de Guanajuato. Estos estudios no solamente resultaron imprescindibles para su formación como historiador que ha conllevado la publicación de diversos textos sobre la historia de México sino que también han sido la base de un estilo literario caracterizado por hacer de la historia un discurso con el cual transgredir la realidad como revisaremos en las páginas siguientes.

1.1 NARRATIVA: CUENTO Y NOVELA

Uno de los géneros en los que más se ha destacado Jorge F Hernández es el cuento. A la fecha ha publicado cuatro libros (*En las nubes*, *Escenarios del sueño*, *SeisCuentosSeis* y *uno de regalo* y *El álgebra del misterio*) además de la antología *Un montón de*

¹²²Jorge. F. Hernández. *La soledad del silencio. Microhistoria del santuario de Atotonilco*. México, FCE, 1991.

pedraseditada en dos ocasiones (Secretaría de Cultura del Estado de Colima, 2010 y Alfaguara, 2013). *En las nubes*¹²³ es el primer libro de cuentos que publicó el autor. Este texto de 1997 recopila una crónica y doce relatos en los que se aborda la idea del viaje, el vuelo y el sueño. Desde esta primera obra, es posible comenzar a seguir el interés que Jorge F. Hernández manifiesta por lo fantástico, pues las metamorfosis, los fantasmas, las situaciones inexplicables y los aparatos extraordinarios abarrotan las páginas de este volumen.

En *Escenarios del sueño*¹²⁴ se incluye el relato “Noche de ronda”, que en el 2000 obtuvo el Premio Nacional de Cuento “Efrén Hernández”, además de tres cuentos y tres series de *cuentínimos* agrupados bajo los siguientes apartados: Ciudades en sueño, Retratos leídos y Escenarios del sueño, homónimo del libro. En su propia nota introductoria, el autor recalca que estos cuentínimos son nombrados por otros literatos bajo distintas designaciones: recuerda los “microrrelatos” de Max Aub o la “minificción” que dio título a la columna periodística de Marcial Fernández.

SeisCuentosSeis y uno de regalo reúne siete historias sobre tauromaquia en los cuales puede verse el carácter autobiográfico de su escritura, pues los cuentos tienen una profunda relación entre la anécdota y la ficción. Los toros son uno de los temas más recurrentes en la prosa de Jorge F. Hernández, quien dedicó dos libros más al tema: *Réquiem taurino*¹²⁵ y *Las manchas del arte y el misterio de la insinuación*¹²⁶, ambos de corte ensayístico, además de las incontables metáforas taurinas con las que ha explicado

¹²³ Jorge. F. Hernández. *En las nubes*. México, CONACULTA-Ediciones del Equilibrista, 1997.

¹²⁴ Jorge. F. Hernández. *Escenarios del sueño*. México, CONACULTA, 2005.

¹²⁵ Jorge. F. Hernández. *Réquiem taurino*. México, Aldus, 1998.

¹²⁶ Jorge. F. Hernández. *Las manchas del arte y el misterio de la insinuación*. México, Aldus, 2002.

eloficio de escribir. Su charla sobre el quehacer del cuentista, *Puro cuento*¹²⁷, tituló la primera parte de sus lecciones con la sentencia: “escribir es torear”.

El álgebra del misterio es un libro de catorce cuentos que fue editado en el 2011. La línea rectora de todos los relatos es lo fantástico entendido como un modo de la narración que permite reconocer la realidad como un constructo quebradizo. Jorge F. Hernández localiza puentes entre lo habitual o cotidiano y lo extraño o insólito. El autor rastrea estas excepciones para ilustrar sus cuentos y hacer de ellos la representación de lo asombroso que puede acontecer en la ficción.

Según el autor ha llegado a afirmar en múltiples entrevistas¹²⁸, las dedicatorias del libro obedecen al infarto que le aconteció diez meses antes de la publicación de *El álgebra del misterio*. Justamente, este suceso en su vida explica la elección del título del libro que recopila los textos de su columna “Agua de azar” publicado por editorial Almadía: *Solsticio de infarto*.

Su novela, *La Emperatriz de Lavapiés* fue finalista en el Primer Premio Internacional de Novela Alfaguara 1997, la trama cuenta cómo Pedro Torres Hinojosa, un septuagenario, viaja a Madrid con la intención de encontrar a Carmen, el amor de su vida. Su segunda novela es *Réquiem para un Ángel*, un texto sobre la ciudad de México en donde se narra la historia de Ángel Andrade, un habitante que se propondrá ser el salvador de la urbe.

¹²⁷ Lectura a cargo de: Jorge F. Hernández. Estudio de grabación: Radio UNAM. Operación y postproducción: Fabiola Rodríguez. Año de grabación: 2012.

¹²⁸ “Jorge F. Hernández publica su selección de cuentos” en *El Universal*. México, 9 de febrero del 2012. Disponible en: <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/829132.html>

En el libro *Espejo de historias y otros reflejos*¹²⁹ se recopilan las colaboraciones semanales de Jorge F. Hernández en el suplemento cultural *El Ángel* del periódico *Reforma* publicadas del año 1993 a 1996 y algunos textos que aparecieron en la edición mexicana de *El País* desde junio de 1996 hasta febrero de 1997. Estas historias bordean los lindes entre la narrativa y el periodismo, incluyen perfiles de personajes insólitos y la muy peculiar mirada del autor que también sobresale como columnista tal cual consigno en el siguiente apartado.

1.2 ENSAYO Y PERIODISMO

Además de los dos ensayos sobre tauromaquia ya mencionados, Jorge F. Hernández ha destacado como periodista. Su prosa se sitúa a caballo entre el ensayo y el artículo, siempre tratando de encontrar un balance entre la prosa poética, la polémica argumentativa y el retrato. Además de su trabajo como antologador¹³⁰, los textos de su columna “Agua de azar” publicada en el periódico *Milenio* se han reunido en cuatro volúmenes: *Signos de admiración*, *Escribo a ciegas*, *Solsticio de infarto* y *Llegar al mar*. En el diario *El País* también escribe las columnas “Café de Madrid” y “Cartas de Cuévano”.

En *Signos de admiración* (UNAM/DGE-Equilibrista, 2006) se recopilan una variedad de textos que vacilan entre el retrato, la columna periodística y el ensayo literario sobre algunos autores que son lecturas y, en algunos casos, amistades fundamentales de Jorge F. Hernández: Eliseo Alberto, Juan José Arreola, Paul Auster, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Adolfo Castañón, Javier Cercas, Eliseo Diego, José de la Colina, Julio Cortázar, Alí Chumacero, María Luisa Elío, Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Gabriel

¹²⁹ Jorge F. Hernández. *Espejo de historias y otros reflejos*. México, Aldus, 2000.

¹³⁰ Jorge F. Hernández (antologador) *Territorios del tiempo. Antología de entrevistas con Carlos Fuentes*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

García Márquez, Luis Ignacio Helguera, Francisco Hernández, David Huerta, Jorge Ibargüengoitia, Augusto Monterroso, Antonio Muñoz Molina, Álvaro Mutis, José Emilio Pacheco, Octavio Paz, Sergio Pitol, Manuel Rivas, Juan Rulfo, Antonio Tabucchi y Juan Villoro. Algunos de estos textos ya habían sido publicados en la columna de *Milenio Diario* “Agua de azar”. En el prólogo, Jorge F. Hernández parte de la pintura *Extracción de la piedra de la locura* de Hieronymus Aeken Bosch, “El Bosco” para hablar de lo que significa para él la admiración. Luego de un breve comentario en donde diferencia los signos de admiración hispanos de los signos de exclamación anglosajones, el autor deslindará el concepto rector de todos sus textos para no confundirlo con el fanatismo y la adulación. Según lo menciona: “Son signos como señal de que acepto admirar en estos tiempos y dentro de un medio en donde predomina la hipócrita moda de desdeñar, denostar o desconsiderar a quienes ejercen el mismo oficio”¹³¹. Por eso, cada uno de los textos constituye una suerte de homenaje a cada autor y a su escritura, ya sea un aniversario la motivación principal o el rescate de su influencia en la ruta de lectura de Jorge F. Hernández.

*Escribo a ciegas*¹³² es un libro que reúne los artículos escritos por el autor en su columna “Agua de azar” en el periodo del 2000 al 2010, de esta primera década sólo fueron excluidos aquellos publicados anteriormente en *Signos de admiración*. El prólogo de Antonio Muñoz Molina retoma el tema rector de la escritura del autor mexicano: el azar, y con ello dibuja el retrato de un Jorge F. Hernández apasionado por España, la historia y las coincidencias. Su segundo compendio de artículos, *Solsticio de infarto*¹³³, recopila aquellos escritos en los años subsecuentes a su primera antología (de julio del 2010 a septiembre del

¹³¹ Jorge F. Hernández. *Signos de admiración*. México, UNAM-El Equilibrista, 2006. p. 20.

¹³² Jorge F. Hernández. *Escribo a ciegas*. México, Trilce-UANL, 2012.

¹³³ Jorge F. Hernández. *Solsticio de infarto*. México, Almadía, 2015.

2012). En este tomo publicado por la editorial Almadía se puede seguir el camino de las ideas de Jorge F. Hernández en momentos clave como su infarto que titula el libro (y que sirve de pretexto a la escritura del prólogo de Juan Villoro) o la muerte de Eliseo Alberto. *Llegar al mar*¹³⁴ es la tercera antología de la columna “Agua de azar”, reúne los artículos publicados entre octubre del 2012 y octubre de 2014. El prólogo de Hernán Bravo Varela hace un recuento de la heterogeneidad de los artículos que se presentan como ensayos, crónicas y cuentos; hace también un repaso de toda la trayectoria del escritor guanajuatense al citar sus obsesiones, textos escritos e, incluso, los dos infartos que se han volcado en disparadores de su escritura.

1.3 DIBUJO

La obra de Jorge F. Hernández no puede comprenderse a cabalidad sin su interés por el dibujo. En 2015 La Cabra Ediciones y CONACULTA coeditaron un cuaderno de autor que inaugura una colección dedicada a revisar “el andamiaje, casi invisible que sostiene el trabajo de algunos creadores”¹³⁵. En esta selección de las páginas de las libretas Moleskine de Jorge F. Hernández es posible revisar algunos bocetos de sus cuentos y textos de periodismo de opinión, a la vez que nos es posible reconocer una serie de dibujos intrínsecamente relacionados a sus ideas como escritor. En el prólogo de Verónica Gerber Bicecci, la autora señala que sus viñetas “son siempre una reflexión directa o indirecta sobre su oficio: la escritura”¹³⁶. Recordando el tiempo en que trabajó como su asistente, la escritora menciona una taxonomía de sus cuadernos diseñada para comprender la labor

¹³⁴ Jorge F. Hernández. *Llegar al mar*. México, Almadía, 2016.

¹³⁵ Jorge F. Hernández. *Cuaderno de autor: Jorge F. Hernández*. México, La Cabra Ediciones-CONACULTA, 2015. p. 4.

¹³⁶ Verónica Gerber Bicecci. “Todos los hilos de la trama” en *Ibidem*.p. 10.

creativa de Jorge F. Hernández a través de sus libretas. En ella se pueden encontrar piezas autorreflexivas como: las historias mínimas sobre “una cotidianidad contagiada por los elementos de un texto (puntuación, arco narrativo, construcción de personajes, herramientas de escritura, etc.)”, retratos de escritores admirados, autorretratos y la figura de un escritor problematizando su existir en el mundo literario. Por ello no sorprende que Gerber Bicecci afirme que “sus viñetas son una forma de poner a la escritura a reflexionar sobre sí misma y, en ese camino, no queda otra que mostrar sus costuras y remaches”¹³⁷.

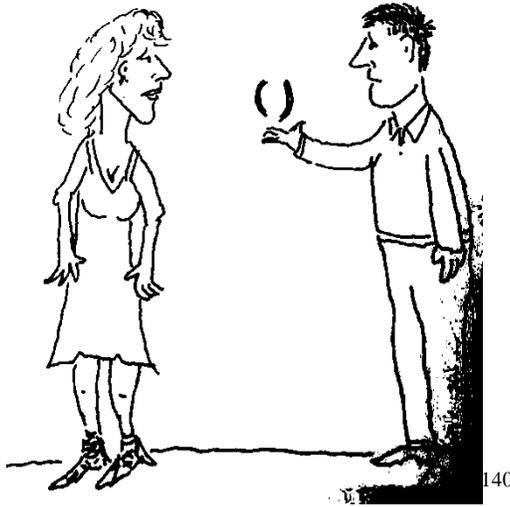
Si bien, como también lo menciona Verónica Gerber Bicecci, algunos de sus dibujos fueron empleados en otras publicaciones¹³⁸, es con este libro de autor que comienzan a reconocerse públicamente las viñetas de Jorge F. Hernández como una faceta más de su labor creativa. Por esta razón, en 2016 fue publicado *El dibujo de la escritura*¹³⁹, una colección de dibujos de estos cuadernos publicados por Alfaguara. Además, el autor ha insertado algunas de sus creaciones visuales en las portadas de algunos de sus títulos y como un anexo puntual en sus columnas de opinión.

¹³⁷*Ibidem.* p. 11.

¹³⁸ Como ejemplo está la portada de *Un montón de piedras* publicado por Alfaguara en el 2012, el intermedio de la colección de artículos en *Solsticio de infarto* publicado por Almadía en el 2015 y la renovación de la columna “Agua de azar” ilustrada.

¹³⁹Jorge F. Hernández. *El dibujo de la escritura*. México, Alfaguara, 2016.

Te devuelvo
tu paréntesis.



140

- Usted me inventó
en un cuento...
en 1987.

- No lo
recuerdo.



141

¹⁴⁰ *Ibíd.* p. 66.
¹⁴¹ *Ibíd.* p. 196

2. ASPECTOS DE SU POÉTICA AUTORAL

2.1 HISTORIA-FICCION-FACTUALIDAD

En la escritura de Jorge F. Hernández es posible identificar semejanzas con el discurso histórico, disciplina humanística muy cara al autor que cursó diversos estudios alrededor de ella. Asesorado por el reconocido historiador Luis González y González, Jorge F. Hernández realizó la investigación sobre el santuario de Atotonilco publicada por el Fondo de Cultura Económica desde la perspectiva de la microhistoria. Esta vertiente es de utilidad para esclarecer la visión que el autor mexicano tiene sobre el discurso histórico y con ello reconocer el valor metaficcional que estas reflexiones reflejarán en los cuentos que analizaremos en el siguiente capítulo.

La microhistoria de Luis González y González comparte rasgos con la homónima de los estudios italianos¹⁴² cuyo puntero es Carlo Ginzburg, autor reconocido por la obra *El queso y los gusanos*, pero se distingue por reconocer que toda la así llamada “historia nacional” no es sino la microhistoria de la Ciudad de México¹⁴³. Con ello, González y González quiere dejar en claro que incluso las investigaciones que se jactan de su objetividad y universalidad no pueden abarcar todos los fenómenos y actos humanos existentes. Por esta razón, la Historia debe acotarse a un espacio y un tiempo convirtiéndose, entonces, en una microhistoria. De este modo, la historia de un individuo o una región colabora para construir un conocimiento mucho más universal del pasado. A este respecto, Jorge F. Hernández apunta:

Es posible que la Historia mayúscula de la humanidad no sea más que la confección paciente y milenaria de todas las historias en minúsculas, hiladas como una manta

¹⁴² Los principales autores reunidos alrededor de la revista italiana *Quaderni Storici* recopilan información sobre un individuo en lugar de centrarse en la historia de un grupo social para reconstruir el mundo que los rodeaba y, con ello, producir conocimiento del pasado.

¹⁴³ Juan Pedro Viqueira. “Todo es microhistoria” en *Letras libres*. México, 31 de mayo del 2008. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico/todo-es-microhistoria>

interminable de vidas, reunidas en torno a lo contado y a lo que cada quien puede contar o recordar de sí mismo o de los demás. Todos los cuentos y todas las narraciones, cada verso de amor incondicional y cada endecasílabo que describa una desolación insalvable, unidos como tejidos celulares. Historias verídicas, memoria viva, o bien, imaginación pura y novelas inventadas conforman entonces la piel del mundo¹⁴⁴.

La microhistoria de Luis González y González genera fundamentos que critican la centralización del poder en nuestro país y la respectiva concentración de las investigaciones sobre la capital. Con ello, González y González parece coincidir con las tesis posmodernistas que hacen hincapié en que todo discurso científico siempre es un entramado lingüístico que, por ende, es subjetivo por naturaleza (alguien lo enuncia y la visión del enunciador es limitada) aunque su aspiración sea la objetividad.

En diversos textos, Jorge F. Hernández ha retomado el tema de la relación entre la ficción y la Historia siempre haciendo hincapié en encontrar los vasos que comunican a ambos fenómenos culturales. Su aprecio por autores como Javier Cercas, Jorge Ibarguengoitia y Carlos Fuentes debe mucho a los recursos literarios que estos escritores utilizan al mezclar la ficción y la factualidad. Como él mismo señala a propósito de su comentario sobre Jorge Ibarguengoitia:

Para algunos, el oficio de historiar es un registro de la memoria que debe tender a lo científico en tanto se aleja de la imaginación y el invento, mientras que para el cuentista o novelista no existe más límite que los confines ilimitados de lo imaginativo y su propia capacidad para inventar. Esta división simple, mas no simplona trae consigo un problema inicial: la memoria es una diosa polifacética y múltiple que se desdobra según el cristal con el que se mira. Para el novelista, lo pretérito se recordará bajo la guía de la imaginación narrativa en donde todo puede suceder, aunque no necesariamente haya sucedido. Para el historiador, el pretérito tiene que guiarse —con citas, fichas, libros, biblio y hemerotecas— bajo la luz de la objetividad y lo comprobable.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Jorge. F. Hernández. “Eliseo Alberto. Escribir con el corazón” en *Signos de admiración*. México, UNAM-El Equilibrista, 2006. p. 37.

¹⁴⁵ Jorge. F. Hernández. “Jorge Ibarguengoitia. El novelista y la historia” en *Ibidem* p. 238.

En su escritura narrativa tendrá un gran peso la reflexión entre los límites de historia y ficción, el autor conoce los mecanismos con los que el discurso científico estudia el pasado y subvierte su uso para lograr el efecto de lectura propio de lo fantástico: la desautomatización. Jorge F. Hernández señala que “desde que se inscribieron los Mandamientos en piedra, creemos en tanto esté escrito, creemos en tanto que se lea”¹⁴⁶; esta sentencia pone de manifiesto que vivimos en una cultura del registro, en donde se valora más el signo inscrito que el oral. La configuración de la verosimilitud en los relatos del autor guanajuatense señalará esta desproporción en donde la escritura y la fotografía adquieren un valor agregado y se dejan de considerar representaciones de lo real sino lo real mismo.

Por eso, en sus artículos y cuentos, el autor aboga por desconfiar de los discursos oficiales y constantemente cuestiona la historia nacional. No deja de insistir en reexaminar la memoria histórica a partir de la investigación y lectura individual. Jorge F. Hernández señala que la historia oficial no sólo da por sentado diversos datos factuales sino la interpretación de éstos. En el texto “Primer grito” se propone reflexionar en torno al inicio de la guerra de Independencia de México con el deseo de no asumir que es un hecho conmemorativo sin mácula pues, en sus palabras, “fue el inicio de una enredada década de gestas y traiciones, enredos y redefiniciones”¹⁴⁷.

En su columna “Agua de azar” es posible distinguir que esta preocupación por el pasado siempre se vuelca en un examen del presente y de cómo la realidad es cíclica. En numerosos textos, Jorge F. Hernández no duda en criticar y condenar la política mexicana, el narcotráfico y la ignorancia educativa. En sus cuentos, esta crítica no suele aparecer de

¹⁴⁶Jorge F. Hernández. *Espejo de historias y otros reflejos*. México, Aldus, 2000. p. XVI.

¹⁴⁷Jorge F. Hernández. *Solsticio de infarto*. México, Almadía, 2015. p. 43.

manera explícita, mas el punto de partida (el cuestionamiento a los discursos oficiales) será marca primordial para comprender el fantástico metaficcional de sus relatos, textos donde es posible identificar el recurso de la biografía como prototipo textual como parte del estilo de un autor que parodia constantemente el discurso histórico.

2.2 EL AZAR Y LO FANTÁSTICO

El tópico del azar es fundamental para comprender toda la obra que hasta la fecha ha escrito Jorge F. Hernández. El juego de palabras que da título a su columna periodística que semanalmente aparece en el diario Milenio, “Agua de azar”, expone la idea que el autor ha elaborado a partir de esta noción y que, de hecho, puede configurar su poética de lo fantástico. Para el autor, el agua de azar es más que un juego lingüístico con su homófono *azahar*; implica una forma de reconocer el mundo y la realidad no mediante las convenciones sino a través de los fenómenos inexplicables. En “Más allá del genoma”, uno de sus artículos periodísticos, Jorge F. Hernández escribe:

Uno se cree que la realidad es lineal e inquebrantable y aparecen confirmaciones cotidianas de que estamos hechos de afortunadas coincidencias, que tras el espejismo de lo predecible está siempre el enigma de lo inexplicable y fortuito. Confiamos en agendas que creemos infalibles, horarios que suponemos inalterables, rutas y rumbos conocidos, tan sólo para descubrir que hay citas que simplemente no se pueden cumplir, que hay encuentros inesperados a la vuelta de cualquier esquina, que el tiempo es tan aleatorio como los sueños y que un aguacero imprevisto puede cancelar cualquier supuesto que dábamos por hecho¹⁴⁸.

Con ello, Jorge F. Hernández se alinea a interpretar todo acto humano a partir del enigma y el misterio. Sin ningún afán supersticioso, su premisa para comprender el mundo se origina en el cuestionamiento a los discursos que buscan explicar la realidad (las

¹⁴⁸Jorge. F. Hernández. “Más allá del genoma” en *Escribo a ciegas*. México, Trilce-UANL, 2012. p. 15.

ciencias¹⁴⁹) o los mecanismos humanos que pretenden dotarla de un sentido regulatorio (los instrumentos de medición del tiempo, por ejemplo). Jorge F. Hernández apuesta por una postura escéptica que busca ser inquisitiva de lo que puede darse por sentado, es decir, cuestiona el principio de uniformidad de la naturaleza de Hume que hemos explicado en el capítulo segundo. El autor continúa explicando estas nociones en su artículo:

El azar es un ingrediente tan importante en el decurso de nuestras vidas como cualquiera de los designios que impongan su trayecto. Quizá en esa suerte de sincronicidad indescriptible se cifren las secretas claves del enamoramiento, el infinito encanto de la literatura, los ciclos repetitivos de la historia y los fundamentos de la palabra amistad. Se nos aparecen párrafos en la mente que se materializan al hojear un libro que desconocíamos. Surgen en nuestro recuerdo rostros entrañables del pretérito que ese mismo día se manifiestan en persona, por teléfono o en fotografía. Se escuchan melodías que creíamos olvidadas y que al sorprenderlas en la radio nos recuerdan que aún sabemos de memoria cada combinación de sus letras y notas¹⁵⁰.

Si Jorge F. Hernández señala a la literatura y a la Historia como fenómenos azarosos es porque en las “aguas del azar” él encontró cierta estructura y lógica. La coincidencia puede ser un fenómeno inexplicable, pero no es aislado. Su impertinencia no anula su naturaleza repetitiva: las coincidencias son múltiples, y por ello, parecieran ser parte del mundo y la normalidad.

En *Signos de admiración*, libro que recopila textos sobre autores que han resultado importantes dentro de su biblioteca personal, señala que “con todos, incluyendo a Borges y a Ibarquingoitia, hay más de una coincidencia, sincronía, paralelo o semejanza que confirman que el agua de azar es magia bondadosa aunque no siempre explicable”¹⁵¹. Además, rescata principalmente a Paul Auster por su interés en encontrar elementos extraordinarios de la cotidianidad:

¹⁴⁹ De hecho, en este mismo artículo el autor celebra el avance científico que permite conocer el genoma humano con mayor minuciosidad “pero merece mayor celebración que aún con la milimétrica perfección con la que ahora se podrán leer nuestras entrañas, persistirán los enigmas: inexplicables y fantásticos del azar que nos rodea”. (Jorge. F. Hernández. *Ibidem*. p. 16).

¹⁵⁰ *Ibidem*. p. 15.

¹⁵¹ Jorge. F. Hernández. “Signo de admiración” en *Signos de admiración*. México, UNAM-El Equilibrista, 2006. p. 26.

Auster juega con las palabras y puebla las páginas apelando al registro del azar y de los inevitables enigmas que rodean a cualquier persona. Es un autor que sabe que más allá de los horarios de la racionalidad y de la continuidad de lo establecido hay un ánimo intangible que nos fomenta coincidencias, un espacio invisible donde se cruzan las existencias de todos los hombres y circunstancias ilógicas que forman el fantástico entramado del azar¹⁵².

Para Jorge F. Hernández el agua de azar es una suerte de sinónimo de lo que Adolfo Bioy Casares llamó *coincidencias inútiles* en su cuento “Los milagros no se recuperan” y que es intertexto de uno de los cuentos de *El álgebra del misterio* que analizaremos en el siguiente capítulo. Justamente, la coincidencia será un intersticio inexplicable que conformará parte de los tópicos preferidos por el autor en la escritura de lo fantástico, pues materializa un tópico más extenso: lo fortuito. Por esta razón, lo fantástico en la cuentística de Jorge F. Hernández se corresponde y adecua a la noción de David Roas ya explicada con anterioridad: un quiebre dentro de las leyes de la normalidad que se ciñe a un contexto en específico. De hecho, él mismo señala la pertinencia de los pactos de lectura dentro de la escritura de lo fantástico al comentar el encuentro con un texto escrito años atrás:

[...] releí el cuento que había escrito yo mismo hace veinte años con melancolía en la mirada y por unos momentos pensé que podría corregir sus errores y volver a narrarlo. Pero me contuve, pues pensé que un cuento fantástico sobre un viajero del metro que rompe con las cuadrículas del espacio y se vuelve fantasma intemporal resultaba a tres lustros de distancia, ya no tan inverosímil y sí bastante innecesario¹⁵³.

No sólo Bioy Casares forma parte de los referentes literarios más importantes del autor. La literatura fantástica argentina de Borges y Cortázar es revisitada con frecuencia en sus textos y artículos periodísticos como ya señalaremos en el análisis de los cuatro cuentos escogidos para el desarrollo de esta investigación. En relatos como “Eso que se diluye en los espejos”¹⁵⁴, Jorge F. Hernández recupera el símbolo del espejo que es tan caro a Borges por su capacidad de multiplicar realidades. Este motivo de la duplicación es fundamental

¹⁵²Jorge F. Hernández. “Paul Auster. Poblar una página” en *Ibidem*. p. 63.

¹⁵³Jorge F. Hernández. “Cuento en rieles” en *Solsticio de infarto*. México, Almadía, 2015. p. 220.

¹⁵⁴Jorge F. Hernández. “Eso que se diluye en los espejos” en *Escenarios del sueño*. México, CONACULTA, 2005. pp. 15-20.

dentro de la tradición de la literatura fantástica universal y en Jorge F. Hernández se corresponde en diferentes escritos que emulan los recursos y el universo de Jorge Luis Borges:

Uno lee el Quijote de Cervantes todos los años en el mes de abril que es el mismo y ya es otro, no para intentar el engaño de suponer saber sus párrafos de memoria, sino precisamente por el enigma de que cada vez que se lee será la primera, la inauguración de aventuras inéditas tanto para el lector como para el valeroso caballero recién inventado en la mente de un genio, a la luz de una vela, soñado en una celda de Sevilla sin que nadie registrase la fecha exacta del momento preciso en que Miguel de Cervantes tuvo a bien imaginarlo por primera de las enésimas veces que lo ha soñado desde entonces, o ¿será al revés?, como querría Borges y hablamos más bien del anónimo atardecer en que un cansado hidalgo llamado Alonso Quijano decide recostarse sobre un tronco a la sombra y sueña en su breve siesta que un escritor que desconoce habrá de escribir una novela inmortal que lo reinventa en la realidad de una vigilia engañosa nada menos como Caballero de la Triste Figura¹⁵⁵.

Para Jorge F. Hernández la lectura de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* es una obligación anual, según lo refiere en sus diversos compendios de artículos periodísticos. Es importante señalar que los fragmentos que usualmente llaman su atención de esta obra son los centrados en la metaficción literaria que articula esta obra fundamental para la literatura hispánica. El autor asocia los recursos metaficcionales al fantástico que logra articular dos mundos diversos: el factual con el virtual (plano de la ficción):

Entre las muchas cosas y curiosidades que no llamaban mi atención hace un lustro, al leer por primera o enésima vez el mismo Quijote que hoy tengo en mis manos por primera vez en la vida, está el maravilloso instante en que Cervantes Saavedra convence al lector de no ser el autor de tan sin par historia, sino tan sólo el lector de viejos papeles de la Mancha que resguardan la memoria del valeroso caballero y tenedor de unos cartapacios comprados en Toledo, escritos en caracteres arábigos y firmados por un tal Cide Hamete Benengeli, verdadero autor del *Quijote*, según su otro autor y lo mismo diría Pierre Menard y todos los santos letreros y parraferos que no tienen que nadar inventándose salidas miserables a las veras mentiras que salpican de grandeza a la verdadera literatura¹⁵⁶.

¹⁵⁵Jorge F. Hernández. “Reverenciar la sombra” en *Solsticio de infarto*. México, Almadía, 2015. p. 143.

¹⁵⁶Jorge F. Hernández. “No soy yo” en *Ibidem*. p. 303.

Los relatos de Jorge F. Hernández ponen en práctica sus reflexiones sobre el acto narrativo, su relación con el fantástico de lo fortuito y la metaficción que transgrede las convenciones narrativas al mezclar dos planos que parecerían excluirse.

2.3 EL PAPEL DE LA LECTURA

Diseminadas a lo largo de su obra narrativa, periodística y pictórica, las reflexiones sobre la lectura de Jorge F. Hernández juegan un papel fundamental para dilucidar su comprensión del fenómeno literario y la representación de éste mediante recursos metaficcionales. En distintos relatos, el autor utiliza mecanismos que ponen de manifiesto la dimensión pragmática de la ficción y la actualización del signo en la práctica interpretativa.

Para Jorge F. Hernández, la lectura es un hecho dinámico que, por ceñirse a la práctica, depende del tiempo y cambia en tanto las condiciones del lector se modifican. A propósito de su lectura de Jorge Luis Borges, el autor señala la diferencia entre su primera aproximación y las lecturas posteriores: “esos párrafos no son los mismos porque la lectura es una magia progresiva que no se estanca ni yo soy el que fui cuando se me ocurría llenar sus márgenes con anotaciones sin canas y con ilusiones adolescentes”¹⁵⁷. En algunos de sus relatos este motivo es una pauta para transgredir las convenciones de la narración.

El autor comprende el fenómeno literario como un proceso que no es unilateral sino cíclico. Tal y como Hans Robert Jauss lo proponía al pensar en tres estados de la práctica literaria (*poiesis*, *aesthesis* y *catarsis*)¹⁵⁸ que no se cierran sino que se reconfiguran. El mexicano explica este proceso:

Hoy quiero escribir porque leo. Me explico: aunque pocos escritores lo admitan en público, uno escribe porque ha leído y una suerte de vanidad creativa se filtra entonces en el ánimo para cuajar el atrevimiento de narrar uno mismo sus propias historias.

¹⁵⁷ Jorge F. Hernández. “Jorge Luis Borges. El otro” en *Signos de admiración*. México, UNAM-El Equilibrista, 2006. p. 98.

¹⁵⁸ Hans Robert Jauss. *Pequeña apología de la experiencia estética*. España, Paidós, 2002.

También se escribe porque uno ha leído lo que trae en la mente y, para mayor enigma, no ha leído en todo lo legible las aventuras e invenciones, las conjeturas y diatribas, los cuentos y recuerdos que nos rondan la cabeza. Pero hoy quiero escribir porque me bastó leer las primeras páginas de un libro para volver a sentir otro de los alicientes de la literatura: escribir porque se ha leído algo que incita a ser contestado por escrito, algo que provoca la escritura por lectura, como los recuerdos de alguien que despiertan al instante nuestra propia memoria o como la referencia de un ejemplo ajeno que desvela nuestra propia opinión¹⁵⁹.

Por eso, comprender la literatura como una comunicación discontinua que se desarrolla en diferentes momentos, hace de la lectura una actualización y puesta en práctica del signo lingüístico y del símbolo literario. Como el menciona de su quehacer artístico: “Todo para ser leídos en silencio, aunque sus palabras se evoquen en voz alta para cumplir el milagro: al ser leídos complementan el silencioso ejercicio de haberse escrito”¹⁶⁰. Muchos de los personajes de los cuentos de Jorge F. Hernández son caracterizados como lectores e, incluso, en sus relatos se utilizan recursos que transgredan las convenciones del acto de leer o que manifiestan el carácter metaficcional de la narración mediante los códigos de la lectura.

Como lector, Jorge F. Hernández también admite ser crítico. No solamente de las influencias literarias que han colaborado a la configuración de su biblioteca de lecturas personales, sino del medio literario en el que el escritor se desenvuelve. En sus textos periodísticos el autor opina sobre elementos polémicos de la institución literaria al decir que: “muchos autores se olvidan de leer a los demás y no pocos escritores sobrellevan sus actividades precisamente sin escribir”¹⁶¹. Con esto recalca que él considera la lectura y la escritura como ejercicios prácticos y deja de lado el carácter institucional del escritor al

¹⁵⁹Jorge F. Hernández. “Antonio Tabucchi. Tabucchi vive” en *Ibidem*. p. 345.

¹⁶⁰Jorge F. Hernández. “Celebración de la palabra” en *Solsticio de infarto*. México, Almadía, 2015. p. 126.

¹⁶¹Jorge F. Hernández. “Elogio del fantasma” en *Ibidem*. p. 234.

percibirlo como un ejecutante, casi en semejanza de la opinión que Platón señala en su diálogo *Ión*¹⁶² al hablar de los círculos concéntricos de la labor poética.

2.4 EL CUENTO

El taller *Puro cuento* que el autor dictó en el 2012 en las instalaciones de Radio UNAM tuvo como tema central este subgénero narrativo que es uno de los más frecuentados en su escritura. Mediante cinco sesiones (“Escribir es torear”, “Geometría de los relatos”, “Las tentaciones de la extensión I”, “Las tentaciones de la extensión II” y “Las tentaciones de la extensión III”) propone las bases de su poética cuentística enfocadas a la escritura creativa. En líneas generales, al autor le interesa encontrar formas para utilizar los modelos tradicionales de manera novedosa. En la antología *Sun, Stone and shadows*¹⁶³ reunió a los que son, a su juicio, los mejores cuentistas mexicanos del siglo XX: Elena Garro, Rosario Castellanos, Inés Arredondo, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, José Emilio Pacheco, Sergio Pitol, Jorge Ibarguengoitia, Edmundo Valadés, Juan de la Cabada, Juan García Ponce, Martín Luis Guzmán, Juan José Arreola, Salvador Elizondo, Francisco Tario, José Revueltas, Francisco Rojas González, Alfonso Reyes y Efrén Hernández. Las obras de todos estos autores constituyen una ideal del cuento que Jorge F. Hernández pone en práctica y que entiende como una historia corta cuya estructura está cifrada en el lector por ser un tejido narrativo:

Crecí en otro idioma, en medio de un bosque, donde el cuento se llamaba *short story*, “historia corta” y vengo de una familia guanajuatense que en español siempre ha mencionado como sinónimos cuentos y chistes. Me es común saber que las charlas de sobremesa o las conversaciones en carreteras de cualquier paisaje han de entretenerse contando historias que esencialmente nacieron como anécdotas o recuerdos. Tengo

¹⁶² Platón. “Ión” en *Diálogos I*. Barcelona, Gredos, 2007. pp. 243-269.

¹⁶³ Jorge F. Hernández (Comp). *Sun, Stone and shadows*. México, FCE-FLM, 2008.

entonces para mí la asumida convicción de que el cuento es el género primario en la vida del lector, y quizá el género inicial para quien se descubre escritor¹⁶⁴.

Además de los escritores mexicanos, una de las principales influencias literarias del autor es Julio Cortázar. El argentino destaca no solamente por sus relatos que forman parte del nuevo canon del cuento hispanoamericano sino también por sus reflexiones sobre este género. De él, Jorge F. Hernández señala que “era un cuentista capaz de sorprender al lector con lo obvio, manteniendo la tensión de su alma y la atención de su lectura sobre los arquetipos simples de una sucesión pausada y bien pensada de palabras tras palabras”¹⁶⁵. Rescata el efecto de la lectura que logra el argentino al trastocar las convenciones de lo real y de la narración en los cuentos que exploran lo fantástico.

Jorge F. Hernández también recupera la afamada frase de Cortázar sobre la distinción entre novela y cuento al hablar de lo que él considera adecuado en los diversos tipos de finales que los autores proponen en sus diversas escrituras:

Es famosa la definición que utilizaba Julio Cortázar para distinguir al cuento de la novela, donde afirmaba que mientras la novela puede ganar por puntos, “el cuento debe ganar por Nocaut” y a mí me ha servido siempre y de mucho la metáfora expresada por Juan Villoro: “El cuento es como un penalti: se anota o se falla”. Me atrevo a sazonar ambas normas con mi gusto de lector: prefiero un gancho izquierdo como ráfaga inesperada directa al hígado del contrario, que un alevoso golpe de conejo, en la nuca y contra las reglas. Ambas maneras me dejan tirado, pero las arteras artimañas con las que algunos narradores resuelven sus cuentos no me dejan noqueado (sonámbulo feliz, delirante iluso o brevemente ausente de la realidad), sino al contrario: la lectura se queda en coma (limbo irremediable, la nada sin sentidos, el abismo auténtico). Por lo mismo, prefiero los penaltis que engañan al portero-lector, cambiándole los lados como en un juego de espejos o buscando la base del poste (“allí donde los topos tienen su guarida”)¹⁶⁶.

Es reiterativa la noción que alberga el autor mexicano de la literatura como una transformación del horizonte de expectativas del lector que se actualiza mediante la

¹⁶⁴Jorge F. Hernández. “Un montón de piedras” en *Un montón de piedras*. México, Alfaguara, 2012. pp. 10.

¹⁶⁵Jorge F. Hernández. “Julio Cortázar. Continuidad de los cuentos.” en *Signos de admiración*. México, UNAM-El Equilibrista, 2006. p. 144.

¹⁶⁶Jorge F. Hernández. “José de la Colina. La parábola imparable.” en *Ibidem* p. 134.

transmutación de los signos y su entretreído en la narración. A propósito de ello, comenta: “Cualquiera diría: ¿para qué leer, entonces, todas las páginas que siguen, si ya en el primer párrafo chorreó la sopa? ¡Precisamente porque los grandes novelistas son capaces de hipnotizar con todo lo visible y lo invisible: allí donde cree el lector que viene algo, falta lo mejor; aquí donde dabas por hecho eso, se te aparece lo que no podías imaginar”¹⁶⁷. En los cuentos donde tematiza el acto de leer, resultarán evidente las formas de incorporación de estas pautas de su poética.

¹⁶⁷Jorge F. Hernández. “Tu eternidad” en *Solsticio de infarto*. México, Almadía, 2015. p. 171.

IV. EL FANTÁSTICO METAFICCIONAL

1. LA REALIDAD: “ENIGMAS SUELTOS”

“Enigmas sueltos” es un cuento peculiar por su falta de acciones narrativas. Un personaje sugiere que elaborará una lista con el propósito de dar cuenta de sus principales pesquisas que pretende no sean olvidadas tras una posible reclusión. Los indicios apuntan a que este sujeto es perseguido por poseer información no autorizada y que puede poner en riesgo la revelación de algunas verdades.

El primer elemento significativo es el título del cuento: “Enigmas sueltos”. Éste alude, en primera instancia, a lo misterioso e imaginativo: lo que no se puede conocer. Así también, sugiere un carácter fragmentario que puede percibirse como la pauta rectora de todo el cuento dividido en nueve apartados distintos; una marca interesante que cuestiona la narratividad literaria y que recuerda textos de Borges como “El idioma analítico de John Wilkins”. El relato de Jorge F. Hernández pareciera tener, más bien, la estructura del inventario. Así entonces aparenta ser un discurso objetivo sin rasgos de subjetividad. En esta primera estructura global localizamos un primer acercamiento de la ficción al discurso histórico cuya función primordial es la del archivo.

La primera oración con la que inicia el relato da cuenta de uno de los ejes temáticos más importantes dentro del texto: la noción de probabilidad, posibilidad o ambigüedad. “Es probable que en pocas horas vengán por mí” señala una diferencia entre lo que seguramente ocurrirá y lo que puede ocurrir. Esta línea rectora manifiesta el carácter fantástico propio de narraciones con elementos transgresores de nuestra realidad factual.

Asimismo, el primer párrafo guardará una relación fundamental con las nociones de verdad, verosimilitud y mentira a partir de la dependencia del lector. Con la frase “dejar

constancia” el narrador reitera su interés por considerar su escritura como un testimonio y no como un objeto estético. Además se indicia el papel interpretativo del lector capaz de “entender” los “significados implícitos” y las “fórmulas interlineales”; con ello encontramos la noción de que el texto se completa en el acto de la lectura pues, como diría Umberto Eco, es un texto “cerrado” —puesto que se compone de material lingüístico fijo e inamovible— y “abierto2 a la interpretación a un mismo tiempo.

También sugiere que el lector de su testimonio sea capaz de “transmitirlo a nuevas generaciones”. Este razonamiento advierte que la información no existe si no se comprende en lo público: si las novelas de Kafka se hubieran quedado guardadas para siempre en el cajón de su secretaria, no las conoceríamos y no existirían como obras, así como tampoco Kafka existiría como escritor en el sistema literario. Las obras, como las verdades, existen en la medida en que se disponen como convención. Es decir, bajo el conocimiento colectivo, no privado.

El primero de los puntos que aborda el narrador resulta útil para ejemplificar los rasgos más generales de la relación entre ficción, verosimilitud e Historia en el texto. El enunciador afirma aparecer en una película que registra la entrada de Pancho Villa a la Ciudad de México en 1913 y da las señas particulares del caballo y posición que ocupa. Si bien el discurso histórico se nos presenta como una manera de objetivizar la realidad a partir de datos concretos, el teórico Hayden White afirma que la escritura de la Historia sigue teniendo un elemento en común con la ficción: es estilización del lenguaje porque, a fin de cuentas, es enunciada por un individuo con perspectiva propia a pesar de su interés por no mostrar ninguna ideología.

Esta es la razón por la que las *Cartas de relación* de Hernán Cortés pueden leerse como testimonio-archivo y como enunciación literaria-ficcional. Cada texto, en la medida

de su configuración propia, manifiesta un apego a lo “real” y a lo “posible”, y pasa por el matiz propio del enunciador. La ficción y la Historia se conectan también por la narratividad y la manera de disponer las acciones puras con las descripciones en el entramado del texto.

Los datos factuales empleados en “Enigmas sueltos” como los nombres propios de personajes históricos o lugares, fechas específicas, títulos de obras literarias, entre otros, son elementos que colaboran a la configuración de la verosimilitud pues dichas funciones no son sólo “detalles inútiles” sino que favorecen la creación de una atmósfera y un “efecto de realidad”¹⁶⁸.

Cabe recordar que la ficción literaria no sólo representa los hechos y las vivencias vitales (la propia del sujeto), vicarias (la vivencia del otro) o virtuales (la vivencia experimentada a través del artificio) sino también parasita y mimetiza los diferentes sistemas semióticos como apunta Julia Kristeva. Por esto entendemos que la literatura es verosímil no sólo en tanto que copia la realidad en el sentido que Platón entendía en el Libro X de la *República* sino a partir de cómo “se asemeja al discurso que se asemeja a lo real”. En “Enigmas sueltos” la verosimilitud se configura en este mismo modo, no sólo recopilando datos factuales como piezas de un rompecabezas sino emulando la objetividad característica del discurso histórico a partir del empleo de un narrador-enunciador que procura mantener fuera del texto su opinión personal, la problematización de la narratividad literaria a partir del uso de un inventario estructurado por nueve apartados distintos y la alusión a la relación entre lectura-escritura y verdad-ficción.

¹⁶⁸Roland Barthes. “El efecto de realidad” en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987, p.180.

“Enigmas sueltos” emplea la parodia del discurso de la Historia para generar un mapa de la cultura. En el segundo apartado parodiará el discurso científico de la matemática y la química con el propósito de “revelar al mundo que el cero no existe, que dos más tres suman cinco [...] partiendo de que π equivale a una suma, no sólo finita sino incolora e insípida como sustancia pesada”.

Éstos que podríamos llamar disparates por su falta de coherencia con el mundo real y la ciencia, son verosímiles en el cuento no sólo por la justificación de ser enigmas revelados sino por emplear el lenguaje técnico capaz de semejar el discurso científico. Este procedimiento se retoma en el punto cuatro que dice encontrar una grieta divisoria entre España y Portugal de tres metros con sesenta centímetros de ancho, y el fenómeno extraño de que Oslo no existe. La parodia, en este caso, se torna a la científicidad de la Geografía y a la veracidad de “dato duro”.

El punto tres versará en torno a la historia de la literatura a partir de la confesión que el enunciador hace de tener la tercera parte de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* escrito por Miguel de Cervantes Saavedra y capaz de descubrir que William Shakespeare es el seudónimo del mismo autor. Con ello se reitera que lo que no se lee, no existe. Jorge F. Hernández repite este recurso en el punto número cinco al hablar de piezas no conocidas de Ludwig van Beethoven, Franz Joseph Schlesberg y Johann Sebastian Bach y el nacimiento temprano del jazz.

En el punto seis hablará de tener registro de las últimas horas de vida de Marilyn Monroe y, de manera muy peculiar, afirma conocer a Elvis Presley quien se encubrió con el nombre de Evodio Placencia López y fue su “chofer, hasta el día de ayer que lo tuve que despedir². Este párrafo tiene como particular característica el incluir un discurso alterno al oficial que en el mundo factual conocemos como “leyenda” o “mito” no en el sentido

literario de los términos sino en su uso popular actual. Esas historias alternas que dan explicación a los acontecimientos desconocidos de la farándula son parodiadas por Jorge F. Hernández.

Del punto siete llama la atención la transcripción íntegra que el narrador hace “en los márgenes de la Enciclopedia británica”. Pareciera ser una alusión directa a los textos de Jorge Luis Borges conocidos por su semejanza al ensayo y por las citas falsas que realizaba a tomos inexistentes del famoso libro de consulta.

En el penúltimo apartado repetirá la parodia al discurso historiográfico pero, esta vez, a aquél que remite a la historia de la religión basada en las creencias tradicionales y populares pues su interés es clarificar aquellos puntos difusos de la Historia que han sido complementados con las leyendas y supersticiones.

Llama la atención que el aparente discurso objetivo se logra parodiando los métodos de las ciencias humanas y exactas, pues en casi todos los puntos hace referencia a actividades como traducir, archivar, registrar, realizar paleografía y descifrar códigos complejos. Con ello Jorge F. Hernández remite a las más diversas ciencias y logra el llamado *efecto de realidad* a través de la supresión de la individualidad y la perspectiva que, a ojos de nuestra cultura occidental, son causas del equívoco. Así entonces, la parodia se lleva al grado de realizar un comentario crítico sobre el conocimiento de corte positivista que se jacta de encontrar verdades conmensurables y medibles a diferencia del arte.

En el último punto el narrador afirma que ha guardado las patentes de sus múltiples inventos sin cobro de regalías ni explotación comercial. Curiosamente la palabra “invento” destaca por aludir, una vez más, a la imaginación como productora de mundos alternativos. La lista dentro del inventario enumera objetos que se destacan por condensar la esencia del

relato mismo al ser contradicciones o paradojas, es decir, hechos incapaces de ser concretos por transgredir las leyes del universo de lo real.

Los “catalejos de dioptría intercambiable” aluden al sentido de la vista y, más específicamente, a la mirada capaz de modificar su perspectiva o nitidez como en el caso de la “neblina artificial” que remite también a aquello que no se deja ver. Así también el “proyector de sensaciones íntimas” hace hincapié en la trasmisión de lo privado hacia lo público, un eje rector del cuento que se jacta de ser revelador de verdades.

Llaman particularmente la atención el “traductor instantáneo con instalador labiodental” por referir a la condición lingüística y al proceso de “hacer que un texto hable en otro lenguaje”¹⁶⁹ recordando de nuevo a Gadamer tal y como el texto habla en los diversos lenguajes de la cultura a partir de sus discursos sobre lo real: las ciencias. Los “lentes leídos” vuelven a poner el foco en la importancia de la lectura y remiten al canon como lo público y lo conocido por la colectividad.

Finalmente, el “lápiz eterno y la infusión invisibilizadora” hablan no sólo del instrumento del poeta para plasmar en el papel su expresión estética sino que funcionan en el relato como un mecanismo metaficcional que remite a la autorreferencia del cuento. Encontramos así, una de las principales características de la literatura posmoderna, lo que Linda Hutcheon ha llamado literatura narcisista por su condición autorreflexiva.

Así pues, para este autor, el fantástico se desarrolla como un efecto producido en el lector. El mismo narrador trata de aclarar la situación genérica del cuento al declarar el pleno uso de sus facultades mentales en el punto número seis, con ello queda excluida la posibilidad de que “Enigmas sueltos” correspondiera al género extraño en la clasificación de Tzvetan Todorov.

¹⁶⁹Jean Grondin. *Op. cit.* p. 85

Así pues, la escritura de Jorge F. Hernández es, a la vez, una reescritura de los discursos oficiales. Podemos advertir en su cuentística que la literatura es una verdad alterna capaz de realizar una crítica a las convenciones más arraigadas de nuestra cultura a partir de la parodia. Una disposición similar se alcanza a distinguir en cuentos como “Tú no sabes lo que pesa un muerto”, “Coincidencias inútiles”, “De(s) aparecido(s)”, “Siete unos”, “True friendship” y “Confirmación de la reglita”. En todos ellos destaca el afán de reescribir las convenciones y ofrecer alternativas a partir de la traducción, el juego, el cuestionamiento a la verdad y a los datos factuales, así como el ensimismamiento de la literatura y el lenguaje.

La relación entre ficción e Historia se muestra como la apertura al misterio que entraña la perspectiva y la relación del humano con el mundo. Todo lo que conocemos lo experimentamos a partir del matiz de nuestra complejidad y, más que informaciones, nos constituimos a partir de interpretaciones. Este carácter hermenéutico del hombre es la base de la poética de la escritura de Jorge F. Hernández, un autor de su tiempo que escribe guiado por el pensamiento posmoderno entendido a partir de ese carácter autocrítico y narcisista en su estructura. La metaficción y el género fantástico logran un efecto en el lector que es atravesado por el texto, desautomatizado de las convenciones de lectura.

El final del relato nos presenta esta cualidad de lo imaginario y lo objetivo: la conquista del hombre sobre lo humano y sobre la cultura donde el triunfo es de la ficción que aparenta suprimir los planos ya establecidos que separan a la realidad de ese mundo alterno, y que nos recuerda también el ser ficcional de toda enunciación. La ficción “muestra sus costuras” como una manera de hacernos saber que la realidad es sólo un paradigma más creado por nosotros mismos y que este pacto endeble puede ser siempre transgredido por lo inesperado.

2. LO IMPOSIBLE: “TRUE FRIENDSHIP”

El cuento “True friendship” tiene como personaje principal a Samuel Weinstein, un judío neoyorquino, quien inventa un amigo imaginario con el propósito de evadir compromisos y evitar cualquier favor desagradable o tedioso. Este amigo imaginario, Bill Burton, es multicitado al punto de que su propia familia cuestiona su existencia. Desde su adolescencia hasta su adultez, Samuel cita constantemente a Bill Burton a partir de una frase rúbrica. El día de su jubilación, Bill Burton llega a su oficina de Manhattan Letters y le cuestiona su creación.

En este relato es tematizada la relación entre verdad y ficción al punto de que existe un encuentro entre el creador de una mentira-ficción y su personaje principal. Este recurso es utilizado en una de las obras más importantes de la tradición hispánica metaficcional: *Niebla* de Miguel de Unamuno. Aunado a ello, el narrador heterodiegético es consciente de que está contando una historia y se refiere a ella como si revisara una biografía o reportara un documento académico pues utiliza la tercera persona del plural para dar a la redacción un tono impersonal.

Destaca del cuento la presencia de dos códigos lingüísticos: el inglés y el español. Estos dos códigos señalan una relación de tránsito y bilingüismo que, en primera instancia, sitúa a los personajes en su marco del espacio diegético de la ciudad de Nueva York y, en segundo lugar, hace de la voz narrativa (narrador extradiegético) un traductor.

Esto resulta importante porque recupera una diatriba que San Jerónimo planteó al hacer la traducción de la Biblia y percatarse de los dos modos existentes para traducir: el literal (palabra por palabra) y el libre (interpretación del sentido de una frase). Así entonces, el bilingüismo del narrador implica la selección de material, la permeabilidad de la

subjetividad y la capacidad hermenéutica de la propia lengua; una visión particular que adapta a la convención de cierto grupo de hablantes el sustrato del mundo o de otra propia lengua pasando por el tamiz de la perspectiva de un individuo.

Esta elección del autor encuentra consonancia con una dialogicidad que permea en todo el relato y que pone de manifiesto la relación entre sentido explícito y sentido aparente. Un recurso propio de la posmodernidad que desestabiliza el discurso hegemónico para deconstruirlo a partir del rescate de otros discursos. Esta tensión propia de la metaficción y de lo fantástico coopera para desestabilizar el piso de lo real a partir de la dicotomía de la ficción y la mentira así como también con la relación entre ficción e Historia.

De hecho, resulta posible afirmar que la relación entre ficción y mentira es el tema más examinado en “True friendship”. Samuel Weinstein genera una mentira para poder evadir los compromisos incómodos y para lograr tener tiempo personal cuando lo requiere. Así inventa la figura de Bill Burton, un amigo imaginario incapaz de manifestarse como una entidad real de carne y hueso sino sólo como la presencia de artículos que evidencian su existencia y que funcionan como una suerte de objeto mediador¹⁷⁰: la fotografía, el nombre leído en la ceremonia de graduación, la toga y el birrete, y la entrevista publicada en el periódico de la Facultad.

La duda de la existencia de Burton permanece a lo largo del cuento generando la intriga principal de la narración hasta que en el final del relato Samuel Weinstein se

¹⁷⁰ Sobre este concepto, Remo Ceserani afirma que “es un objeto que con su inserción concreta del texto, se convierte en testimonio inequívoco del hecho de que el personaje-protagonista ha realizado efectivamente un viaje, ha entrado en la dimensión de otra realidad y ha traído consigo un objeto de aquel mundo”. (Remo Ceserani, *Op. cit.* p. 108.)

encuentra con éste en su oficina de *Manhattan Letters*. Esta metalepsis hace converger dos planos: el de la mentira (Bill) y el de la propia ficción (Samuel).

La autenticidad es el móvil de la intriga entre la mentira y la ficción. Este tema — tan examinado a lo largo de la historia de la estética— vuelve a ser el centro de las disquisiciones sobre la literatura. A final de cuentas la realidad —lo que es— debe ser público para poder ser percibido por todos, compartido y convertirse en una convención. La metaficción hace hincapié en ello y el fantástico es un modo que permite hacer evidente esos tránsitos.

Una de las estrategias del fantástico es buscar el sentido literal de las frases hechas o lugares comunes. Así entonces, se tematiza la ficcionalidad o veracidad de la “amistad verdadera” —*true friendship*— como un problema de aprehensión de la realidad. A lo largo del relato se pone a prueba el concepto de ficcionalización y aquellos pequeños elementos que conforman el proceso de creación de un personaje tan bien descrito que cobra vida. Éste es otro de los temas que aquí se lleva a cabo como una metalepsis: la creación de un personaje.

Atendiendo a lo que propone Wolfgang Iser, el personaje principal, Samuel Weinstein, lleva a cabo un proceso de ficcionalización en el cual la mentira comienza por ocultar sus verdaderas razones y pensamientos hasta que, por medio de los objetos mediadores, crea una nueva realidad que lo sorprende en su mismo plano de actuación.

Asimismo, la relación entre ficción e Historia resulta de suma importancia para comprender el funcionamiento de la dialogicidad en el fantástico metaficcional. El discurso de la Historia es parodiado por el narrador que cambia las conjugaciones verbales para indicar dos tiempos: el pretérito (vida de Samuel Weinstein) y el presente que remite a la propia focalización del narrador como si éste revisara un registro biográfico imitando el

tono impersonal con la tercera persona del plural, una conjugación utilizada en los textos académicos.

En algunos fragmentos emplea las características de la biografía al dar referencia precisa de la fecha y lugar de nacimiento del personaje principal. Estos datos factuales se complementan con la exposición de la información en torno a los antepasados del personaje:

[...] Samuel Weinstein nació en Nueva York, en octubre de 1926, en el seno de una familia judía, segunda generación de emigrados lituanos y albaneses, cuya pequeña fortuna se debía más al esfuerzo tenaz y compartido de sus padres que a la cómoda herencia o el abuso fiducitario que tanta seguridad económica le brindó a muchos conocidos de la familia. Sam era el primogénito de Baruj Weinstein y Sarah Elbasan, ambos sobrevivientes del paso de entrada por donde llegaron sus respectivas familias casi al mismo tiempo, aunque según unas viejas fotografías en sepia, Sarah venía en brazos de su madre, mientras que Baruj bajó andando del barco.¹⁷¹

No sólo los datos factuales ponen en evidencia el discurso histórico sino que existen otros recursos que apelan a la factualidad. Uno de ellos es la constante alusión a las fotografías como prueba de la verdad y como reafirmación de los hechos. El episodio donde Samuel Weinstein lleva una fotografía de Bill Burton es uno de los más representativos: “Por la fotografía, que pasó de mano en mano con la avidez y curiosidad de todos los miembros de la familia Weinstein, podemos afirmar que Bill Burton era un norteamericano prototipo y digno de cinematografía [...]”¹⁷².

Además, en esta misma descripción se alude al artificio construido por Samuel puesto que el narrador utiliza las palabras: “prototipo” y “cinematografía”, éstas remiten al código del artificio y de la convención pues ponen de manifiesto la repetición de patrones culturales y aluden a uno de los principales discursos generadores de prototipos: el cine, un arte modelizador de la realidad capturada por la lente.

¹⁷¹Jorge F. Hernández. “True friendship” en *El álgebra del misterio*. México, FCE, 2011. p. 22

¹⁷²*Ibidem*. p. 24

A veces la función de las fotografías es indicar un discurso alterno: “[...] aunque según unas viejas fotografías en sepia, Sarahvenía en brazos de su madre, mientras que Baruj bajó andando del barco”¹⁷³. Aquí se contraponen lo dicho con lo registrado favoreciendo la ambigüedad de la veracidad de ambas opiniones. Así entonces, la fotografía no esclarece sino que confunde al lector.

La selección de verbos indica también este aparente fenómeno factual como en: “Consta también que en los poco más de doscientos años que llevaba de haberse fundado la distinguida Wesleyan University [...]”¹⁷⁴. Los núcleos verbales empleados en el relato apelan a la isotopía del registro.

Además del carácter dialógico entre las dicotomías que problematizan lo real, existe una ostensión de procedimientos narrativos que manifiestan el carácter metaficcional del relato: el cuestionamiento de la narratividad literaria, la metalepsis y la evidencia de la condición de relato.

El primero de ellos se refiere al trastrocamiento de las convenciones narrativas de la literatura. En “True friendship” queda clara la narratividad como una condición de distintos tipos de discursos: el ficcional y el histórico. En ambos existe una selección de datos que se organizan con el propósito de ofrecer una relación de sucesos mediados por el alcance y focalización de la voz narrativa.

El segundo sea quizá el más evidente de los tres. En “True friendship” el personaje principal Samuel Weistein crea un amigo imaginario, Bill Burton, quien traspasa el plano de la mentira y la ficción para cuestionar a su creador y amigo sobre su propia existencia. A este recurso de la narración lo conocemos como “metalepsis”. Es semejante únicamente en

¹⁷³ *Ibidem.* p. 22.

¹⁷⁴ *Ibidem.* p. 26.

su tópico al episodio en que el monstruo de Frankenstein conoce a su creador, pues enfrenta dos mundos divergentes. Sin embargo, en su estructura es exactamente igual al empleado por Miguel de Unamuno en su novela *Niebla* cuando Augusto Pérez se encuentra con el filósofo homónimo, pues el encuentro de mundos es también el encuentro de dos diégesis distintas que convergen en una misma.

El tercer recurso es el poner en evidencia la condición de relato. En “True friendship” la autoconsciencia se manifiesta en los marcadores discursivos utilizados para hacer referencia a la organización del relato y el orden de la narración. El narrador al decir: “En realidad, la historia concluye en donde comienza”¹⁷⁵ no sólo hace referencia al carácter ficcional-factual propio de la creación sino que hace evidente la condición del artificio y el tejido de acciones articuladas que dan forma al cuento.

Asimismo se evidencia la condición de relato por la inserción del metacomentario del narrador, una voz autoral que reconoce su carácter seleccionador de los hechos narrados y su sintaxis narrativa. Él se inserta como productor del discurso al decir: “me faltó mencionar”¹⁷⁶, “sobra decirlo”¹⁷⁷ o “En este punto, la historia que intento narrar aquí cobra un giro trascendental”¹⁷⁸. A esta estrategia Antonio Jesús Gil González la llama auto(r)representaciones en su división sobre los tres tipos de recursividad inherentes al autor o productor del discurso.

Es importante recalcar que el narrador se sabe condicionado a una mirada sesgada, es por esto que hace énfasis en la traducción como un proceso representativo y seleccionador. Así reformula los marcadores discursivos que organizan su narración en dos

¹⁷⁵*Ibidem.* p. 28

¹⁷⁶*Ibidem.* p. 27

¹⁷⁷*Ibidem*

¹⁷⁸*Ibidem.* p. 23-24

lenguas distintas: el inglés y el español: “Ahora bien, moving right alone ¿qué vida se le planteaba a Samuel Weinstein, recién graduado, al arrancar el verano de 1941? Easy...easy...además de obvio [...]”¹⁷⁹, “Digamos lo mismo, or better yet”¹⁸⁰, “Desde luego, but of course”¹⁸¹, “To make a long story short o vámonos que nos vamos y a lo que vamos”¹⁸². El tránsito entre códigos hace evidente que cualquier expresión, ficcional o no, está tamizada por el sujeto y por una convención al ser comunicada y codificada.

Además de la dialogicidad y la ostensión de los procedimientos narrativos, la metaficción se configura a partir de otro recurso: las alusiones a la institución literaria. En “True friendship” el personaje principal, Samuel Weinstein tiene como oficio el ser editor de la revista Manhattan Letters luego de ser asistente del director. A este recurso Antonio J. Gil González le llama auto(r)ficciones y, si bien es cierto que el personaje no tiene como oficio el ser un autor de literatura, su trabajo consiste en la corrección y adaptación, actividades propias de la creación que mantienen una relación íntima con la institución literaria.

Asimismo, “True friendship” mantiene una estrecha relación intertextual en la alusión que realiza al célebre cuento de Julio Cortázar, “Continuidad de los parques”, al nombrar un sillón de cuero verde donde se sienta Samuel Weinstein justo en la secuencia donde sucede la metalepsis. Este elemento alude directamente al sillón de terciopelo verde donde se sienta el lector, personaje principal del cuento de Cortázar, a leer su propia muerte a manos del personaje de la novela que lo ha intrigado.

¹⁷⁹*Ibidem.* p. 26

¹⁸⁰*Ibidem*

¹⁸¹*Ibidem.* p. 27

¹⁸²*Ibidem.* p. 28

Por último, la tematización de la ambigüedad muestra el carácter fantástico metaficcional del cuento. Remo Ceserani señala que “[Todorov] identifica como uno de los elementos generativos de la literatura fantástica el procedimiento de actualización y consideración literal de una metáfora”¹⁸³. Así el discurso lexicalizado se reformula y reinterpreta al tomar literalmente las frases hechas o refranes. Las frases hechas — también llamadas: frasemas, fraseologismos, dichos, lugares comunes o clichés— engloban las expresiones caracterizadas por su condición de discurso repetido. Según Eugenio Coseriu, el discurso repetido “abarca todo lo que tradicionalmente está fijado como “expresión”, “giro”, “modismo”, “frase” o “locución” y cuyos elementos constitutivos no son reemplazables o re-combinables según las reglas actuales de la lengua”¹⁸⁴. Cabe destacar que en estos fraseologismos también es recurrente la presencia de un procedimiento metafórico en su formación. Es indudable que la connotación no es un recurso exclusivo de la literatura o del lenguaje culto. Roman Jakobson¹⁸⁵ hacía notar que las funciones de la lengua se rigen bajo la teoría de la dominante porque se encuentran presentes en cualquier mensaje pero en una diferente gradación. Por lo tanto, la función poética no se verá ligada únicamente al discurso artístico. A propósito de este tema, los lingüistas norteamericanos George Lakoff y Mark Johnson proponen el término de *metáfora convencional* que es aplicable a “todas aquellas metáforas que estructuran el sistema conceptual ordinario de nuestra cultura que se refleja en el lenguaje cotidiano”¹⁸⁶. Por lo tanto las metáforas o connotaciones pueden pasar también por un proceso de lexicalización o fosilización si se repiten de manera exacta en un contexto lingüístico determinado.

¹⁸³Remo Ceserani. *Op. cit.* p. 103.

¹⁸⁴Eugenio Coseriu. *Principios de semántica estructural*. Madrid, Gredos, 1986. p. 113.

¹⁸⁵Matei Calinescu. *Op. cit.* p. 295.

¹⁸⁶George Lakoff y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 181.

De manera tradicional se consideraba que la literatura operaba como una superposición de sentidos o como un proceso connotativo de la lengua. Sin embargo, el efecto desautomatizador del lector puede ser originado por el tránsito de la denotación a la connotación, así como del lenguaje connotado lexicalizado al denotado.

Muchos tópicos han sido empleados en la literalización de una metáfora. Uno de ellos es el de la estatua viviente, favorito de los escritores románticos¹⁸⁷ y al cual Kenneth Gross dedicó un libro¹⁸⁸ entero rastreando sus múltiples apariciones dentro de las manifestaciones artísticas.

En el cuento “True friendship” la primera lexía hace notar uno de las dos frases hechas pertenecientes al discurso repetido que son reinterpretadas: “verdadera amistad” y “amigo imaginario”. Ambas remiten al cuestionamiento de lo real, a la capacidad inventiva y a la relación con el otro. La suma de éstas produce una nueva noción del fantasma propia del fantástico posmoderno, en la cual el fantasma es un hecho sobrenatural por nunca aparecer más que en una serie de objetos y situaciones mediadoras entre su mundo y el plano factual: algunas fotografías, el homenaje en la ceremonia de graduación a la cual no pudo asistir por el fallecimiento de su padre, el testimonio del bombero que lo excusa de faltar a la boda de su mejor amigo por un accidente. La convención que plantea el cuento en torno a la inexistencia del fantasma de Bill Burton hace de su aparición metaléptica el suceso sobrenatural que cierra el relato.

Además, el cuento tematiza la literalidad del discurso repetido bajo el esquema de la rúbrica de Samuel Weinstein, el personaje principal, que mencionaba: “You may still think true friendship is a lie. But then, you’ve never met Bill Burton”. Asimismo, tematiza la duda

¹⁸⁷ Cf. “El beso” de Gustavo Adolfo Bécquer o La Vénus d’Ille de Prosper Mérimée.

¹⁸⁸ Kenneth Gross. *The Dream of the Moving Statue*. Ithaca, Cornell University Press, 1992.

fantástica en voz de los personajes secundarios que constantemente se preguntan por la verdad en torno a la existencia de Bill, el cuestionamiento sobre el fantasma.

3. EL MIEDO: “COINCIDENCIAS INÚTILES”

En el cuento se narra la historia de un bibliófilo que se encuentra recluso en un manicomio desde donde escribe un último texto para poder participar en la convocatoria del Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen 2005. Según lo narra la voz autodiegética, le faltan pocas cuartillas para cumplir con la exigencia mínima del concurso según se ha designado en las bases. Su motivación para obtener el premio es el anhelo de que sus palabras y cada historia suya sean consideradas ficticias y, por ende, se le permita abandonar el manicomio luego de demostrar que no está loco. Por esta razón, el personaje ha decidido terminar un último relato que es el propio cuento “Coincidencias inútiles” para cumplir con las sesenta cuartillas que le exige la convocatoria. Según lo afirma, la última historia es una anécdota verdadera y la escribe con la esperanza de que ello “no merme su valor literario”¹⁸⁹. Aclara que el suceso narrado es precisamente la causa de su reclusión. El narrador describe una serie de eventos azarosos que ligan su vida íntima con su escritor favorito: el argentino Adolfo Bioy Casares. Intercala el relato de cómo logró conocerlo en México con comentarios sobre la cotidianidad en el manicomio y también con algunas opiniones literarias sobre textos y la labor de la escritura. Su prisa al mecanografiar es considerable pues alberga el miedo de ser descubierto en el consultorio “B” de donde ha tomado sin permiso la computadora. Finalmente revelará que tras la muerte del escritor se encuentra con un hombre idéntico a Bioy Casares en un viaje que realiza a España para hacer una estancia de estudios en la Universidad Complutense. Charlará con él a propósito de su

¹⁸⁹ Jorge F. Hernández. “Coincidencias inútiles” en *El álgebra del misterio*. México, FCE, 2011. p. 75.

parecido formidable y se despedirán en el Hotel Palace luego de una breve conversación. El hombre que se asemeja a Bioy le regala su tarjeta para que el narrador lo recuerde. El personaje principal toma un autobús de regreso tras comprar cuatro volúmenes de las obras completas del escritor argentino publicadas por Alianza Editorial. En el camino, azarosamente abre el libro en el cuento “Los milagros no se recuperan” que lee gustoso luego del afortunado encuentro. Sin embargo, tras terminar su lectura, saca del bolsillo de su camisa la tarjeta de presentación que guardó para usarla como separador y se da cuenta de que no tiene escrito ningún dato de contacto sino únicamente el nombre: Luis Greve. Éste es el nombre del primer conjunto de cuentos escritos por Adolfo Bioy Casares y, asimismo, el del personaje secundario de “Los milagros no se recuperan”. Presa del miedo que le provoca el reconocimiento de que estuvo platicando con un personaje ficcional, la coincidencia lo vuelve loco y arremete contra una serie de transeúntes. Así se comprende, entonces, que esta muestra de agresividad incontrolable es la razón de su encierro.

“Coincidencias inútiles” es un cuento fantástico metaficcional en el cual se puede percibir la modelización que los criterios estéticos de la posmodernidad han realizado sobre las temáticas y procedimientos habituales de esta narrativa. Éste es un cuento autorreferencial porque tematiza el proceso de escritura, alude a la institución literaria para hacer un comentario crítico implícito, problematiza la ficcionalidad y retoma un cuento de Adolfo Bioy Casares para reformular sus estrategias narrativas.

Antes de ahondar en cada uno de estos cuatro puntos que nos permitirán ver el papel del miedo en la construcción de lo fantástico metaficcional, resulta indispensable explicar algunos preliminares. El título del cuento “Coincidencias inútiles” es un enunciado unimembre declarativo compuesto por dos palabras. El campo semántico de la primera remite a la convergencia o intersección espacio temporal de dos actantes u objetos, así

como a una superposición o ajuste. La segunda palabra, “inútil”, remite en sí misma a una negación, indicando lo que no trae o produce provecho. Esta frase es extraída del cuento “Los milagros no se recuperan” de Adolfo Bioy Casares. La relación transtextual entre ambos cuentos no se reduce solamente al intertexto de la cita y a la alusión que hace el narrador sino que “Los milagros no se recuperan” funge como un hipotexto de la temática y estructura de “Coincidencias inútiles”. Esto quiere decir que el tópico del doble y también el del muerto visto en vida se reformulan en el cuento de Jorge F. Hernández dotando al texto de una nueva aproximación que permite trazar un bosquejo de un comentario sobre lo que es la literatura puesto que se incluye un nuevo tópico: el del personaje literario que atraviesa su diégesis para instalarse en el plano de lo “real”. Curiosamente, no sólo el texto de Jorge F. Hernández está basado en el de Bioy parodiando la temáticas y los recursos formales; de hecho, “Los milagros no se recuperan” es a un tiempo la reformulación de uno de los primeros libros del escritor argentino: *Luis Greve, muerto* —el último publicado antes de *La invención de Morel*— en donde se encuentra el cuento homónimo “Luis Greve, muerto” de un argumento muy parecido¹⁹⁰ al de su versión final y renombrada que se publicó en *El gran Serafín*.

Antes de pasar al análisis de “Coincidencias inútiles” es importante dejar en claro el argumento y los principales recursos del cuento de Bioy Casares para comprender el proceso de rescritura. En “Los milagros no se recuperan” se cuentan dos historias. La voz narrativa es equiparable al propio autor Adolfo Bioy Casares, es decir, su procedimiento de figuración autoral es el de auto(r)retrato según la clasificación de Antonio Jesús Gil

¹⁹⁰Sobre la relación entre ambos cuentos resulta útil la lectura de Tomas C. Meehan, “Dos versiones de un cuento fantástico por Adolfo Bioy Casares” en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1983. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_2_034.pdf

González porque el autor extratextual se convierte en personaje de la diégesis. En una estación de tren, Adolfo Bioy Casares personaje se encuentra con un compañero del colegio llamado Luis Greve, al cual explica lo que él entiende por “coincidencias inútiles” ya que los horarios de sus trenes se han adelantado al punto de procurar su encuentro fortuito:

—He notado que en la vida todo se da en series. Hoy tendremos una serie de coincidencias inútiles.

—¿Inútiles? —inquirió.

—Inútiles —me apresuré a explicar, pues no quería ofenderlo—en el sentido de que no prueban nada.

—No estoy seguro —respondió.

—¿De qué?

—De que no prueban nada. Nunca.

Dicho después de una pausa, el adverbio sonó como una aclaración; tal vez como una aclaración enigmática, que requería una pregunta mía y otra aclaración de Greve; todo ello, por complicado, me desanimó y como lo que realmente me importaba era su convicción de que al calificar nuestra coincidencia de inútil yo no había calificado de inútil o fastidioso nuestro encuentro, le refería el episodio de la multiplicación de Somerset Maugham. O acaso lo referí porque siempre tengo la esperanza de que algún interlocutor me señale la manera de aprovecharlo literariamente. O acaso porque estoy cayendo en la costumbre de repetir mis cuentos.¹⁹¹

En este mismo fragmento, el personaje de Bioy Casares reflexiona sobre la necesidad de modificar un relato casual y simplón en uno literario. Luego de esta breve cavilación sobre la escritura, el narrador alude a la rescritura del cuento “Luis Greve, muerto” porque “Los milagros no se recuperan” es una repetición del motivo escrito anteriormente, como he señalado en párrafos anteriores. El episodio de multiplicación de Somerset Maugham es la primera historia que se narra. Adolfo Bioy Casares personaje hablará de una anécdota en un barco donde trata de localizar su nombre en una lista y nota que lo han escrito mal. En lugar de aparecer por orden alfabético como todos los otros tripulantes, a él lo han inscrito como “Cesares, Mr. Adolfo B.”¹⁹² A raíz de esta

¹⁹¹ Adolfo Bioy Casares. “Los milagros no se recuperan” en *La invención de Morel. El gran Serafín*. Madrid, Cátedra, 2003. pp. 291-292.

¹⁹² *Ibidem*. p. 292.

equivocación, distingue en la lista que entre las personas del crucero se encuentra el escritor británico Somerset Maugham y por azar conoce a una mujer que también busca su nombre. Junto a ella habrá de advertir la presencia de un hombre totalmente similar a las fotos que conoce del escritor inglés para descubrir, no sin cierta sorpresa, que tan sólo es un coronel. Posteriormente, la mujer y él se asomarán por la cubierta hasta darse cuenta de que en el remolcador hay dos hombres totalmente parecidos entre sí sin saber cuál de los dos es Somerset Maugham.

Esta anécdota podría filiarse a lo fantástico por presentar el tema del doble, sin embargo, su resolución la torna una narración extraña a raíz del comentario de Luis Greve que hace notar el estatuto casual del suceso al calificarlo tan sólo como una coincidencia a pesar de tener cierta vacilación que dará pie a la segunda historia:

—Tienes razón —reconoció por fin—. Una coincidencia completamente inútil. Lo que me contaste, ni un rayo de luz echa sobre lo mío. ¿O prueba que hay momentos en que puede ocurrir cualquier cosa?

No sabía qué contestar.

—Tal vez —aventuré.

—Momentos —continuó—irrecuperables (porque enseguida entran en el pasado), pero verdaderos. Momentos que son un mundo aparte, donde las leyes naturales no llegan.¹⁹³

En este diálogo queda manifiesto un comentario sobre lo fantástico como un suceso temporal y transgresor de la normalidad o convención. Después, Luis Greve narrará una historia enmarcada en la primera diégesis. Esta segunda narración describirá primero a su amada, Carmen Silveyra, y la relación que tiene con ella a pesar de la diferencia de sus caracteres: él, reservado; ella, arrojada. En una oportunidad, deciden pasar un fin de semana en un balneario en Mar del Plata. Por ser un viaje no premeditado, Carmen olvida que tiene un compromiso con una colecta de beneficencia. Llama a la oficina y se reporta enferma

¹⁹³*Ibidem.* p. 296.

con la secretaria. Ella, a su vez, le informa que la colecta no se realizará porque la presidenta también está en cama. Carmen y Luis acuden contentos a su cita a pesar del frío. Sin embargo, ya en el balneario se encuentran con la presidenta acompañada por un hombre. Al reconocer a Carmen, la presidenta hace un gesto pasando el dedo índice por su boca en señal de que guarde silencio de lo que vio. Esta mímica se convierte en un chiste personal de los amantes por encontrarlo gracioso. Posteriormente, Luis se va de viaje a Tierra del Fuego con unos amigos sin invitar a Carmen ni avisarle de su partida. Al regresar, Greve se entera de que Carmen ha muerto en su casa y tiene que identificar el cadáver. Con el propósito de olvidar su pena, Luis Greve se va de viaje a distintos lugares del mundo. En una ocasión, haciendo escala en Dakar para tomar un vuelo a Ciudad del Cabo ve entre la multitud a Carmen quien lo observa y parodia el gesto de la presidenta pidiéndole silencio. Así termina el cuento “Los milagros no se recuperan” que sirve como base para la construcción de “Coincidencias inútiles”.

En el cuento de Jorge F. Hernández el narrador autodiegético también es un escritor que corresponde a un auto(r)retrato por las alusiones que se hacen al autor extratextual pues cuando el personaje conoce a Bioy en el Palacio de Bellas Artes le susurra al oído: “Soy Jorge...el de la carta del día de Cervantes”¹⁹⁴. Además, varios datos de la biografía del personaje pueden ser comparados con el biografema de Jorge F. Hernández en referencias mas no en los años citados¹⁹⁵. El auto(r)retrato es un recurso habitual en el autor mexicano como lo es también en el hipotexto “Los milagros no se recuperan”. Esta es la primera relación de semejanza que hace de ambos textos cuentos fantásticos metaficcionales.

¹⁹⁴ Jorge F. Hernández. *Op. cit.* p. 79

¹⁹⁵ La alusión al viaje a Madrid que realiza el personaje Jorge para estudiar en la Universidad Complutense y el diálogo que mantiene con el Doctor Bernardo García García, Doctor en Historia, sugieren una semejanza con el biografema del autor extratextual. Sin embargo los años que se refieren en “Coincidencias inútiles” difieren de los de la biografía de Jorge F. Hernández quien, según su *currículum vitae*, estudió en Madrid desde octubre el 1987. El encuentro del cuento se sitúa en 1999.

Jorge, el personaje principal, se caracteriza en todo el relato por su minuciosidad, la capacidad que tiene para recordar datos exactos y las manías que hacen desconfiar al lector de su estabilidad mental. Este es un recurso habitual en los cuentos fantásticos, pues la locura se convierte en un medio para poner en duda la convención sobre lo narrado y hacer vacilar al lector en su interpretación de los hechos sobrenaturales. Como bien señala Remo Ceserani, la locura:

En primer lugar se vincula con los problemas mentales de percepción. Entre el loco y el cuerdo deja de haber una gran diferencia, un salto. Los límites entre el loco y el hombre de genio [...] se desdibujan. La locura transforma en una experiencia, a su manera, cognoscitiva y adquiere el valor pesimista y trágico de descenso a las profundidades del ser. Es el conocimiento del límite, más allá del cual está la vulneración, la grieta de la esquizofrenia. En este modo literario el tema del desdoblamiento adquiere un significado rico y prolífico y produce conjuntos de imágenes sumamente sugestivas.¹⁹⁶

Por esta razón, el estatuto de loco que le ha sido adjudicado por el manicomio y su constante interés por desmentirlo hacen dudar al lector de sus comportamiento y manías. Además esta negación remite al multicitado inicio de uno de los principales textos del maestro del género, Edgar Allan Poe: “Yo no estoy loco”¹⁹⁷. A su vez, funciona como una alusión que sitúa la lectura en un architexto específico: el género fantástico.

La memoria capaz de recordar múltiples fechas específicas y la meticulosidad por almacenarlas ordenadamente bien puede dibujar su personalidad como un hombre situado en la realidad que posee cabal precisión de los hechos que acontecen en su vida o también como un enfermo de trastornos obsesivos: “Puedo mostrar, si se me demanda, los cuadros sinópticos donde he registrado, paso a paso y párrafo a párrafo, la asombrosa simetría entre

¹⁹⁶ Remo Ceserani. *Op. cit.* p. 121.

¹⁹⁷ Edgar Allan Poe. “El corazón delator” en *Narraciones extraordinarias*. México, Porrúa, 2006. pp. 442-446.

sus textos y los avatares y circunstancias de mi vida al momento de leerlos”¹⁹⁸. Si bien los datos factuales suelen funcionar en el relato fantástico como generadores de un efecto de realidad que construye la verosimilitud del relato, en este cuento son indicios de los elementos transgresores de la diégesis.

El personaje no sólo se presenta como un escritor sino también como lector asiduo. Pero desde su perspectiva la lectura se considera una actividad del fanático, aquél capaz de recolectar datos de la institución literaria y rendir culto a sus escritores favoritos tal y como lo menciona en el pasaje cuando se entera de que Adolfo Bioy Casares ha ganado el Premio Cervantes:

Decidí desde la víspera que celebraría el Premio Cervantes de Bioy con la lectura en voz alta de todas sus obras (o de por lo menos todas las que tenía yo en mis estantes) y a las doce en punto de la noche (siete de la mañana en Alcalá de Henares) inicié mi ritual con *La aventura de un fotógrafo en La Plata*. Treinta y cuatro horas después, culminé mi homenaje con la tercera lectura de *La invención de Morel* y me senté al mando de mi vieja Olivetti Lettera 25 para redactar una carta emocionada, dirigida a Bioy, donde le confiaba mi honda gratitud y mi más alta admiración.¹⁹⁹

Además de que hacer este pequeño comentario crítico sobre la lectura como una actividad pública que depende de un sistema comunicativo editorial, el cuento también tematizará explícitamente el proceso de escritura. Este rasgo metaficcional es fundamental para la génesis de lo fantástico en el relato pues el propio texto se convierte en un testimonio de los acontecimientos extraordinarios.

A propósito de las reflexiones sobre el acto escritural, el personaje entenderá la literatura como una forma. Este comentario es posible extraerlo de fragmentos en los cuales hace notar que, más allá del contenido de lo que se narre, lo importante es el modo elegido

¹⁹⁸Jorge F. Hernández. *Op. cit.* p. 76.

¹⁹⁹*Ibidem.* p. 78.

para hacerlo: “[...] hay muchas formas de relatar el cuento que aquí pretendo escribir”²⁰⁰ o “[...] he narrado la historia por la que me tienen aquí recluido de por lo menos tres maneras diferentes”²⁰¹. El hecho de que conciba un orden en su narración denota una muy breve revisión sobre la convención que se sustenta en formas codificadas de entre las cuales destaca el orden: “Quizá sea mejor concentrarme en la historia que quiero contar, pues ya creo haber aclarado los antecedentes que la justifican”²⁰².

El hecho de que se hagan alusiones a la palabra sin importar el medio puede dar luz a un comentario sobre la naturaleza del lenguaje pues en dos ocasiones se nombra la palabra hablada. De allí que el personaje decida leer en voz alta las obras de Bioy Casares como si la oralidad dotara de una cualidad mágica al texto al convertirlo en un rito como, de hecho, fue el inicio de la literatura. Cuando las enfermeras no le permiten escribir porque podría hacerse daño con las puntas de los lápices, se ve obligado a dictar.

Como una suerte de consejo de taller literario, el personaje principal recuerda los comentarios que Adolfo Bioy Casares decía en entrevistas sobre el quehacer del escritor y en ellos encuentra una poética: “[...] la prueba de fuego para cualquier relato consiste en narrarlo en voz alta como si fuese un postre de sobremesa (de preferencia ante un comensal femenino) y allí, in situ, verificar sobre la marcha las posibilidades literarias del cuento”²⁰³. Curiosamente, en el cuento “Los milagros no se recuperan” aparece una noción similar cuando el personaje de Adolfo Bioy Casares declara que desea comprobar si su interlocutor, Luis Greve, le permite hacer literaria su anécdota de la multiplicación de Somerset Maugham. Por ello que ambos autores manifiesten el interés por los efectos de

²⁰⁰ *Ibidem.* p. 76.

²⁰¹ *Ibidem.* p. 77.

²⁰² *Ibidem.*

²⁰³ *Ibidem.* p. 76-77.

lectura codificados en el texto que se transmiten al lector empírico. Esta condición es sustancial para lo fantástico, pues su efecto de ambivalencia sustenta la naturaleza de su ficcionalidad.

La literatura, por ende, se comprende como un fenómeno comunicativo en donde se manifiesta un diálogo discontinuo. No solamente un hecho de palabras que cobra su cabal sentido en la lectura sino también inscrito en un contexto que valida y convencionaliza sus propiedades. Por ello, las alusiones a la institución literaria son múltiples. La primera de ella es la parodia y recuperación como cita de la convocatoria literaria del Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen 2005. A lo largo del texto el autor hace constante referencia a estas bases que le preocupa cumplir. Ello se puede interpretar como una crítica velada al proceso de premiación al que los autores mexicanos de la actualidad se supeditan, pues la cantidad de cuartillas solicitada muchas veces merma la calidad literaria de libros sobrados en páginas agregadas para cumplir con un requisito.

La institución literaria se entiende como una convención más y un hacer público. Por ello se realizan referencias a otros autores como Cervantes, Shakespeare, Borges, Francisco Hinojosa, Adolfo Castañón, Bernardo Ruiz, Margo Glantz, Carmen Boullosa, Juan Villoro y Alejandro Rossi. De hecho, el hipotexto de este relato, “Los milagros no se recuperan”, también incluye la figura del escritor británico Somerset Maugham. También resulta significativa la enmarcación de dos acciones cardinales en el 23 de abril, pues es Día Internacional de Libro y según el santoral es Día de San Jorge, homónimo del personaje principal de “Coincidencias inútiles” y del autor Jorge F. Hernández.

Además de las referencias a instituciones culturales como el Palacio de Bellas Artes o el Fondo de Cultura Económica que sitúan en el contexto de la literatura mexicana al cuento, la principal alusión estará en los premios que se nombran a lo largo del texto: se

habla del Premio Cervantes que le da un reconocimiento y prestigio a Adolfo Bioy Casares entre la élite de los escritores, el Premio Planeta que otorga fama y popularidad, y el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen que posibilita reconocer como ficción los textos del autor representado en el personaje principal.

En este punto reconocemos un primer germen de la problematización sobre la ficción literaria que presenta “Coincidencias inútiles” y en la cual se encuentra la condición primordial para considerarlo un cuento fantástico metaficcional. Cuando el personaje se dispone a escribir el último cuento, menciona que no quiere que su relación con la realidad merme su valor literario. Por ello, comprende la literatura como símil de la ficción e, incluso en algunos fragmentos, como sinónimo de mentira: “[...] lo mío ha sido pura literatura. Nada más. Nada menos”²⁰⁴. Este tópico y su valoración remiten a las cuestiones teóricas revisadas en el apartado 2.1, “Preliminar: Ficción y realidad en la literatura”.

Además de la ficción literaria, el cuento tematiza la ficción en otros ámbitos. Uno de ellos es la perspectiva como modelización de la realidad que es capaz de sesgar o dar luz sobre la información percibida. La convención, entonces, es una coincidencia de miradas. La perspectiva del personaje da cuenta de elementos que en su diégesis salen de la norma. Como ejemplo están las situaciones incómodas en las que ha encontrado al Dr. Peterson de la clínica:

[...] no dejaré sin mencionar que he visto desde la ventana de mi celda al Dr. Peterson en las situaciones más incómodas e inimaginables en un psiquiatra de su categoría: a lo largo de estos siete años ha perdido en más de doce ocasiones las llaves de su automóvil; seis veces lo he visto besándose con la enfermera holandesa y, en más de catorce ocasiones, lo he visto maquillarse (sí, dije bien: m-a-q-u-i-l-l-a-r-s-e), sentado aún al volante de su automóvil, antes de ingresar a esta Institución, por lo que bien podría dudar de sus recetas y recomendaciones.²⁰⁵

²⁰⁴ *Ibidem.* p. 73.

²⁰⁵ *Ibidem.* p. 77.

Así entonces, no sólo se construye la etopeya del personaje principal como un maniático capaz de retener datos numéricos con una memoria excesiva sino que también se retoma el tópico del no-locos. Ése situado entre los que en verdad sufren trastornos. Con ello, se resquebraja la noción de realidad y convención. Por lo tanto, el elemento transgresor deja al lector en la vacilación completa que no le permite juzgar a ciencia cierta las acciones del narrador autodiegético. La locura es, en sí misma, una alusión a la problematización de lo real y lo posible como he señalado párrafos atrás.

La aparición del sueño también funge como un plano sobrepuesto en el efecto de realidad construido en la diégesis. Cuando el personaje principal decide buscar a Bioy Casares en el Hotel Camino Real de Polanco, durante tres días lo espera en el *lobby*. Mientras se encuentra a la expectativa en el sillón, dormita y recuerda una película de María Félix y Pedro Armendáriz. Cuando despierta se encuentra con ella avejentada y con el hijo del actor que es idéntico a su padre. Este pasaje sirve como una suerte de catáfora del clímax del cuento. La aparición de los personajes ficcionales fuera del contexto semiótico del cine, vislumbra sutilmente el encuentro con Luis Greve al final del relato. Así el sueño se comprende como una ficción que posee una naturaleza propia, pero rasgos semejantes. La ficcionalización en el cine está supeditada a la narración del encuadre de la cámara y lo que queda registrado en él. Por ello que los actores encarnen personajes de los cuales nos queda el recuerdo corpóreo. Este pasaje resulta fundamental porque hace énfasis en el tema del doble sustancial para la configuración de “Coincidencias inútiles”.

El *doppelgänger* aparece dos veces en el hipotexto “Los milagros no se recuperan”: la primera como un doble que es mera coincidencia en la historia de la multiplicación de Somerset Maugham y la segunda como el tópico del muerto en vida con la historia de Carmen. Incluso el encuentro con la presidenta resulta también un uso de este tópico. En

“Coincidencias inútiles” hay varios fragmentos que abordan este tópico: la coincidencia entre los nombres de Borges y Bardes o las dos Paulinas es muestra de una duplicación que tan sólo resulta una casualidad como la historia de Maugham o un problema del lenguaje como ocurre con la confusión de Bioy Casares en la lista de tripulantes en el barco. La aparición de María Félix avejentada resulta en un comentario velado a la ficcionalidad del cine y el personaje del hijo de Pedro Armendariz que tiene un parecido singular con su padre funciona como indicio del final. Este parecido es un *doppelgänger* con explicación racional en la genética y que, por tanto, es un elemento extraño, pero no fantástico siguiendo la clasificación de Todorov. Será el personaje del Bioy del Palace —así se le nombra en el texto— quien profundice en este recurso. En primera instancia pareciera emular el tópico del muerto en vida que encarna Carmen en “Los milagros no se recuperan”, sin embargo a este hecho se le da una explicación cuando el hombre asturiano revela su identidad y menciona que su parecido físico al escritor argentino es mera coincidencia. Con ello el enigma se resuelve como un elemento extraño, sin embargo, tras la revelación de su nombre “Luis Greve” en la tarjeta, el tema del doble adquiere un carácter distinto que es propio del fantástico metaficcional: el personaje ficticio cobra vida y se encuentra en el plano extratextual. Por esta razón, en el fantástico posmoderno la figura del fantasma se reconfigura y el efecto del miedo se logra a partir del desdibujo de los límites entre lo real y lo posible que están codificados por la convención y transgredidos en el relato. El miedo que produce el encuentro con la tarjeta que avala al Bioy del Palace como un personaje ficcional es un miedo metafísico derivado del quebrantamiento de las leyes racionales que explican la configuración del mundo real.

4. EL LENGUAJE: “DE(S) APARECIDO(S)”

La primera lexía o título del cuento “De(s) aparecido(s)” deja entrever la ambigüedad propia del género fantástico al posibilitar cuatro posibles lecturas. Este juego tipográfico, en su primera opción: *Desaparecidos*, hace notar al menos la existencia de dos individuos cuyo paradero es ignoto. La segunda posible interpretación, *Desaparecido*, modifica el número de la palabra, mas no su significado. Ello da a entender una ambivalencia entre el número de actantes de la narración que puede referirse a uno solo o a un par, como mínimo. La tercera posible lectura, *De aparecidos*, pareciera aludir a uno de los tópicos del fantástico al entender el código de uso de la segunda palabra que la hace notar como un sinónimo de “fantasma” en la tradición de géneros no miméticos populares como la leyenda. Esta opción, al igual que la última posibilidad: *De aparecido*, está introducida como un complemento adnominal del texto como una posible explicación de su tratamiento y tema.

La polisemia en la primera instancia textual colabora a la generación de la ambigüedad que caracteriza a lo fantástico y que hace mostrar el hecho transgresor como ambivalente. Es por esta razón que el tema del doble haya resultado tan socorrido por autores de todas las épocas²⁰⁶. Remo Ceserani se atreve a decir que este tópico puede casi considerarse como intrínseco a lo fantástico a pesar de aparecer en diferentes géneros y periodos porque arremete contra la percepción única del sujeto²⁰⁷.

Así es como desde el título se introduce el argumento del relato. El cuento trata de un hecho sobrenatural que le acontece a F., el personaje principal del cuento. En una jugada

²⁰⁶ Ejemplos de ello son: *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* de Robert Louis Stevenson, “William Wilson” de Edgar Allan Poe, “El otro” de Jorge Luis Borges, por mencionar algunos.

²⁰⁷ Remo Ceserani. *Op. cit.* pp. 121-122.

de un partido de fútbol, éste se desdobra en dos personas para enviarse un pase del balón sin que nadie preste mayor atención a ello. En su bitácora redacta los múltiples acontecimientos que circundan al fenómeno y las diversas actividades que puede hacer beneficiado por la aparición del doble. Al final del texto, la confusión entre la aparición y el joven F. será tanta que él mismo se preguntará cuál de los dos ha escrito esos párrafos.

Son dos los narradores que aparecen en el cuento: el del inicio es una voz extradiegética que pareciera relatar los hechos mediante el tamiz de la objetividad plena para luego dar paso a los párrafos escritos en la bitácora, el segundo es una voz autodiegética que tiene un valor testimonial. El narrador de la primera parte corresponde al empleado en la narrativa tradicional y, en cierto modo, también a la voz impersonal de la Academia. El segundo narrador se relaciona sobremanera con una de las voces preferidas por el cuento fantástico por hacer evidente la subjetividad con la que se narran los acontecimientos para lograr la empatía con el lector. Por esta razón, el cuento muestra una pugna entre la subjetividad y la objetividad. Resulta relevante que el cambio de voces no se marca mediante la puntuación, no son empleados los dos puntos ni algún signo delimitador. Incluso en el plano sintáctico del relato se utilizan recursos como esta omisión para producir el efecto fantástico de la ambigüedad semántica.

Resulta relevante que el tema de doble traspasa a los narradores y al personaje principal para instalarse también en la estructura bipartita del relato, escrito como un diálogo entre dos voces narrativas, dos perspectivas y dos discursos: la historia y la ficción literaria. El primer párrafo refiere objetivamente al fenómeno, su focalización es cero y

coloca el dato factual de la fecha en que acontece el primer desdoblamiento como inicio del texto: “La primera manifestación del fenómeno ocurrió en enero de 1977 [...]”²⁰⁸.

Muestra de esta relación dialógica necesaria para poner de manifiesto el tema del doble es la puesta en claro de la relación entre lo público y lo privado entendida como una manera en la cual la bitácora se escribe para que la lea el propio autor, pero con miras a ser revisada por otros. Si bien el narrador extradiegético señala que: “El joven F. empezó a redactar desde entonces la íntima bitácora de escenas imposibles [...]”²⁰⁹; esa misma bitácora que podemos leer mediante la voz autodiegética que marca: “Me atrevo a publicar que la habilidad no es exclusiva, ni muchos menos cosa de encantamiento o embrujo diabólico”²¹⁰. Esta afirmación no sólo es un enunciado que constata el carácter architextual del texto deslindándolo de otros géneros no miméticos como el maravilloso, sino que también funciona como un señalamiento de la autoconsciencia escrituraria del narrador-personaje que se sabe leído, un rasgo metaficcional de poco alcance que sirve como indicio para sostener el armazón autorreflexivo del cuento.

La autoconsciencia es perceptible, incluso, en la selección del nombre del personaje principal que constituye un código onomástico esencial para la condición metaficcional del cuento fantástico. La alusión del llamado F. al nombre del autor del texto, Jorge F. Hernández, es una selección poco ingenua. Esta figura puede considerarse una auto(r)ficción en la nomenclatura de Antonio Jesús Gil González al presentar a un personaje autor: la voz autodiegética. Sin embargo, a la vez pudiera decirse que se indicia la posible auto(r)representación de la figura autoral.

²⁰⁸ Jorge F. Hernández. “De(s) aparecido(s)” en *El álgebra del misterio*. México, FCE, 2011. p. 51.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ibidem*.p. 53.

El carácter autorreferencial es una constante dentro de la semántica del relato, es decir, dentro del argumento. Es por ello que son empleadas palabras como: “autopase” o “autogol” en el sentido estricto de la palabra y no en el uso habitual que se hace de ella dentro del ámbito futbolístico. Así, Jorge F. Hernández no se refiere con ellas a las jugadas que un equipo hace para consigo mismo, sino a una persona. Es ésta una literalización de la metáfora, recurso destacable en la narrativa fantástica por su capacidad transgresora de la convención y del lenguaje. Puede considerarse este uso, a la vez, una metáfora del acto escriturario: es un acto que se realiza para un sí mismo desdoblado.

Esta alusión es a la vez una manera de poner en contacto al texto con la institución literaria que puede realizarse mediante una relación transtextual que se considera elemento no intrínseco, mas sí dominante en las narraciones metaficcionales: el intertexto. El cuento “De(s) aparecido(s)” alude a la novela *Cien años de soledad* en un sintagma que se ha convertido en una frase multicitada al recordar la narrativa latinoamericana del boom, es la frase inicial de la novela de Gabriel García Márquez: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”²¹¹. El narrador autodiegético del cuento “De(s) aparecido(s)” se refiere al momento en que sucede el acontecimiento sorprendente con palabras similares a las de la novela epítome del premio Nobel 1982: “En resumen, creo venir perfeccionando —desde aquella remota mañana futbolera de 1977— el don de la desaparición [...]”²¹². El enunciado delimitado por los guiones no es únicamente una alusión al texto de García Márquez sino que también funciona como una liga entre géneros y periodos: el *boom* latinoamericano se caracterizó por sus transgresiones a las

²¹¹ Gabriel García Márquez. *Cien años de soledad*. Portugal, Alfaguara, 2009. p. 9.

²¹² Jorge F. Hernández. *Op. cit.* p. 53.

convencionalidades de la narración y del lenguaje, así como por el planteamiento de cuestiones sobrenaturales en géneros no miméticos como el fantástico o el realismo mágico. La literatura está hecha a base de palabras y refiere a sí misma en un constante devenir de temas y situaciones presentadas por los autores. La intertextualidad pone de manifiesto esa semiosis infinita donde los textos se saben producto de la lectura de otros textos.

La cuestión más sobresaliente que nos permite distinguir el lenguaje como un elemento fundamental en la composición del fantástico metaficcional es el final de la narración de la voz autodiegética:

Remato propuestas y propósitos que yo mismo me lancé en el aire como un balón elevado al centro de mi existencia, convencido de que mis amigos se revelan como un yo entre los demás y que, por ende, puedo seguir siendo camarada de mí mismo, aunque no sepa si mi vida es una fuga que pertenece a la memoria, al olvido o al Otro y no sepa quién escribió estos párrafos²¹³.

En el final del cuento reconocemos el procedimiento más sobresaliente: la autorreferencia al acto escriturario y la ambigüedad del origen de esa misma escritura. Así pues, según la nomenclatura propuesta por Linda Hutcheon, se presentan los dos tipos de metaficción. La metaficción tematizada es implícita en las referencias al acto de escribir; por otra parte, la metaficción actualizada es explícita en el final del cuento en donde la materialidad de la literatura, es decir, el lenguaje cobra relevancia al ser el objeto mediador entre el lector y el fenómeno fantástico.

²¹³*Ibidem.* p. 54.

CONCLUSIONES

Los cuatro relatos de *El álgebra del misterio* que hemos analizado en las páginas anteriores han servido como una muestra de algunos tópicos recurrentes en la obra de Jorge F. Hernández y también como el esbozo de un catálogo de recursos que emplea el autor en su afán de realizar un cuestionamiento a los límites de la ficción y la realidad.

La literatura fantástica de Jorge F. Hernández critica la presuposición general que presenta la realidad como lineal e inquebrantable. El tema del azar que está presente a lo largo de su obra busca hacer mella en la convención y en el supuesto de uniformidad en donde todo pareciera ser conmensurable, lógico y racional. Ante este paradigma científico y objetivo, la escritura de Jorge F. Hernández se muestra escéptica y mediante la narración es capaz de poner en jaque otros conceptos que no encajan en él: el imprevisto, lo inexplicable, el enigma, el misterio.

La narrativa fantástica metaficcional cuestiona los discursos que buscan explicar la realidad (las ciencias) o los mecanismos humanos que pretenden dotarla de un sentido regulatorio (los sistemas de medición, por mencionar alguno). En este tenor, los cuentos fantásticos metaficcionales de Jorge F. Hernández discuten los polos opuestos de la objetividad y la subjetividad presentando un quiebre dentro de las leyes de lo normal. Muestran que la “realidad” no es más que un constructo capaz de ser subvertido por lo inesperado. Es así como no admiten una realidad única sino realidades posibles que varían y se transforman dependiendo de los contextos específicos de producción y recepción.

Por esta razón, lo fantástico metaficcional busca realizar una mezcla del plano virtual con el factual, es decir, del plano de la ficción con el plano de lo real. De ahí deriva la importancia que el papel de la lectura cobra en la literatura de Jorge F. Hernández, pues

el autor no la entiende sólo como un proceso de decodificación del texto sino como un acontecer dinámico que se modifica según las condiciones del lector. La lectura es un proceso cíclico, una comunicación discontinua en donde autor, texto y lector no convergen en el tiempo. La lectura es un concepto fundamental dentro de las escrituras autorreferenciales pues es la actualización del texto, es decir, es el punto de convergencia del plano de la ficción con el plano de lo real, un suceder en el tiempo. Por ende, transgredir las convenciones de la narración y los códigos de lectura desautomatiza la comunicación literaria y redefine sus propios límites. Genera una controversia en torno a la manera en que los discursos oficiales conciben los sistemas de representación.

A propósito de este punto, la formación profesional de Jorge F. Hernández como historiador es clave para comprender los mecanismos empleados en la construcción de la verosimilitud en la narración y la crítica a los grandes metarrelatos que convencionalizan la representación de los hechos. El autor conoce las fórmulas discursivas que el relato científico de la Historia utiliza al estudiar el pasado y subvierte su uso para lograr el efecto de lectura propio de lo fantástico: la desautomatización, la desestabilización del concepto de lo real.

En todos los cuentos revisados se muestra una línea rectora de la obra del autor mexicano: la crítica a la tendencia de considerar la palabra escrita y el registro como indiscutiblemente fidedignos, es decir, como sinónimos de lo “real” y lo “verdadero”. Ante este grafocentrismo, la oralidad y los aconteceres sin inscripción ni testimonio parecieran carecer de valor e, incluso, esta obsesión por el archivo muestra a las manifestaciones efímeras como no trascendentes al punto de considerarlas como no existentes. Si el adagio latino *verba volant, scripta manent* ya nos daba cuenta de esta obsesión por la permanencia de los signos, la cultura actual centrada en el registro incesante hace que el cuento

fantástico metaficcional sirva como una herramienta de crítica a las tecnologías modernas y, a un tiempo, de inclusión de epistemes no aceptadas. Jorge F. Hernández utiliza diversos códigos lingüísticos del discurso histórico para mostrar que, aunque se pretenden objetivos, no son lo real sino representaciones de lo real. Con esto muestra los límites de la historia y la ficción.

Sus estudios sobre la microhistoria hacen hincapié en la perspectiva dentro del discurso histórico, dando a entender mediante sus investigaciones, relatos y artículos que incluso el relato de la Historia que se pretende objetivo es también un entramado lingüístico que moldea los acontecimientos. De allí que el autor muestre en diversas ocasiones su escepticismo ante los discursos oficiales. Este cuestionamiento sólo deja entrever que su poética atiende a una premisa: todo lo hecho por el hombre es producto de una interpretación, información sesgada.

A partir de la investigación teórica y el análisis de los cuentos nos es posible trazar las líneas generales de la poética autoral de Jorge F. Hernández y, a la vez, estudiar la relación entre lo fantástico y lo metaficcional. Si bien este trabajo deja aún distintas cuestiones por responder, también nos ha permitido entender lo fantástico metaficcional como una narrativa que hace ostensible el permanente conflicto de la representación misma y las tensiones que ésta provoca. La metaficción y la literatura fantástica son escrituras de carácter transgresor. La primera, transgrede las convenciones de la ficción y la segunda, las convenciones de lo real. Juntas forman una dicotomía cuya desautomatización es de una naturaleza crítica enfocada en producir un efecto de lectura capaz de desestabilizar los postulados más sólidos. Si bien los recursos metaficcionales y fantásticos aparecen a lo largo de la historia de la literatura, es destacable que su presencia es más visible en los contextos de crisis. El sentido etimológico de esta palabra proviene del griego *krisis* y

significa “separación”, la palabra en sí misma da muestra de que por razones históricas, políticas, sociológicas, los contextos de producción literaria sufren un cambio de paradigma en las ideologías rectoras.

Como parte del repertorio de recursos narrativos que son frecuentes en el fantástico metaficcional podemos esbozar algunos que propician la desautomatización de las convenciones discursivas y la recombinação de los elementos propios de la tradición literaria: la parodia del discurso histórico a través de la isotopía del registro, la metalepsis, la *myse en abyme*, la epifanía de rol y la autoconciencia de las capacidades proyectivas del lenguaje (como la literalización de las metáforas).

La parodia del discurso histórico resulta fundamental para la metaficción en tanto desdibuja los límites entre lo literario y lo paraliterario, así como los límites entre lo real y lo ficcional capaces de exponer la ambigüedad propia de lo fantástico. Por eso es que los mecanismos de verosimilización del relato autentifican la narración a través de una isotopía del registro. Es decir, el empleo de elementos discursivos que son utilizados en las escrituras factuales hace de la ficción un simulacro de lo que acontece en el mundo real. En esta isotopía del registro podemos encontrar recursos como la descripción detallada y el empleo de un léxico especializado o terminología, la especificidad de ambas (el detalle de las descripciones que son funciones catalíticas del texto o la selección lingüística proveniente de una ciencia o contexto al que no todos pueden acceder) logra que los elementos de la diégesis puedan equipararse a los del universo factual. Usualmente el lenguaje alude a campos semánticos que exigen cierta especialización: lo bélico, lo religioso o lo regional, por poner algunos ejemplos. El uso de terminología enlaza lo narrado con algún saber científico. Por esta misma razón, la incorporación de referencias factuales específicas referidas habitualmente a la construcción de un cronotopo

(tiempo/lugar) o a personajes históricos, simulan una filiación de la historia narrada con la historia registrada, dota al texto literario de la apariencia del archivo. Entre otros recursos habituales está la autenticación de la ficción que se presenta como documento histórico, testimonio personal o cualquier otro género factual. Asimismo, la selección de la voz narrativa genera el efecto de realidad, puesto que supone la presentación de la perspectiva del narrador, su selección de los hechos y el grado de fiabilidad de sus palabras. Por ello, es habitual el uso de narradores autodiegéticos que en la afirmación de contar su propia historia logran la empatía con el lector, pues cuentan su testimonio. También el narrador extradiegético es utilizado porque ofrece una visión “objetiva” de los hechos. Es muy cercano al discurso histórico y no tanto al ficcional.

Además de la parodia al discurso histórico a partir los recursos que ya mencionamos, la metalepsis es una figura habitual en el fantástico metaficcional porque yuxtapone planos referenciales y disuelve las fronteras entre lector y texto. Si bien la *mise en abyme* no necesariamente puede catalogar a un texto como metaficcional sólo por contenerla, su uso si puede manifestar un efecto de lectura similar al de la transgresión a la norma, esto se debe a la capacidad que tiene por imbricar historias y con ello propiciar en los textos las alusiones al acto de narrar. La *myse en abyme* funciona como una ostensión de los procedimientos narrativos en el cuerpo mismo de la narración, la naturaleza crítica del fantástico metaficcional hace necesario recordarle al lector que el texto leído es tan sólo una historia y con ello disolver las fronteras entre ambos planos.

Por esta misma naturaleza autorreferencial es habitual que la voz narrativa utilice la primera persona, no sólo para autenticar los hechos narrados sino para involucrar a destinatarios explícitos dentro de la narración. A veces, este recurso puede ser empleado como una *epifanía de rol* o *historia detrás del personaje*, en las cuales son admitidas las

interpelaciones directas al lector. También resulta de suma importancia para la tematización del acto escriturario.

El fantástico metaficcional busca en esta autoconciencia enunciativa las capacidades proyectivas y creativas del lenguaje, es decir, considera a la lengua como “potencialidad creadora [en tanto que] las palabras pueden crear una «realidad» nueva y distinta”²¹⁴. De allí que algunos mecanismos que afectan al nivel léxico y semántico del relato como la literalización de las metáforas cobren importancia no sólo en lo fantástico sino también en la narrativa metaficcional.

Al entender mediante estos recursos la narrativa fantástica metaficcional como una escritura que busca la desautomatización mediante la crítica a los límites de la ficción y la realidad, nos es posible distinguir que se sustenta en una estructura de la duplicidad que configura a la autorreferencia a partir de un sentido explícito y otro latente. Esto se ve asociado a una crítica sobre la convencionalidad de la realidad, la verdad y la mentira. Su vigencia dentro de las escrituras posmodernas radica en la capacidad de cuestionar los metarrelatos de la Modernidad que se presentan como discursos monológicos. La crítica, siempre dialógica, confronta verdades alternas y presenta a la cultura no como una serie de estatutos inapelables sino como un conjunto de interpretaciones heterogéneas.

Por eso el fantástico metaficcional es la clave para entender la poética de Jorge F. Hernández basada en la relación conflictiva entre la factualidad y el azar donde el papel de la lectura sirve de actualizador de esa pugna permanente que nos permite vislumbrar los límites del lenguaje.

²¹⁴ Remo Ceserani. *Lo fantástico*. p. 103.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1972. p. 59.

——— “El retorno de la poética” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Argentina, Paidós, 2013. pp. 257-261.

——— “De la ciencia a la literatura” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Argentina, Paidós, 2013. pp. 13-23.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. “El beso” en *Rimas y leyendas*. México, Época, 1997.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2006.

BIOY CASARES, Adolfo. “Los milagros no se recuperan” en *La invención de Morel. El gran Serafín*. Madrid, Cátedra, 2003. pp. 291-305.

BOBES NAVES, Carmen. *Historia de la teoría literaria I: La antigüedad grecolatina*. Madrid, Gredos, 1995.

BORGES, Jorge Luis. “Sobre los clásicos” en *Otras inquisiciones*. Madrid, Alianza, 1989.

CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Tecnos-Alianza, 2003. p. 261.

CESERANI, Remo. “Procedimientos formales y sistemas temáticos de lo fantástico” en *Lo fantástico*. Madrid, Visor, 1996. pp. 99-128.

CHANTACA, Claudia. *Poética de lo fantástico*. México, Dulce y Útil, 2008.

——— *Poética y crítica literaria en la obra de Genaro Fernández Macgregor*. Tesis de Maestría en Teoría Literaria. México, UAM-I, 2011.

COROMINAS, Joany José A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, 1980. vol. II. p. 852.

ECO, Umberto. “Apostilla a *El nombre de la rosa*” en *Anilisi*, Núm. 9, 1984. Disponible en: <file:///C:/Users/becario20/Downloads/41264-88528-1-PB.pdf>

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós, 2015. pp. 21-23.

FOSTER, Hal. “Introducción al posmodernismo” en *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 2006. pp. 7-17.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Portugal, Alfaguara, 2009.

GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús. “Variaciones sobre el relato y la ficción” en *Revista Anthropos* N° 208, Barcelona, Anthropos Editorial, 2005.

——— “Figuras del autor en la literatura española contemporánea” en *Collection L'intime* Volume N°2 / Représentations de l'écrivain dans la littérature contemporaine, 7 junio 2012. Disponible en: <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/intime/document.php?id=275>

GRONDIN, Jean. “Hans-Georg Gadamer: una hermenéutica del acontecer de la comprensión”, en *¿Qué es la hermenéutica?*, Barcelona, Herder, 2008.

HABERMAS, Jürgen. “La modernidad, un proyecto incompleto” en *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 2006.

HEINE, Heinrich. “Viaje al Harz” en *Cuadros de viaje*. Madrid, Cátedra, 2015.

HERNÁNDEZ, Jorge F. *El álgebra del misterio*. México, FCE, 2011.

——— *Cuaderno de autor: Jorge F. Hernández*. México, La Cabra Ediciones-CONACULTA, 2015.

——— *El dibujo de la escritura*. México, Alfaguara, 2016.

——— *En las nubes*. México, CONACULTA-Ediciones del Equilibrista, 1997.

——— *Escenarios del sueño*. México, CONACULTA, 2005.

——— *Escribo a ciegas*. México, Trilce-UANL, 2012.

——— *Espejo de historias y otros reflejos*. México, Aldus, 2000.

——— *La soledad del silencio. Microhistoria del santuario de Atotonilco*. México, FCE, 1991.

——— *Las manchas del arte y el misterio de la insinuación*. México, Aldus, 2002.

——— *Llegar al mar*. México, Almadía, 2016.

——— *Réquiem taurino*. México, Aldus, 1998.

——— *Signos de admiración*. México, UNAM-El Equilibrista, 2006.

——— *Solsticio de infarto*. México, Almadía, 2015.

——— (Compilador). *Sun, Stone and shadows*. México, FCE-FLM, 2008.

——— (Antologador) *Territorios del tiempo. Antología de entrevistas con Carlos Fuentes*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

HERRERO CECILIA, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico*. España, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1980.

ISER, Wolfgang. “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias” en *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, ArcoLibros, 1997.

JAMESON, Frederic. “Posmodernismo y sociedad de consumo” en *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 2006. pp. 165-186.

JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. España, Paidós, 2002.

KRISTEVA, Julia. “La productividad llamada texto” en *Lo verosímil*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970. pp. 63-94.

Libro del Cauallero Zifar. Edición, prólogo y notas de Joaquín González Muela. Madrid, Castalia, 1990.

LAKOFF, George y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra, 2001.

MARTÍNEZ DE MINGO, Luis. *Miedo y literatura*. España, Edaf, 2004.

MEEHAN, Tomas C. “Dos versiones de un cuento fantástico por Adolfo Bioy Casares” en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1983. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_2_034.pdf

MÉRIMÉE, Prosper. “La Vénus d’Ille” en *Cuentos fantásticos del XIX*. Italo Calvino (ed). Madrid, Siruela, 1995.

MORALES, Ana María. “Las fronteras de lo fantástico” en *Signos Literarios y Lingüísticos* II.2 (diciembre 2000), pp. 47-61.

MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena. *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*. México, Bonilla Artigas Editores, 2011.

NIETO, Omar. *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México, UACM, 2015.

PAZ, Octavio. “Los hijos de Limo” en *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas*. México, FCE, p. 325-484.

PLATÓN. “Íon” en *Diálogos I*. Barcelona, Gredos, 2007. pp. 243-269.

——— *República*. Barcelona, Gredos, 2011.

POE, Edgar Allan. “El corazón delator” en *Narraciones extraordinarias*. México, Porrúa, 2006. pp. 442-446.

QUEVEDO, Francisco de. *La vida del Buscón llamado don Pablos*. España, Salvat, 1982.

REYES, Alfonso. “Aristarco o anatomía de la crítica” en *La experiencia literaria*. México, FCE, 1997. p. 109.

RIVERO, Laura Sofía. “La verosimilitud en «El beso» de Gustavo Adolfo Bécquer: deslinde de la autorreferencialidad y la metaficción” en *Destiempos*. Núm. 43, febrero-marzo, 2015. pp. 32-44.

ROAS, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma, 2011. 186 p.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*. Madrid, Akal, 2004.

SHKLOVSKI, Viktor. “El arte como artificio” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Comp. Tzvetan Todorov. Traducción de Ana María Nethol. México, S. XXI, 2010. pp. 77-98.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Ediciones Coyoacán, 2009.

——— *Poética estructuralista*. Barcelona, Losada, 2004. pp. 23-44.

——— “Poética” en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI, 1974. pp. 98-103.

VIQUEIRA, Juan Pedro. “Todo es microhistoria” en *Letras libres*. México, 31 de mayo del 2008. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico/todo-es-microhistoria>

WHITE, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica de la Europa del siglo XIX*. México, FCE, 2014.

ZAVALA, Lauro. “El género fantástico y *Todos dicen que te amo*” en *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México, UACM, 2009. pp. 161-171.

——— “La literatura contemporánea y la metaficción posmoderna” en *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México, UACM, 2009. pp. 191-202.

FUENTES DE CONSULTA

Puro cuento I. Lectura a cargo de: Jorge F. Hernández. Estudio de grabación: Radio UNAM. Operación y postproducción: Fabiola Rodríguez. Año de grabación: 2012.

“Jorge F. Hernández publica su selección de cuentos” en *El Universal*. México, 9 de febrero del 2012. Disponible en: <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/829132.html>

CAMARERO, Jesús. *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona, Anthropos, 2004.

JAKOBSON, Roman. “Lingüística y poética” en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral, 1975.

DE VEGA, Lope. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html

VELASCO, Magali. *El cuento: la casa de lo fantástico*. México, FETA, 2007.

ZAVALA, Lauro. *Cómo estudiar el cuento*. México, Trillas, 2009.

———. *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*. México, UNAM, 1998.