

# Una selva tan infinita

*La novela corta en México (1923-2017)*

Volumen IV



EL  
ESTUDIO

# Una selva tan infinita

*La novela corta en México (1923-2017)*

Volumen IV



COORDINACIÓN  
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN  
GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,  
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO  
BRAULIO AGUILAR VELÁZQUEZ

TEXTOS DE DIFUSIÓN CULTURAL  
SERIE EL ESTUDIO  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL



DIRECCIÓN DE LITERATURA  
MÉXICO, 2019

Primera edición: diciembre de 2019

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,  
04510, Ciudad de México, México.

**ISBN: 978-607-30-2931-5**

**ISBN de la serie: 968-36-3758-2**

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio  
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

## **II. LECTURAS TRANSVERSALES**

LA ESCRITURA IMPOSTADA: *EL DISCÍPULO: UNA NOVELA DE HORROR SOBRENATURAL* DE EMILIANO GONZÁLEZ Y *OSER SERÓN* DE FERNANDO DE LEÓN

CECILIA EUDAVE

Universidad de Guadalajara

Grupo de Estudios literarios y comparados de lo insólito y perspectivas de Género

“Es un Quijote de libros utópicos” (4), escribía Emiliano González (Ciudad de México, 1955) en su libro *Ensayos* (2010), a propósito de Usher, el personaje de Edgar Allan Poe. Y es precisamente lo que es él, y también Fernando de León (Guadalajara, 1971), dos bibliófilos atrapados en sus lecturas y en la composición escritural. Asimismo, ambos son dueños de una certeza: la lectura como principio del acto creativo y de la impostación;<sup>1</sup> y también ambos son narradores de la brevedad.

Se ha elegido para este propósito —de entre la producción de estos autores inclinados por géneros menos convencionales como son lo fantástico, lo extraño o lo maravilloso— dos novelas cortas. La primera de ellas, de Emiliano González, es *El discípulo: una novela de horror sobrenatural* (1989), contenida en el volumen *Casa de horror y de magia*; la otra es *Oser Serón* (2015) de Fernando de León. *El discípulo* se divide en cuatro capítulos

<sup>1</sup> Del *it. impostazione*. f.: “Equilibrio que llega a alcanzar la voz humana en su registro normal por medio de un trabajo equilibrado” (Moliner 1611).

y los dos primeros, “I. El sátiro” y “II. El reverendo”, giran en torno a un lector erudito y antólogo de historias sobrenaturales cargadas de horror, decadentismo y extrañeza. En la búsqueda de este tipo de autores, y con el fin de elaborar una antología, el protagonista localiza a un escritor poco conocido llamado Aurelio Summers que acaba por obsesionarlo. Finalmente, logra encontrar el único texto publicado por él, *El sátiro*, y poco después, tras contactar al reverendo Westcott, se entera de la existencia de un manuscrito del propio Summers. Este texto, tiempo atrás, fue objeto referencial de una secta, presumiblemente diabólica, y fue guardado en La Gran Esfera. En el siguiente capítulo, “III. El manuscrito”, elaborado en forma de diario, los protagonistas serán Summers y una mujer misteriosa llamada Maisie con quien aquél se casará para acceder a la magnificencia de La Gran Esfera y su efecto en los humanos. El manuscrito se divide en tres momentos de escritura que se irán decantando en el relato hasta la locura: a) *La escritura verde*, b) *La escritura sepia* y c) *La escritura negra*. El capítulo “IV. El Andrógino” nos regresa a la realidad del narrador-antólogo y del reverendo, quienes discuten sobre el manuscrito y acaban por darle un sentido a la narración de Summers. Esta novela que nos ocupa es notable, como menciona Vicente Francisco Torres, “por el juego que hace con la información literaria, por su magnífica construcción y por el giro que le da a algunos tópicos de la narración terrorífica, decadente y fantástica” (5).

*Oser Serón*, de Fernando de León, se inicia con un “Preámbulo” —firmado por el autor— en el que se explica cómo le llegó un manuscrito. Le seguirán ocho capítulos numerados en los que Serón, desde la primera persona, cuenta el porqué de ese texto y de los cuatro cuentos apócrifos —intercalados entre los capítulos— que él escribió e hizo creer que eran de Juan Rulfo, Juan José Arreola y Francisco Tario (el cuarto texto no está firmado). Serón intenta convencer al lector —al que siempre le habla directamente y desalienta: “aléjate. Cierra este manuscrito y aléjate. Nada de provecho encontrarás en estas páginas que escribí lleno de rencor y rabia” (11)— de su visión sobre distintos aspectos de la escritura, la lectura y la imaginación. A diferencia de *El discípulo*, aquí no vuelve

la voz de Fernando de León y nos quedamos con las palabras finales de Serón, escritor de apócrifos, que se denomina a sí mismo como un prestidigitador que finalmente se asocia a un escritor fantasma. Como señala Jorge F. Hernández en la contraportada del libro: “De León sabe que los escritores y sus fantasmas se dedican — incluso más allá de la muerte — a hacer escritores, que en realidad se hacen por sus lectores. *Oser Serón* es un libro que, al llegar a la última de sus líneas, el lector inevitablemente recorre de nuevo la primera página como quien continúa una aventura interminable”.

Las dos tramas, aunque desde distintos estilos y pretensiones estéticas divergentes, presentan similitudes en relación con el acto de lectura y de escritura como descubrimiento o autoafirmación del yo creativo-creador. González, como discípulo, desea apre(he)nderlo todo y acceder al estatus del maestro; De León por su parte crea a Serón, un buen ilusionista de las letras que intentará, bajo la imitación, la simulación y el engaño dilucidar el espacio creativo de los otros para encontrar el propio.

Muchos aspectos se pueden abordar en estas novelas cortas,<sup>2</sup> sin embargo, sólo nos centraremos en aquellos que se vinculan al modelo narrativo de nuestro estudio, la novela corta; pues creemos que ésta es un espacio privilegiado para desarrollar algunas directrices narrativas: la intertextualidad, los juegos especulares entre autor y personaje, el manejo particular de la autoficción<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Los dos textos pueden abordarse desde distintos enfoques y aproximaciones analíticas; sin embargo, esta lectura cruzada tiene el fin de evidenciar solamente la eficacia de ciertos recursos narrativos que se potencializan en el género de la novela corta.

<sup>3</sup> En el campo del estudio de la autoficción, Serge Doubrovsky y Vincent Colonna encabezan las dos posturas que han marcado las líneas de investigación. Para el primero, la autoficción es una variante de la autobiografía cuyo discurso permite mayor flexibilidad sobre los hechos vividos, dando un mayor margen a la ficcionalización; para el segundo, la autoficción podría considerarse un tipo de narración que ha transgredido la última instancia realista que le quedaba por subvertir: el nombre propio (Alberca 12). Sobre esta línea podemos destacar que, para este trabajo, seguimos la propuesta de Pozuelo Yvancos: “la figuración de un yo personal puede adoptar formas de representación distinta a la referencialidad biográfica o existencial, aunque adopte retóricamente algunos de los protocolos de ésta (por semejanza o asimilaciones que puedan hacerse de la presencia del autor)” (22).

—como la escritura del yo—,<sup>4</sup> que desde la brevedad instauro una forma de narrativa híbrida creando una incertidumbre genérica, el tópico del manuscrito encontrado como estrategia, y la metalingüística. Todo ello para validar la propuesta de una escritura impostada —analogía tomada del registro musical y con el cual se estructura el ensayo— que privilegia una voz, que en definitiva es la suma de muchas voces literarias, que busca un tono nítido y personal de cara a la creación literaria.

## I. PRELUDIO. TÍTULOS Y JUEGOS INTERTEXTUALES

Una de las características que comparten ambos textos son los juegos del doble, ya sean especulares, de inversión o desdoblamiento, y que de manera sistemática aparecen en las novelas a niveles distintos. Abordaremos en primer lugar la importancia de los títulos, pues creemos que son indicadores esenciales para desarrollar el juego de los dobles y la intertextualidad.

El título *Oser Serón* nos remite a la famosa frase “¡Ser o no ser, he aquí el problema!” perteneciente al acto tercero, escena primera, de *Hamlet* (1600) de William Shakespeare. Este archiconocido dilema ha sido transportado al drama de la creación literaria para validar el juego del escritor apócrifo capaz de lograr la trascendencia en la escritura: “si termino siendo un escritor fantasma, será porque después de muerto lograré estar, por aquí por allá, atisbando” (60). Cabe señalar que esta toma de conciencia —ser o no ser / Oser Serón— desencadena la trama y obliga al personaje a validarse por medio de otros autores que acompañan su soliloquio de escritor copado por las reflexiones o lecturas de y sobre autores como Borges, Kafka, Reyes, Chumacero, Arreo-

<sup>4</sup> En el artículo “Hacia una poética de la novela breve” se aborda el tema enfatizando que “la escritura del yo, sea desde la primera, segunda, o tercera persona —no es privativo de ninguna persona gramatical—, no está sólo al servicio de una autoficción en su sentido más estricto; es decir, la que privilegia la vivencia unívoca y propia, sino que puede redirigir las experiencias de otros como material para ficcionar lo propio” (Eudave 340).



la, Rulfo y Tario. Aunque sabe que “ser bibliófilo es ser patético: lector insatisfecho, escritor frustrado, intelectual de ideas menores. Ser bibliófilo es resignarse, saber que no se es lo que se quiere ser: el principio de la más íntima y permanente revolución” (13), buscará el reconocimiento y la definición desde el acto creativo que recaerá en el aparente anonimato y le permitirá sumarse a la literatura de manera activa. Por ello, deja su legado en forma de manuscrito para dar fe de su existencia, lo cual resulta paradójico: no existir para existir como escritor fantasma. La novela de Fernando de León se instaura en una postura filosófica, denotativa y denominativa definida: Oser Serón, nombre propio indisoluble, asumido y definitivo, cuya raíz intertextual está marcada por el dilema, por la alternativa que se bifurca a su vez en la recreación de los estilos de los escritores mexicanos convocados; así como también en la manipulación de los datos que se presentan como verdaderos en la novela e involucran a personalidades del mundo literario mexicano.

En cambio, *El discípulo: una novela de horror sobrenatural* no se inserta en el juego de espejo y funciona más bien como un título temático junto a un subtítulo “que sirve frecuentemente para indicar más el tema evocado simbólicamente o críticamente por el título” (Genette 75). Sin embargo, el juego intertextual —al igual que en *Oser Serón*—, apunta a las mismas preocupaciones: el problema de lo literario y de la escritura. Estamos ante un aprendiz, un ser en tránsito, un elegido que trasciende el mundo real para acceder a lo sobrenatural. La literatura es vista aquí como un vínculo entre dos mundos y sus dimensiones; los libros, los autores y las reflexiones —como en *Oser Serón*— serán la llave de la trascendencia: Becú, Lugones, Víctor Hugo, Eugenio de Castro, Baudelaire, Moreau, Poe, entre otros, conminan a Aurelio Summers a asegurar que:

La literatura debe consignar todo aquello que no es el mundo visible. Por medio de la obra literaria nos purificamos para la muerte. La muerte es el paso del mundo que compartimos con todos al mundo

que hemos creado en nuestras obras. La obra literaria es el mundo más intenso. De ahí ese sabor a Edén que tienen aún los peores infiernos de la literatura. Esos infiernos nos dicen “sin nosotros este jardín de las delicias del lenguaje sería muy aburrido” (26).

La novela de González se afina en un discurso decadentista, simbólico, pero también filosófico y denotativo, definitorio: no es *un* discípulo, es *el* discípulo. En ambas obras los personajes se asumen como portadores de verdades que deben ser transmitidas y que ellos se sienten en la obligación de legar.

### *El desdoblamiento en la autoficción*

Más allá de pertenecer a distintas generaciones dentro de la literatura contemporánea mexicana, e intertextualmente apelar a tradiciones literarias diferentes —González a una tradición básicamente extranjera, y De León a la latinoamericana con marcada inclinación hacia las letras mexicanas—, los dos recurren al modelo narrativo de la novela corta donde la autoficción

instaura una forma narrativa híbrida y crea una franja de incertidumbre genérica por cuanto vendría a transmitir el aparente contrasentido de “Yo no soy yo”. Y es que las formas autodiegéticas se construyen como mecanismos sobre los que más claramente se proyecta el desapego posmoderno del yo, donde el sujeto de la autoficción no aspira a brindar una imagen de sí mismo veraz sino mostrarse como una identidad fracturada edificada a partir de “teselas” ajenas (González Álvarez 30).

De esta manera la novela corta se fortalece mediante la prefiguración de lectura de un yo impostado sobre la ficción —producto de la escritura del yo autoral— que enfatiza los desdoblamientos tanto a nivel extratextual como intratextual tal como veremos en los siguientes ejemplos.

Los dos textos se inician con un capítulo que funciona como introducción, como una explicación voluntaria para establecer el distanciamiento aparente entre lo que narran y lo que son ellos mismos. En el caso de González serán dos breves capítulos: “I. El sátiro” y “II. El reverendo”, en los que el narrador, antólogo de cuentos raros, de formulación insólita o fantástica —como el mismo González en su oficio de ensayista y recopilador de antologías—, cuenta cómo llegó hasta Aurelio Summers, escritor inquietante, de culto, “con imaginería decadentista, muy cerca del humor negro” (10) —como se sabe, características del propio Emiliano González como escritor—, y su único libro escrito, *El sátiro*, “colección de hermosos delitos apolíneos” (11). En esos dos breves capítulos el escritor, en su categoría extratextual, se desdobra en narrador de la historia a la vez que en personaje y redactor del manuscrito encontrado. La puesta en abismo de este juego de desdoblamiento se sustenta en la seducción que provocan los textos oscuros, la retorcida trama y la fascinación mórbida de la experiencia estética.<sup>5</sup> Los juegos de desdoblamiento que se instauran en el plano de la autoficción, también se vuelcan en el doble distorsionado de Summers al mirarse en La Gran Esfera, conformada por espejos que le regresan una versión distinta, tanto de él como de su esposa:

He observado mejor la esfera. Parece estar compuesta por espejos irregulares. Y, sin embargo, no hay irregularidades en el contorno general del objeto, pues visto globalmente ofrece siempre el aspecto de una esfera perfecta, girando con lentitud espantosa [...] El sátiro que la esfera refleja cuando me acerco yo se convierte en una mona blanca de tetas rosadas si la que se acerca es Maisie (33).

<sup>5</sup> Emiliano González en esta novela recupera la tradición y reconoce en la “literatura de este periodo (al menos en sus voces centrales) una voluntad, casi una responsabilidad de sacudir al público del sopor en el que lo envuelven los discursos dominantes —el de la política partidaria, el de la religión, el de la salud..., el decadentismo radicaliza este deseo, plasmándolo en un uso muy singular de la intervención polémica y en la semántica del concepto de mistificación” (Iglesias 19).

La obra de Fernando de León, tal como señalamos en líneas ulteriores, se abre con un “Preámbulo” firmado por él mismo para advertir y explicar al lector la manera en la que le llegó el manuscrito de Oser Serón, escritor nacido en Guadalajara, Jalisco, en 1917 y fallecido en 1983, a causa de una cirrosis, en la Ciudad de México. De nuevo, y al igual que en el título, se insiste en el juego de inversión o juego especular, ya que De León, además de compartir la misma ciudad de nacimiento y su posterior migración a la Ciudad de México, nació en 1971 (adviértase la inversión de los dos últimos números); asimismo, otra manera de estrechar la conexión especular entre autor-personaje es su afición a los libros. En la novela, Fernando de León recibe el manuscrito de manos de un tío que

lo conservó durante muchos años como la verdadera rareza que es y, cuando se convenció que a mí me interesaría, dado que es fama en la familia que me atraen los libros, me lo obsequió.

Mi único mérito en el asunto es haberlo proporcionado a este sello editorial, cuyos editores inmediatamente se interesaron en difundirlo. A ellos mi gratitud, pues a pesar de lo excéntrico y repelente que en efecto Oser Serón pueda resultar, es un autor que merece ser leído con cuidado (9-10).

Por su parte, Serón acepta que “como bibliófilo el destino me puso en la ruta de verdaderas joyas inéditas que más tarde pude dar a conocer: como un segundo fragmento de la novela trunca de Juan Rulfo *El hijo del desaliento*, de la cual él sólo publicó el fragmento ‘Un pedazo de noche’ ” (15). Oser, por su parte, encontró la carpeta de Rulfo abandonada en una silla tras una conferencia en Zapotlán El Grande y, como De León, sólo tuvo que entregar el texto para su publicación:

Ahora es sabido que veinte años después, en 1959, publicó en las páginas de la *Revista Mexicana de Literatura* otro capítulo de esa no-

vela inconclusa: un pedazo de noche, pero gracias a mí y a aquel encontronazo, el texto inédito de Rulfo “Sí se culpe a todos” se difundió en las páginas del suplemento *Diorama de la Cultura*, del *Excélsior* en 1962, y aquí lo reedito para morbo de otros bibliófilos (17).

Bastan estos ejemplos para evidenciar la presencia del doble como un recurso narrativo, en el nivel extratextual, en el que los autores se desdoblan en su o sus personajes: De León en Oser, González en el narrador y en Aurelio. Asimismo, en el nivel intratextual, sus personajes se desdoblan en otros dentro de los manuscritos encontrados: Summers en el Sátiro, Serón en los escritores que imita. Este recurso narrativo, al estar focalizado desde la postura de autoficción, nos presenta un doble

de carácter “externo” (el yo repetido o desdoblado en “otro”, en un ser exterior diferente con el que se identifica el yo del personaje) plantea la desintegración de la instancia unificadora de la conciencia del yo individual, tanto como sujeto (frente a sí mismo) que como objeto (frente a los demás). El sujeto escindido o desdoblado se proyecta en el mundo de las cosas y puede aparecer “reificado” o “cosificado” en determinadas formas externas que le reflejan, incluso en el cuerpo de “otro” que es al mismo tiempo la otra cara o la otra forma a través de la cual se transforma y se manifiesta el “yo” (Herrero 25-6).

Es a partir de la autoficción, en estas dos novelas cortas, que la presencia del doble adquiere un matiz diferente en relación con el conflicto de identidad o conciencia individual. No se trata sólo de saber ¿quién soy yo? de cara a las problemáticas sociales, sino quién soy yo — si soy — frente a la literatura desde la perspectiva de un creador. El autor intenta validarse a sí mismo convocando voces autorizadas o de prestigio (mediante la intertextualidad) y desde la de los personajes que lo recrean y en los que se desdobra.

## II. FUGA. EL TÓPICO DEL MANUSCRITO ENCONTRADO Y LA METALITERATURA

El recurso literario del manuscrito encontrado —cuya tradición se remonta a algunos textos grecolatinos— sigue siendo al día de hoy un tópico recurrente. Tal como afirma García Gual:

Cuando la gente ya no cree en las divinas musas sólo los testimonios de primera mano acreditan los hechos. Cuando los antiguos *mythai* perdieron su crédito genuino, los relatos fabulosos exigieron un narrador de certificada solvencia o, en todo caso, unos documentos de fecha muy cercana al relato historiado. Un texto muy antiguo recuperado oportunamente podía reclamar para sí esa garantía histórica. Sobre todo si surgía de algún lugar especialmente extraño y venerable, como una tumba antigua, y estaba escrito en una lengua vetusta. Si resurgía de un sepulcro con un fantasma del pasado, tanto mejor [...] No es extraño que encontremos el truco del manuscrito encontrado en dos tipos de relato mayoritariamente, el texto de aventuras fantásticas y el de ficción histórica referido a sucesos muy remotos. En ambos casos el texto resucitado viene a avalar una narración necesitada de misteriosas credenciales (48).

Las novelas objeto de nuestro estudio se adaptan a las características y procedimientos de esta técnica para validar y recrear universos presumiblemente verosímiles; no sólo para contar una historia estableciendo un pacto ficcional con el lector sino para instaurar muchos de sus presupuestos literarios en la narración dando lugar a la llamada metaliteratura.<sup>6</sup> El manuscrito encontra-

<sup>6</sup> En la actualidad existen algunos debates que giran en torno a las diferencias —diríamos muy sutiles— entre metaliteratura y metaficción. En el artículo “La metaficción como ruptura del pacto ficcional”, Carlos Lens San Martín propone las siguientes definiciones: “dado que con demasiada frecuencia se tiende a equiparar ambos términos, el análisis de la relación autor-lector nos permite realizar una clara distinción entre narración metaliteraria (aquella narración autorreferencial en cuyo interior se habla de literatura en sentido amplio, y que respeta escrupulosamente los términos del pacto ficcional), y narración metaficcional (aquella en la cual se pone en cuestión el concepto mismo de ficción, renegociándose o rompiéndose los acuerdos entre autor y lector, y en la que se manifiesta de forma explícita que el texto que afrontamos es producto de un artificio, anulando la suspensión de la incredulidad del lector)” (236-7). Para este ensayo se decidió optar por el término de metaliteratura que nos parece más genérico.

do en las dos novelas cortas es el eje central de las disposiciones extra e intratextuales, lo que nos permite observar algunos procedimientos narrativos que validan no sólo lo contado sino lo que subyace entre líneas: la puesta en escena de la poética de los escritores implicados.

En *El discípulo* —que se apega más a las normas estandarizadas del tópico— encontramos que el manuscrito, fechado en 1907, ha sido localizado en la biblioteca de un reverendo que lo custodia fielmente debido a sus antecedentes diabólicos. En realidad, se trata de un texto críptico, con una filosofía particular, que los humanos aún no están preparados para comprender, tal como se manifiesta en el capítulo IV, titulado “El Andrógino”, en el que se intenta argumentar una posible lectura simbólica del diario. El manuscrito de Summers, como apuntamos en las primeras páginas, se divide en tres apartados que dan cuenta de la evolución estética sobre la literatura y la escritura —lo metalingüístico— donde vamos encontrando una degradación o gradación, según sea el punto de vista de quien lee (y aquí su pacto ficcional con el lector que acepta esto como posible), de un escritor que está enloqueciendo o encontrando otro plano de la lucidez. De esta forma, observaremos cómo en *a) La escritura verde* —sin detenernos a entrever las implicaciones simbólicas del texto de González— se ponen en escena una serie de posturas sobre la literatura que irán mutando conforme Aurelio vaya teniendo contacto con La Gran Esfera. Ella lo ayudará a librar la disyuntiva entre dos literaturas:

Una profana —que incluye el Madenismo o Naturalismo— y otra sagrada, que a muchos parece un espejo deformador y que es en realidad el único espejo capaz de reflejar el mundo interior de cada poeta. Esta literatura que llaman “nueva”, es a fin de cuentas la más antigua, la religiosa, solo que los dioses que evocan pertenecen exclusivamente a un individuo: el poeta o cuentista X (26).

Es a partir de este momento que el personaje irá adentrándose en el oscuro e infinito pozo literario bajo el presupuesto de “¿Y si la

literatura, por el contrario, fuera una forma de mística? Diríamos, en consecuencia: mientras más literario es un poema, más místico es. Dos personas se debaten en mi interior” (26).

Este dilema envuelve al personaje en una serie de situaciones que desencadenan la historia y reproducen muchas de las características de la literatura decadentista a la que Emiliano González es afecto. Aurelio Summers se relacionará con Maisie, mujer misteriosa y oscura que lo llevará a sus límites, para entrar en contacto con la perversión y las anarquías sociales. Tales reflexiones se ponen de manifiesto en *b) La escritura sepia*. Este apartado nos descubrirá lo que representa La Gran Esfera, legado del padre de Maisie, que les desvelará sus personalidades ocultas —él, un sátiro; ella, una mona blanca—, además de saber que están destinados a ser eternos y habitar distintos planos de la realidad. Esos planos son, por supuesto, imperfectos, como el de Gales<sup>7</sup> —hay otros en la novela muy perturbadores—; sus habitantes adoran la esfera de forma equívoca y por ello la única recompensa que les confiere es “la satisfacción de deseos materiales desdeñables” (39). Este inciso *b)* desarrolla la historia contenida en el manuscrito —tiene una función más narrativa que metaliteraria— y lo que se propone es confundir tanto al lector como al protagonista al poner en duda si La Gran Esfera es maligna o comprende la filosofía estética que propone, la mistificación:<sup>8</sup> “el Mal no fue creado: ha existido siempre, *pero no de manera metafísica*” (27).

<sup>7</sup> En la tradición inglesa existen muchos textos que nos remiten a libros con planos dimensionales distintos al nuestro —intertextualidad— y creemos que en este caso existe un guiño a la novela corta *Planilandia. Una novela de muchas dimensiones* (1884), del escritor inglés Edwin A. Abbott, quien a partir de la exposición de los conceptos geométricos crea una sátira muy eficaz y punzante del mundo jerárquico de la Inglaterra victoriana que es trasladada al universo plano de los planilandeses, siempre acosados por los espaciolandeses, en un juego de focalizaciones y puntos de vista geométricos.

<sup>8</sup> “Mistificación, término que se define como “abuso de la credulidad ajena”, revela en toda su dimensión el ejercicio decadente del credo estetizante, que no se limita a proclamar la libertad del arte frente a lo bueno y lo verdadero, sino que busca la comprensión estética —en este preciso sentido— de cualquier cuestión dada” (Iglesias 19).



En la última parte del manuscrito, c) *La escritura negra*, la narración se vuelve delirante y llena de evocaciones a espacios alucinados, a sucesos retorcidos. Se oscurece poco a poco la visión, así como también los conceptos estéticos de Aurelio, para acabar asumiendo la imagen que La Gran Esfera le ha otorgado: la de un sátiro; ser que comparte dos naturalezas, la humana y la animal (la dualidad sumándose a la sistemática del doble), además de sus altas connotaciones sexuales. Después de la aceptación de su verdadero yo se desencadenan una serie de enumeraciones sin aparente sentido:

Maisie (o la mona blanca) me adoctrina: “Es precisa la porquería espiritual - es preciso el asco amoroso - Es precisa la metamorfosis - Es preciso el acto el asco el sátiro la mona la porquería [...] Metamorfosis - pantano - mi reloj estalla - selva amazónica - “un éxtasis que provoca dios” - el dios que provoca un sapo - (*aquí siguen garabatos incomprensibles*) “se hincha de anhelo” - “aparece el dios” - gran rey sapo - el discípulo vomita amor - la Gran sabiduría - Maisie - la esfera - pesadilla de amor - uñas del ilobate albino en la espalda del sátiro - las uñas - religión de sapos - vómito místico (45).

Existen también un par de intervenciones más del antólogo que aparecen escritas con cursivas y entre paréntesis, creemos que con el fin de enfatizar la hilaridad de este tipo de escritura: “(*De aquí en adelante, la caligrafía se vuelve tortuosa, irremediamente diabólica y en ocasiones resulta imposible descifrarla*)” (44) y “(*El manuscrito se interrumpe aquí*)” (46). Nuevamente diferentes planos narrativos en un juego especular a nivel de construcción o estructura de la novela: en el manuscrito, las dimensiones; en *El discípulo*, las historias. El tópico se cierra acertadamente, porque además de incompleto ahora queda en manos de los expertos que nos darán la clave para descifrarlo. Así, en el capítulo “IV. El Andrógino” volveremos al espacio de la metaliteratura cuando el reverendo Westcott, custodio del diario, ofrece al lector una explicación, una

alternativa para dilucidar el porqué de la búsqueda estética de Summers. Sus conjeturas se basarán en el canon decadentista, la escritura andrógina y la cosmología gnóstica:

Durante la época de Summers surge un movimiento aparentemente literario que en realidad fue esotérico: el decadentismo. Summers perteneció a él como habrá podido apreciar usted al leer *El sátiro* y las notas sobre poesía y mística. Para los decadentes, el andrógino encarnaba el ideal erótico y el ideal sobrehumano: más allá del hombre y de la mujer existe el “bello monstruo” que Nietzsche llamó el Superhombre y los decadentes llamaron el Andrógino [...] El Andrógino es un gran dios, sí pero un dios de las sombras. El dandismo de Mallarmé, androginia literaria, termina por conducirlo a blasfemar de la vida con el silencio y la esterilidad. Si el egoísmo se convierte en Absoluto, aprisiona el alma en una individualidad estéril, en lugar de conducirla a la Fusión Luminosa con el Gran Todo (49-50).

*Oser Serón*, por su parte, es un manuscrito de finales del siglo xx —no se especifica la fecha exacta de su redacción— escrito bajo premisas distintas. El manejo del tópico es menos tradicional, si no existiera la nota titulada “Preámbulo”, que firma el propio Fernando de León, no sabríamos que es un manuscrito encontrado sino una novela corta, en primera persona, que cuenta sus desencantos y aciertos en el mundo de la literatura. No es un diario, más bien pareciera estar concebido como una suerte de memoria dirigida a un lector hipotético al que se le increpa constantemente y quien de antemano se descalifica: “dado que tu entrometida presencia persevera y no te irás, te recomiendo permanezcas de pie cerca de una ventana por la que puedas arrojar esta lectura si te place” (11); o, “¿Aún estás ahí? Es una pregunta retórica: sé que sí. ¿No ves venir la dirección que tomará mi perorata?” (31); sólo añadir que el uso de ese “tú” despectivo no es frecuente en las obras de este tipo. Por otra parte, es significativo que en la novela encontremos sistemáticamente el tópico varias veces: el tío de De León encuentra el manuscrito de Serón; éste, uno de Juan Rulfo

olvidado en una silla; y una extraña mujer, el de Oser —cuya autoría luego se le adjudicará a Francisco Tario— en un hotel:

La escribí en Zitácuaro hacia fines de 1943 y sin firmarla, la olvidé en un cuarto de hotel. Muchos años después, en 1979, me la encontré publicada en la revista *El Cuento* y firmada por Francisco Peláez Vega, verdadero nombre de Francisco Tario. No sólo era un equívoco, sino uno que definitivamente no cometió Tario, pues para el año de su publicación, él ya había fallecido.

Nunca pude demostrar mi autoría. Por aquel entonces mandé una larga y contrariada carta al director de la revista Edmundo Valadés, que amablemente me respondió y me relató cómo “una extraña mujer de cabellos largos y lacios me entregó el envejecido manuscrito, diciendo que si lo publicaba haría justicia a un gran escritor, para luego marcharse abruptamente”. A mí no dejaba de resultarme enigmático por qué razón ella, al encontrar el texto, lo guardó tantos años y lo atribuyó sin dudar al autor de cabeza rapada (35-6).

La novela se construye, pues, a partir de una puesta en escena de varios manuscritos y sus consecuentes confusiones; es bajo esta estrategia por donde se filtra el juego metaliterario evidenciando una problemática a nivel escritural-creativo o de conceptos literarios:

Dirás que mi oficio de prestidigitador literario se logra básicamente con dos elementos: estilo e influencias. Que basta con abordar un estilo y tener las influencias necesarias para filtrar el texto en un mundo editorial que le dará pedigrí. Te equivocas. En realidad se trata de traicionar tales recursos. Para que un cuento logre ser atribuido a un autor es preciso traicionar notablemente el estilo de tal autor, pues solo así resultará verosímil (35).

La historia se margina, queda en un nivel secundario; aquí lo que importa es evidenciar la poética de un autor: “estas páginas o yo; sólo uno de los dos sobrevivirá para mañana. Es la ley, mi ley establecida desde que comencé esta rutina de quemar por la noche lo escrito en la mañana. Como sea, ellas o yo, tengo la sensación de que el fin se aproxima y no he logrado contar la parte importante” (59).

Ambos autores, más allá del tópico elegido y las variantes o apego al mismo, lo utilizan como excusa para acercarse al lector invocando un discurso de verosimilitud que se finca en un documento aparentemente extraído de un contexto real para validar sus posturas de orden literario. Como en su tiempo lo hiciera —con otras temáticas—, y sólo por mencionar algunos casos, Théophile Gautier con *La novela de una momia*, Jan Potocki con *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Umberto Eco con *El nombre de la rosa* y, por supuesto, el referente de todos ellos, Miguel de Cervantes con *El Quijote*.<sup>9</sup> Sin embargo, en las novelas que analizamos resulta evidente que tanto desde finales del siglo xx como en el xxi

proliferan los casos en que se mezclan personajes inventados con personajes históricos, es decir, cuya existencia real ha quedado demostrada; el de las narraciones autorreferenciales o metaliterarias, escritores conocidos por cualquier lector (Borges, Kafka, Roberto Bolaño, Vila-Matas...) entran en contacto con personajes pertenecientes al mundo de la ficción, lo que provoca que el texto se mueva por un limbo que sirve de puente entre el nivel de la realidad y el nivel ficcional. Al fenómeno que acabamos de describir se suma la literaturización del yo autobiográfico que fue bautizada por el escritor francés Doubrovsky como *autoficción*; en ella se produce el tratamiento ficcional de un yo cuyos datos biográficos coinciden en un porcentaje elevado con los del propio (Lens 235).

<sup>9</sup> Coincidimos con lo que dice Duce García en su texto “Segundo autor para segunda parte: sobre las voces narrativas y los autores ficticios en el Quijote de 1605” y se puede aplicar a textos como los aquí analizados en relación a los narradores y autores fingidos: “se trata de una vía hermenéutica llena de muchas lecturas y alternancias, en la que los estudiosos han originado diferentes fórmulas descriptivas que podemos enumerar aquí a modo de índice o registro: la polifonía de Bajtín, el diálogo inacabado de Guillén, la polietimología de Spitzer, el narrador infidente de Avalle-Arce, las construcciones en espiral de Segre, la subversión de la autoridad de Parr, la imagen especular de Dotras, el auteur-légion de Moner, el autoencaje de Martín Morán, la coherencia inexistente de López Navia, la metalepsis de Fine, etc. En principio, todas estas fórmulas y las explicaciones que las acompañan aluden a un espacio ambiguo y refractario, a unas técnicas narrativas que se acomplexan y se solapan en su desarrollo” (673).

### III. LA ESCRITURA IMPOSTADA: A MANERA DE CONCLUSIONES

Los textos analizados comparten algunos recursos narrativos, así como también la elección del género como señalamos en las primeras páginas: la novela corta; asimismo ambos evidencian su relación con la literatura y el acto creativo, aunque sus autores pertenezcan a generaciones distintas y tengan estilos disímiles. Del mismo modo podemos observar que, a partir del juego especular, González intenta, por medio de sus principios estéticos, provocar de manera implícita un aprendizaje que permita al lector descifrar lo que se enuncia más allá de la historia: el discípulo es el espejo en el que se mira el lector para quien al fin y al cabo se escribe el manuscrito. Para Fernando de León, en cambio, lo literario se inserta solo y exclusivamente en los cuentos apócrifos mientras el resto de la historia enuncia mayoritariamente una serie de conceptos o reflexiones en torno a una poética personal sobre la literatura y su mundo.

González va diluyendo su presencia autoreferencial en Aurelio Summers y se vuelca en desarrollar una historia de horror sobrenatural para poner en práctica lo que ha enunciado en un principio como preceptos creadores. De León, en cambio, disminuye la presencia de los escritores apócrifos y va incrementando la figura de Serón, su personaje, para fortalecer la escritura-ensayo como una forma híbrida de contar. Oser Serón quiere ser, quiere autoafirmarse para sumar partidarios; Aurelio Summers, en cambio, desea aleccionar, convertirse en un Mesías diletante y encontrar discípulos. Es a partir de esos discursos aprendidos o autoasumidos cultural y socialmente sobre lo literario que establecen su relación con la literatura y nos entregan su versión de ella.

De León y González intentan sumarse a la palabra en su abanico de “resonancias” —que “suena culturalmente” a esto o a aquello—, recurriendo a una fenomenología cultural, “pues depende de la cultura (vaga, difusa, incorporada) del sujeto” (168) la manera en que enunciamos algo, como lo ha señalado Roland

Barthes, y así “resonar” en un otro con el cual se establece una empatía discursiva o lectora. El semiólogo francés recurre al registro musical como analogía de lo literario para explicarse cómo ciertas palabras, que suman frases y después conceptos, se basan en la intuición fenomenológica como instrumento fundamental de conocimiento y poder decir “suena como” o “suena para mí” (168). Y como nos hemos permitido formular la metáfora de la escritura impostada, aquí la impostación “suena como” el deseo de escribir fascinado por fijar equilibradamente la voz narrativa propia aun bajo la influencia de otras voces creadoras — polifonía de intertextos— que permita acceder a “lo fundamental de la escritura”. ¿Y qué es esto? El juego de la ficción en la ficción donde los desdoblamientos, la autoreferencialidad o lo metaliterario permiten identificarme como lector, autor, narrador o personajes —sin distinciones o superioridades en apariencia— y recorrer intransitivamente, es decir, sin una escritura necesariamente directa, los parajes de la literatura dentro de la literatura.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBOTT, EDWIN A, *Planilandia: Una novela de muchas dimensiones*, Barcelona, José J. de Olañeta, 1999.
- ALBERCA, MANUEL, “Umbral o la ambigüedad autobiográfica”, *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 50, (2012), pp. 3-24.
- BARTHES, ROLAND, *La preparación de la novela*, México, Siglo XXI, 2005.
- DUCE GARCÍA, JESÚS, “Segundo autor para segunda parte: sobre las voces narrativas y los autores ficticios en el *Quijote* de 1605”, *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, ed., Burgos-La Rioja, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 671-688.

- EUDAVE, CECILIA, “Hacia una poética sobre la novela breve”, *En breve: la novela corta en México*, Anadeli Becomo y Cecilia Eudave, ed., México, Universidad de Guadalajara, 2014, pp. 337-342.
- GARCÍA GUAL, CARLOS, “Trucos de la ficción histórica: el manuscrito reencontrado”, *Apología de la novela histórica*, Barcelona, Península, 2002, pp. 29-56.
- GENETTE, GÉRARD, *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001.
- GONZÁLEZ, EMILIANO, *Casa de horror y de magia*, México, Joaquín Mortiz, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Ensayos*, México, FCE, 2010.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, JOSÉ MANUEL, *En los “bordes fluidos”. Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Berna-Berlín, Peter Lang, 2009.
- HERRERO CECILIA, JUAN, “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, *Monografías de Cédille 2*, (2011), pp. 15-48.
- IGLESIAS, CLAUDIO, pról., y selec., *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, Buenos Aires, Caja Negra, 2007.
- LENS SAN MARTÍN, CARLOS, “La metaficción como ruptura del pacto ficcional”, *Boletín Hispánico Helvético. Historia, Teoría(s), Prácticas Culturales 17-18* (primavera-otoño 2011), pp. 225-239.
- LEÓN, FERNANDO DE, *Oser Serón*, México, Cuadrivio-CONACULTA, 2015.
- MOLINER, MARÍA, *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 2007.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA, *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, España, Universidad de Valladolid, 2010.
- TORRES, VICENTE FRANCISCO, “Nota introductoria”, *Emiliano González, Material de Lectura*. México, UNAM, 2010.