

ISSN: 2683-3247

HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Vol. 6 Núm. 11 Julio-Diciembre 2026



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



CENTRO DE
ESTUDIOS
HUMANÍSTICOS

Humanitas

Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios

Hibridación de géneros y metatextualidad: una propuesta innovadora de El fondo del cielo en el panorama literario

Genre hybridization and metatextuality: an innovative proposal of El fondo del cielo in the literary landscape

Natalie Marlene Martínez Colorado

orcid.org/0009-0001-2653-3345

Universidad Autónoma de Nuevo León

San Nicolás de los Garza, México

Fecha entrega: 14-05-2025

Fecha aceptación: 10-07-2026

Editor: Roberto Kaput González Santos. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

Copyright: © 2026, Martínez Colorado, Natalie Marlene. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



DOI: <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas6.11-133>

Email: nmartinezsdm@gmail.com

**Hibridación de géneros y metatextualidad:
una propuesta innovadora de El fondo del cielo
en el panorama literario**

**Genre hybridization and metatextuality:
an innovative proposal of El fondo del cielo in
the literary landscape**

Natalie Marlene Martínez Colorado
Universidad Autónoma de Nuevo León
San Nicolás de los Garza, México
nmartinezsdm@gmail.com

Resumen: El presente artículo explora la novela El fondo del cielo (2009), de Rodrigo Fresán, destacando su innovadora fusión de ciencia-ficción, lo fantástico y lo neofantástico. El objetivo es examinar de qué manera Fresán utiliza la hibridación de géneros y la metatextualidad para crear una narrativa que, aunque se inscribe en la ciencia-ficción, explora temas más complejos y genera un efecto de inquietud y desasosiego en el lector. Fresán aborda conceptos como el tiempo, la memoria y el fin del mundo desde una perspectiva filosófica y metafísica.

Palabras clave: ciencia-ficción, fantástico, neofantástico, hibridación, metatextualidad, tiempo, memoria, fin del mundo.

Abstract: The present article explores Rodrigo Fresán's novel El fondo del cielo (2009), highlighting its innovative fusion of science fiction, the fantastic, and the neofantastic. The objective is to examine how Fresán uses the hybridization of genres and metatextuality to create a narrative that, while rooted in science fiction, explores more complex themes

and generates an effect of unease and disquiet in the reader. Fresán addresses concepts such as time, memory, and the end of the world from a philosophical and metaphysical perspective.

Keywords: science fiction, fantasy, neofantastic, hybridization, metatextuality, time, memory, end of the world.

Sobre las convenciones tradicionales del género

ciencia-ficción

En la literatura hispanoamericana contemporánea, la ciencia-ficción, lo fantástico y lo neofantástico han emergido como géneros literarios que exploran las complejidades de la realidad y la imaginación de manera única. Sin embargo, a pesar de su creciente relevancia,¹ persiste la incógnita acerca de cómo estos géneros han evolucionado en el siglo XXI, influidos por cambios culturales, literarios e incluso sociales en la región.

En ese sentido, *El fondo del cielo* (2009), de Rodrigo Fresán, se erige como una obra clave, ya que propone la actualización de un modelo hegemónico representado por la gran novela del boom hispanoamericano, mientras incorpora elementos de la ciencia-ficción, lo fantástico y neofantástico desde una perspectiva híbrida. Asimismo, la obra se enriquece con una amplia red de referencias metatextuales, desde la literatura decimonónica hasta la contemporánea. A través de esta estrategia, Fresán no sólo redefine los géneros literarios que aborda, sino que también cuestiona la relevancia de las prácticas culturales actuales y las tradiciones literarias establecidas.

Dicho lo anterior, Rodrigo Fresán aprovecha la ambigüedad de los géneros literarios para crear una obra que no se ajusta estrictamente a las convenciones clásicas de la ciencia-ficción, especialmente desde el planteamiento y lectura de los personajes. Si

¹ Ejemplos de obras recientes que tratan la combinación de dos géneros son: *Fever Dream* (2014), de Samanta Schweblin; *La uruguaya* (2016), de Pedro Mairal; y *La invención del tren fantasma* (2009), de Andrés Neuman.

bien incorpora elementos característicos del género, como los viajes en el espacio-tiempo, lo hace de un modo que diluye los límites entre la especulación científica y una narrativa más introspectiva. En el primer capítulo, Isaac Goldman se sorprende al recibir una caja con piedras grises y una tarjeta de su primo Ezra Leventhal. La tarjeta sugiere que Ezra ha estado en un lugar imposible de alcanzar por medios convencionales, lo que despierta la idea de que podría estar viajando a través del tiempo y el espacio, involucrándose en distintos momentos históricos:

Y yo me decía que no, que no podía ser, que Ezra no podía estar en todas partes, involucrado en todo momento histórico. Pero entonces, un par de semanas después, alguien llamaba a la puerta y era un correo especial que me traía una caja con mi dirección escrita en la inconfundible letra de Ezra y, ahí dentro, varias piedras grises y una tarjeta donde se leía “Adivina de dónde son estas rocas, Isaac. Sí, adivinaste”.(99)

Sin embargo, Fresán no presenta estos elementos con una explicación científica tradicional ni como parte de un mundo gobernado por reglas estrictas, sino que los introduce con un aire de misterio y extrañamiento que evoca más a la literatura fantástica o incluso a la narrativa posmoderna. Así, la figura de Ezra se vuelve ambivalente: ¿es un viajero del tiempo en el sentido clásico de la ciencia-ficción, o un constructo narrativo que desafía la linealidad temporal desde una perspectiva simbólica y literaria?

El relato, por tanto, subvierte y reinterpreta las convenciones del género, generando una lectura en la que los límites entre la realidad, la memoria y la ficción se desdibujan. Los viajes temporales se convierten en una herramienta para explorar la naturaleza del relato y la percepción del tiempo en la literatura. En ese sentido,

la memoria adquiere un papel central. Isaac la describe como una máquina del tiempo, lo cual permite una reinterpretación del viaje temporal desde una dimensión más íntima y filosófica: “La memoria como esa inexplicable máquina del tiempo y el pasado como cuarta dimensión y planeta alternativo con vida un poco más inteligente que aquella que lo habita en el presente” (22).

El planteamiento se refuerza más adelante cuando el narrador afirma: “La memoria es una máquina del tiempo en reversa tan potente como lo es—siempre hacia delante, o en múltiples direcciones alternativas— esa otra máquina del tiempo que es la imaginación” (57). Ambas herramientas —memoria e imaginación— permiten a los personajes trascender el tiempo, aunque lo hacen en direcciones distintas: una hacia el pasado, la otra hacia el futuro o realidades alternativas. Fresán las emplea no sólo como recursos narrativos, sino como dispositivos metafísicos que amplían el alcance reflexivo de la obra.

Por otra parte, la obra introduce el tema del amor desde una perspectiva que contrasta con la ciencia-ficción clásica. Isaac reflexiona sobre la rareza de esta emoción dentro del género:

Puedo maravillarme por mi jamás sospechada habilidad para, al menos, intentar comprender y describir el funcionamiento del amor siendo el amor una de las emociones menos frecuentes en la ciencia-ficción clásica, porque el amor ocupa demasiado lugar dentro de los trajes espaciales y en las bodegas de los cohetes. (85)

La metáfora crítica señala cómo la ciencia-ficción tradicional ha marginado las emociones complejas, priorizando lo tecnológico sobre lo humano. Fresán, por el contrario, convierte al amor en eje de su narrativa, utilizándolo para problematizar normas sociales y

emocionales. Mediante escenas simbólicas —como la imagen de una nevada o muñecos de nieve— el autor introduce una poética del amor que desafía las estructuras del género y expande sus posibilidades filosóficas.

En esa línea, Isaac propone que un relato de ciencia-ficción puede aspirar a ser algo más que lo que el género prescribe: “Un relato de ciencia-ficción que quiere ser otra cosa —que habla otro idioma que no es el idioma del género— pero que no puede dejar de ser lo que es” (56).

La tensión entre la identidad genérica y la aspiración a trascenderla da lugar a una ambigüedad productiva, en la que la narrativa se ancla en la ciencia-ficción, pero explora simultáneamente temas filosóficos, metafísicos y estéticos. El propio Isaac reflexiona sobre la evolución del género, contrastándola con los misterios policiales. Mientras que la ciencia-ficción clásica tenía la responsabilidad de explicar, aunque fuese inverosímil, el universo narrativo, Fresán propone una ruptura: “La ciencia-ficción, por fin, se desprendía de las obligaciones de los misterios policiales. Porque, aunque las explicaciones fueran inverosímiles, en la ciencia-ficción siempre se tenía la responsabilidad de darlas, de justificar lo que había sucedido con lo que iba a suceder algún día. Aquí no. Aquí terminaba todo tal como lo habíamos conocido hasta entonces. Aquí empezaba el final” (88). El cambio marca un punto de inflexión; la trama ya no está obligada a justificar o explicar, sino que se orienta hacia una exploración más libre del tiempo, la narrativa y la identidad.

En dicha ambigüedad genérica resuena la reflexión de Judith Merrill (1966) sobre las múltiples acepciones de las siglas S-F (science, speculation, fiction, fantasy o facts), lo cual permite que *El fondo del cielo* dialogue con múltiples géneros y discursos. Fresán

no solo se sirve del andamiaje temático de la ciencia-ficción clásica —los viajes espaciales, la referencia a autores como Isaac Asimov o Philip K. Dick—, sino que lo subvierte para incorporar lo fantástico, lo emocional y lo introspectivo.

Así, la novela no busca ajustarse al canon, sino abrirlo. En lugar de construir un universo cerrado y coherente, propone un relato fragmentado, simbólico y profundamente humano. Fresán demuestra que la ciencia-ficción puede hablar del amor, la memoria y la imaginación, sin dejar de ser ciencia-ficción, pero expandiendo sus fronteras hacia territorios más amplios y reflexivos.

La ciencia-ficción reconfigurada por la metatextualidad

Partiendo de la perspectiva de Fernando Moreno (2010), la ciencia-ficción trasciende la mera acumulación de tropos como robots y naves espaciales, radicando su singularidad en el enfoque distintivo del autor y en las particulares normas que rigen su universo narrativo (56). En esta línea, Rodrigo Fresán se distingue por un uso abundante de la metatextualidad, un recurso que le permite establecer un diálogo implícito y profundo con las obras fundacionales del género y con otras voces significativas de la literatura universal. Tal como define Gérard Genette (1989), la metatextualidad se manifiesta como un comentario que vincula un texto con otro, incluso sin recurrir a la cita directa o a la mención explícita (13). De esta manera, Fresán, a través de estas resonancias textuales no evidentes, construye un entramado de referencias que enriquecen su propia propuesta de ciencia-ficción, al tiempo que rinde un sutil homenaje a sus predecesores literarios.

A través de estos recursos metatextuales, Fresán articula su propia visión sobre la redefinición de la ciencia-ficción, estableciendo

así sus particulares cláusulas ficcionales. Un ejemplo paradigmático de este diálogo literario se encuentra en la metatextualidad empleada por el autor al evocar la figura del monstruo de Frankenstein:

Y enseguida descubren que no pueden desactivarse entre ellos y que ambos se han convertido en una suerte de monstruo de Frankenstein para el otro. Así, el hombre cree en Dios para poder hacer lo que le plazca en su nombre y Dios cree en el hombre para poder echarle la culpa de todos sus errores. (47)

Mediante la presente alusión, Fresán explora la clásica relación entre creador y criatura, así como las imprevistas y, a menudo, nefastas consecuencias de sus actos. Las palabras del monstruo, clamando por el odio y el rechazo de su creador, Víctor Frankenstein, resuenan con la angustia de una existencia no deseada y la amenaza de una venganza ineludible. La concepción se alinea con la novela de Mary Shelley, donde la criatura se convierte en una entidad autónoma que desafía y destruye a su progenitor. Entonces, Fresán establece un vínculo entre ambas obras, sugiriendo una dinámica donde creador y creación se entrelazan en un destino fatal.

La hibridación textual, entendida por Alejandro Herrero-Olaizola como la fusión de géneros (Garrido 4), emerge como una herramienta clave para enriquecer la interpretación de las obras literarias. *Frankenstein* (1818), al combinar elementos del gótico y la ciencia-ficción, ilustra esta mezcla, y Fresán, al referirse a ella, participa en un diálogo con ambas tradiciones. La evocación del monstruo no solamente remite a la trama de Shelley, sino que también invoca temas centrales de lo siniestro y lo sobrenatural propios del gótico, entrelazándolos con la especulación científica de la ciencia-ficción.

Otro ejemplo es la alusión a las “Navidades pasadas”, que inevitablemente nos remite al inmortal *Cuento de Navidad* (1843), de Charles Dickens. La transformación de Ebenezer Scrooge a través de las visitas de los fantasmas del pasado, presente y futuro se contrapone, en la obra de Fresán, a una sensación fantasmal y fugaz de recuerdos literarios, como esporas viajando desde una lejana galaxia: “¿Por qué lo sentí como una fantasmal visión de Navidades pasadas, como las esporas fugitivas que se han colado por una grieta en las paredes con manchas de humedad de una galaxia tan lejana?” (33). La imagen, aunque evocadora de la ciencia-ficción, sirve para conectar el presente de la narración con el peso de la tradición literaria. Fresán resignifica estos fantasmas del pasado en un contexto de ciencia-ficción, creando un puente entre el realismo social y elementos fantásticos, y entre el pasado literario y los tropos del género.

Por otra parte, en la obra de Fresán, el personaje Ella, conocida como mujer misteriosa se convierte en un símbolo, un monolito para Ezra e Isaac, evocando la icónica obra *2001: Una odisea del espacio* (1968), de Arthur C. Clarke: “Yo soy apenas un humilde astronauta descendiente del mono soñado con volver a evolucionar, Ezra es una computadora desordenada y confundida intentando comprender los misterios del universo. Ella es nuestro monolito” (93). El monolito, en la novela de Clarke, es un catalizador de la evolución humana, y en la obra de Fresán, simboliza un objeto de reflexión y avance para sus personajes.

Asimismo, la descripción de Ezra como una computadora desordenada y confundida hace eco del personaje de HAL 9000, la inteligencia artificial de la nave en la novela de Clarke, aunque con una perspectiva diferente: el caos existencial frente a la tragedia de la perfección fallida. Fresán utiliza el presente símbolo para fusionar la

ciencia-ficción con el discurso filosófico sobre el conocimiento y la evolución. La referencia al humilde astronauta descendiente del mono también remite a la temática evolutiva central en la obra de Clarke.

Ahora bien, la descripción de Grynarya en *El fondo del cielo* como “espejismo y oasis al mismo tiempo y nosotros avanzamos o retrocedemos, quién sabe, cantando esa canción de aquella película sobre el fino arte de marchar sobre un camino de ladrillos color amarillo” (160), transportan al lector al universo de *El Mago de Oz* (1900), de L. Frank Baum. Lo que en Baum representa un viaje mágico y lleno de esperanza, en Fresán se transforma en una metáfora de una búsqueda desoladora. La identificación de los personajes con el hombre de hojalata sin corazón, el león cobarde y el espantapájaros sin cerebro subraya una visión más sombría de la condición humana. Incluso la figura del Mago de Oz es reinterpretada, pasando de ser un mago omnipotente en la imaginación de los personajes a una fuerza destructora y aterradora, en contraste con la realidad del personaje de Baum como un hombre detrás de una cortina: “El Mago de Oz viene por nosotros y El Mago de Oz es todopoderoso, inmenso, inconmensurable. Oz es grande. Oz es más grande que Alá y –a diferencia del Mago de Oz– es alguien con poderes de verdad. Oz es El Deshacedor” (161). Dicha referencia ejemplifica la hibridación textual al mezclar la fantasía infantil con una perspectiva más oscura y compleja.

Finalmente, la mención de una película basada en la idea del viaje en el tiempo evoca la novela *La máquina del tiempo* (1895), de H.G. Wells:

Noches atrás, volví a ver aquella mediocre película basada en uno de los clásicos del género: la historia de un viajero proyectándose

hacia un lejano futuro sin que ello signifique moverse demasiado de su laboratorio. Ya saben: el lugar era siempre el mismo, el tiempo era el que cambiaba. (100)

La descripción del viajero proyectándose hacia el futuro sin moverse de su laboratorio resuena con la propia experiencia del protagonista de Wells. Fresán utiliza la referencia para explorar la maleabilidad del tiempo y la memoria, creando un diálogo intertextual que va más allá de la simple alusión, utilizando los mecanismos de la ciencia-ficción para profundizar en temas psicológicos y metafísicos.

En definitiva, la metatextualidad de *El fondo del cielo* no solo rinde homenaje a obras seminales de la literatura y el cine, sino que también las reinterpreta y las pone en diálogo para construir una reflexión profunda sobre la naturaleza de la ciencia-ficción, la condición humana y el poder de la narración.

Interpretaciones del fin del mundo

La novela presenta una visión del fin del mundo, lo cual refleja la naturaleza multifacética de su obra. Fresán menciona diferentes fines del mundo y no ocurren como normalmente aparecen en obras de ciencia-ficción, como choques entre planetas, ataques alienígenas y demás, en el libro este acontecimiento apocalíptico ha ocurrido innumerables veces:

Interrumpo aquí para aclarar que no todos los fines del mundo acerca de los que he oído son tan espectaculares o histriónicos. Hay otros fines del mundo —¿o debería decir finales, aunque toda finalidad lleve implícita la voluntad y destino de alcanzar y de tener un fin? — que son casi secretos: accidentes, torpezas, tropiezos en los escalones de la Historia. (209)

El público lector, al llegar en el tercer capítulo de la obra, donde se narran estos eventos apocalípticos, también llamados fines del mundo, puede sorprenderse y reflexionar sobre ello. Relacionando al fragmento con la interpretación del fin del mundo, se puede decir que el autor propone una visión más amplia y compleja de lo que significa el fin. En lugar de verlo únicamente como un evento cataclísmico, se sugiere que el fin del mundo puede ser algo más cotidiano y menos perceptible, algo que ocurre de manera silenciosa y gradual en lugar de abruptamente. Dicha idea se alinea con una interpretación más filosófica del fin del mundo, donde el fin no es un solo evento apocalíptico, sino una serie de pequeños eventos que, acumulados, también marcan el fin de algo.

Por consiguiente, el siguiente fragmento ofrece otra interpretación simbólica del fin del mundo a través de una narrativa que mezcla lo divino con lo humano, lo místico con lo trágico. Solomon Goldman, padre de Isaac, representa la búsqueda desesperada y obsesiva del ser humano por restablecer un orden divino, un intento por reparar lo irreparable:

En otro de ellos, un rabino enloquecido, internado en un hospital psiquiátrico de Manhattan, descubre, después de tantos años de investigaciones, el modo exacto de reunir todos los fragmentos sueltos y rotos del recipiente que alguna vez contuvo la presencia divina de Dios y comienza a elevarse, a flotar hacia los cielos y... No sé muy bien qué es lo que ocurre después. Pierdo su imagen. Solo sé que su historia no termina bien, que dicen que se suicidó, que cae desde las alturas, o que lo arrojaron desde una ventana, quién sabe. (210)

Solomon, al ser incapaz de soportar la carga de su misión, se convierte en un personaje extremo porque es una representación del

fracaso humano frente a lo sublime, puesto que busca lo absoluto y lo divino, enfrentándose a una tarea que claramente está fuera del alcance humano. Esto lo coloca en un terreno narrativo límite donde la ciencia-ficción y lo metafísico se encuentran.

Por otro lado, la “reunión de todos los fragmentos sueltos y rotos del recipiente que alguna vez contuvo la presencia divina de Dios” es una referencia clara al concepto cabalístico del *Shevirat Hakelim* o la “ruptura de los recipientes”, una metáfora de la fractura del cosmos en el momento de la creación (Macías 33). En un nivel más amplio, el relato puede verse como una metáfora del fin del mundo, no como una catástrofe externa, sino como un colapso interno, una implosión de la psique y el alma al confrontar lo inalcanzable. El mundo no termina en un evento apocalíptico, sino en la fractura final de un ser que intentó unir lo fragmentado, pero que en el proceso se pierde a sí mismo.

En la novela se hace énfasis al 11 de septiembre de 2001, la caída de las Torres Gemelas en Nueva York, un evento que Ella clasifica como otro fin del mundo:

...a Isaac Goldman mirándome. Y él y yo somos las únicas dos personas que no miran a las alturas, a las torres en llamas y a la gente que se arroja al vacío y que cae a nuestro alrededor, en esta esquina de una ciudad llamada Manhattan, el 11 de septiembre del año 2001. Otro fin del mundo. Éste es, en realidad, el principio de un final más que un final en sí mismo. Es lo que pone en marcha a la pesada y lenta maquinaria de este Apocalipsis. (224)

La escena describe a Isaac Goldman y a Ella como las únicas dos personas que no dirigen su mirada hacia las alturas, donde las torres están en llamas y la gente cae al vacío. En lugar de un final

absoluto, se sugiere que el evento es el principio de un final, el inicio de una secuencia que desencadena un Apocalipsis más amplio y gradual.

El fin del mundo, en este caso, se interpreta no como un cataclismo instantáneo, sino como un proceso que se pone en marcha a partir de un evento traumático, con un significado profundo en términos de la fragilidad de la civilización y la humanidad. La mirada que no se dirige hacia las alturas podría simbolizar la incapacidad o la negativa a enfrentar la devastación completa de manera directa, sugiriendo una forma de alienación o desconexión del horror inmediato. El apocalipsis no se refiere únicamente a la destrucción física, sino a una transformación más profunda en la conciencia colectiva, una ruptura con la realidad tal como se conocía antes.

Desde la perspectiva teórica, según lo planteado por Yuli Kagarlitski (1974), el fin del mundo deja de ser un concepto único, anclado en eventos catastróficos externos, como destrucciones físicas, invasiones alienígenas, o desastres cósmicos, pues el apocalipsis en la ciencia-ficción moderna puede representar no solo la destrucción, sino también transformaciones profundas de carácter social, psicológico, o existencial (307). En lugar de limitarse a los típicos choques de planetas o invasiones alienígenas, la obra explora finales más cotidianos y sutiles, mostrando cómo la ciencia-ficción puede abarcar interpretaciones filosóficas o existenciales, demostrando la ambigüedad y flexibilidad del género propuesta por Judith Merril y Fernando Moreno.

Explorando lo natural y lo no-natural en la ficción

La novela presenta una estructura narrativa donde los límites entre lo natural y lo sobrenatural se desdibujan constantemente, construyendo un universo que desafía las convenciones de la

realidad y la fantasía. Al aplicar la teoría de Ana Barrenechea (1972) sobre lo fantástico², se identifican dos categorías principales en la obra: el orden natural y el orden no-natural.

En el orden natural, la narración se desarrolla dentro de los parámetros de lo posible y verosímil en nuestro mundo. Aquí, las historias de amor y los conflictos personales de los personajes se presentan como experiencias humanas reconocibles. Sin embargo, Fresán emplea un tono nostálgico y melancólico, buscando conectar con la memoria y la percepción del tiempo del lector. Un ejemplo clave de esto se encuentra en la descripción del amor juvenil, donde Isaac reflexiona:

Recuerda. Tú y yo en la nieve y ella contemplándonos desde la ventana. Es una imagen decididamente romántica: la bella prisionera en la torre más alta del castillo y los dedicados caballeros que no se atreven a rescatarla. No saben cómo hacerlo. Son tan jóvenes e inexpertos. Y la novedad del amor compartido –los hermanos de sangre y de secta son ahora, también, hermanos de amor– les hace sentirse invulnerables, sí, pero no saben qué hacer con toda esa fuerza. Hay momentos en que piensan que van a estallar. Combustión espontánea. Fulminados por la pasión que generan sus cuerpos y sus mentes. (120)

Se resalta la intensidad y la confusión del primer amor, donde la pasión desborda a los jóvenes inexpertos, a pesar de su sensación de invencibilidad. Por otro lado, el orden no-natural abarca aquellos elementos que transgreden las leyes de la física y la lógica. En el relato,

² Al discrepar con Todorov, Barrenechea amplía la definición de lo fantástico proponiendo una división tripartita que incluye tres categorías: la primera categoría dice que lo narrado entra en el orden de lo natural; la segunda menciona que lo narrado entra en el orden no-natural; y la tercera presenta la mezcla de ambos elementos.

esto se manifiesta a través de la inclusión de elementos de ciencia-ficción, como la presencia de seres extraterrestres, que irrumpen en la realidad cotidiana y añaden una dimensión de misterio y lo fantástico. Un pasaje que ilustra esto es la identificación del soldado con un ser de otro planeta: “Aquí estoy, en alguna parte de ninguna parte, hablando solo, como si fuera ese último extraterrestre que se esfuma en las páginas de mi novela favorita” (153). La imagen de un ser perdido en un espacio indefinido evoca una sensación de alienación y cuestiona las estructuras lógicas del mundo.

A pesar de la distinción entre estos órdenes, Fresán logra una integración fluida entre ellos, difuminando las fronteras hasta que lo natural y lo no-natural se vuelven casi indistinguibles en el contexto de la narración. Dicha coexistencia se sustenta en el pacto de ficción que el lector establece al aceptar la realidad textual (Moreno 236), incluso cuando se incorporan eventos históricos reales con un giro fantástico. Un ejemplo de esta fusión se observa en la descripción de Isaac durante los atentados del 11 de septiembre, donde la realidad se percibe a través de una lente fantástica:

Me han metido dentro de un cilindro de metal. La asistente me dejó aquí dentro y se ha marchado al otro lado de un panel transparente [...] Después, con cierto esfuerzo, me arrastro como una serpiente y salgo del cilindro de metal como si dejara atrás la funda de una piel y salgo de esa oficina. El edificio parece estar completamente vacío. Subo al ascensor y —el tipo de cosas que uno piensa cuando no quiere pensar en lo que está pasando— bajo hacia la calle preguntándome por qué se llama ascensor y no descensor. (130-132).

La experiencia de un evento real y traumático se filtra a través de una imagería que evoca elementos de la ciencia-ficción

y lo onírico, resaltando la desorientación y el extrañamiento ante lo inconcebible. En definitiva, la habilidad de Fresán radica en esta constante interacción entre lo cotidiano y lo extraordinario, desafiando al lector a navegar por múltiples capas de realidad y a cuestionar la naturaleza misma de la existencia y cómo lo real y lo irreal impactan nuestra percepción del mundo. La obra utiliza elementos fantásticos que se nutren de lo natural para subvertirlo, creando un espacio donde las reglas convencionales se desdibujan y se invita a una reflexión profunda sobre la realidad y la ficción.

Entre lo real y lo fantástico: inquietud y ruptura

Rodrigo Fresán explora en su obra la inquietud y el desasosiego inherentes al neofantástico, un género que, apartándose de las convenciones de la literatura fantástica tradicional, se aventura en territorios experimentales y contemporáneos. Según Jaime Alazraki (1983), el neofantástico se distingue por su habilidad para cuestionar la realidad y jugar con la percepción del lector, creando un ambiente de incertidumbre y extrañeza (248). Fresán construye un universo donde los límites entre lo real y lo fantástico se difuminan, sembrando una constante desorientación en el lector.

La inquietud se intensifica mediante la exploración de la identidad y el tiempo, generando una atmósfera de perpetua transformación y reinterpretación de personajes y eventos. El desasosiego, por su parte, emerge del encuentro directo con lo desconocido e inasible, en un entorno donde los límites entre lo real y lo imaginario se desdibujan y los personajes confrontan situaciones que desafían su comprensión del mundo. La quiebra de lo real conduce a una profunda sensación de malestar, confrontando tanto a personajes como a lectores con la posibilidad de que la

realidad misma sea una ilusión o una construcción inestable. Por ello, el desasosiego se ve amplificado por la alienación y la confusión al intentar navegar una narrativa que constantemente desafía expectativas y normas.

De esta forma, el relato manifiesta lo fantástico a través de sucesos y personajes que transgreden las leyes de la lógica y la naturaleza. En la esfera del neofantástico, Fresán manipula la percepción de la realidad insertando elementos extraños y surrealistas en contextos aparentemente ordinarios. La trama, ambientada en un entorno familiar y urbano, se ve alterada por acontecimientos y personajes que desafían las leyes naturales. Los protagonistas experimentan sucesos imposibles en el mundo real, como viajes en el tiempo y encuentros con entidades extraterrestres, generando una extrañeza característica del género fantástico al confrontar al lector con lo inexplicable y sobrenatural. En consecuencia, Fresán rompe con una narrativa lineal y coherente, fragmentando tiempo y espacio, y desplegando la historia en múltiples planos temporales y realidades alternas, lo que provoca un efecto de dislocación en el lector.

La ruptura no solo altera la percepción de los personajes dentro de la historia, sino que también juega con la del lector, quien debe reconstruir el sentido a partir de fragmentos dispersos. La inclusión de personajes míticos y sobrenaturales, como los seres del planeta Urkh 24, introduce un elemento de asombro y sirve como catalizador para la exploración de temas como la crítica cultural y la invasión:

Nuestras naves—como las naves flotantes en sus películas—posando siempre junto a monumentos históricos y santuarios turísticos.

Teníamos tantas ganas de hacer realidad todas vuestras fantasías... Habíamos hecho tantos planes: adquirir un aspecto amenazante o absurdo. O todos al mismo tiempo. Tentáculos, cráneos enormes funcionando como cajas de megacerebros, mujeres hermosas envueltas en calientes trajes tejidos con metales vaporosos... Como si se tratara de un baile de disfraces. Y hasta pensamos en destruir algo valiéndonos de armas ridículas. Después, enseguida, nos mostraríamos tal cual somos y revelaríamos nuestras verdaderas intenciones. Invadirlos, sí. Conquistarlos, también. Someterlos, de acuerdo. Pero, también, hacerlos partícipes de nuestra perfección que, con vuestra ayuda, ya no sería aburrida. (194)

La perspectiva del narrador extraterrestre, quien desea mostrarse a la humanidad, ilustra esta ruptura de la realidad aceptada, donde eventos fantásticos son narrados como hechos para el lector, aunque desconocidos para los personajes humanos. La focalización externa³ y no humana exige al lector una ampliación del pacto de ficción, aceptando una perspectiva ajena que cuestiona la comprensión humana de lo absoluto.

La llegada de los extraterrestres pasa inadvertida para los personajes, pero el lector es partícipe de esta realidad alterna. En términos teóricos, la narración neofantástica crea una nueva realidad a partir de un hecho inverosímil que se transforma en verosímil al ser aceptado e integrado por el lector. En una entrevista elaborada por el periodista Antonio Martínez Ron, Rodrigo Fresán, influenciado por la tradición fantástica argentina de autores como Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, menciona que “la idea de lo fantástico siempre está presente y no nos hace sentir ningún pudor en ese sentido” (2009).

³ Luz Aurora Pimentel (2002) describe una perspectiva narrativa donde el narrador relata los hechos desde una posición distante, sin acceder a la conciencia o pensamientos de los personajes (100).

En *El fondo del cielo*, la presencia de extraterrestres, personajes inverosímiles en la lógica del mundo real, genera una nueva realidad dentro de la novela, donde estos seres fantásticos son aceptados por el lector como parte de la verosimilitud de la historia, aunque no sean percibidos por los personajes humanos. La dinámica es central en el neofantástico, donde lo imposible se vuelve plausible mediante la integración de elementos fantásticos en la narrativa, provocando inquietud y desasosiego al desdibujar los límites entre lo real y lo imaginario.

Otro ejemplo de la ruptura de la realidad se presenta en la reflexión de Ezra sobre el tiempo y la memoria:

Recuerda. Ahí es cuando todo empieza. Desde entonces hemos vivido en un eterno final. Recuerda. Es una noche como ninguna otra. Es una noche como la que puedes ver en ciertos cuadros. Ella. Y tú y yo. Los dos ponemos a construir muñecos de nieve. (121)

Dicho inicio, que es a la vez un final, sugiere una alteración en la percepción del tiempo, un estado de angustia donde la realidad parece desmoronarse. La referencia a “una noche como ninguna otra” y la imagen de construir muñecos de nieve en ese contexto crean una atmósfera de inquietud donde lo inverosímil se torna verosímil a través de la experiencia emocional de los personajes.

De manera similar, Isaac experimenta una extraña nevada dentro de una torre en un día soleado, un evento que simboliza una disonancia emocional y una profunda introspección:

Entonces sucede algo extraño. Y no es que lo que ha sucedido hasta ahora no sea extraño; pero lo que sucede ahora es todavía más extraño. Entonces, ahí dentro, en la torre, sin importar el día

soleado que crece ahí afuera, comienza a nevar. Y miro a Ezra y Ezra es el Ezra que alguna vez fue y no me hace falta mirarme – siento una vibración en todo mi rostro, como si alguien corrigiera líneas, retocara detalles– para darme cuenta de que yo también soy ahora el que fui. (123)

Al observar a Ezra y sentir una ‘vibración’ en su rostro, Isaac percibe su propia transformación, manteniendo a la vez la conexión con su pasado: “para darme cuenta de que yo también soy ahora el que fui”. Este suceso, que desafía la lógica del entorno, representa la ruptura entre lo real y lo fantástico, generando desasosiego y explorando identidades fragmentadas.

En conclusión, Rodrigo Fresán fusiona las características del fantástico y el neofantástico, entrelazando lo cotidiano con lo inexplicable para generar una atmósfera de inquietud y desasosiego. Mediante la interacción entre un orden natural y uno no natural, la obra desdibuja las fronteras entre lo real y lo imaginario. A diferencia del fantástico, que introduce lo extraño generando ambigüedad, el neofantástico integra lo insólito de forma orgánica en la realidad narrativa, transformando lo inverosímil en verosímil. En síntesis, Fresán crea un universo literario donde la realidad se percibe como inestable y permeable a lo imposible, invitando a la reflexión sobre la fragilidad de la identidad, la memoria y la naturaleza misma de la realidad.

Conclusiones

El fondo del cielo (2009), de Rodrigo Fresán, se presenta como una propuesta literaria que desafía activamente las convenciones establecidas por los géneros tradicionales. Particularmente, este texto redefine los límites de la ciencia-ficción al entrelazarla con

elementos propios de lo fantástico y lo neofantástico, creando así una fusión innovadora. Fresán emplea la hibridación de géneros y la metatextualidad como herramientas fundamentales para construir una narrativa compleja. A través de estas técnicas, se establece un diálogo profundo con textos y autores provenientes de diversas tradiciones literarias y cinematográficas, enriqueciendo así el tejido de su propia creación.

La novela se sumerge en la exploración de temas trascendentales como el tiempo, la memoria, el amor y el fin del mundo, pero lo hace desde una perspectiva que se aleja significativamente de los enfoques clásicos de la ciencia-ficción. En su lugar, incorpora una dimensión más íntima, filosófica y metafísica, invitando a una reflexión más profunda sobre la condición humana. Asimismo, la composición se distingue por su atmósfera de ambigüedad e inquietud, donde las fronteras entre lo real y lo fantástico, lo natural y lo sobrenatural, se vuelven difusas. Esta característica genera en el lector una sensación constante de extrañeza y desasosiego, desafiando su percepción de la realidad.

Obras citadas

Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Gredos, 1983.

Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. *Revista Iberoamericana*, vol. 38, núm. 80, 1972, pp. 391-403.

Fresán, Rodrigo. *El fondo del cielo*. Mondadori, 2009.

Garrido Gallardo, Miguel Ángel. *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*. Consejo Superior de Investigaciones

Científicas, 2015, www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Híbrido.pdf.

Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.

Kagarlitski, Yuli. *¿Qué es la ciencia-ficción?* Labor, 1974.

Macías, Mario. “Shevirat Ha-Kelim: el misticismo judío y la matriz catalana para el diálogo y el conflicto”. *Journal of Catalan Intellectual History*, 2021, journalofcatalanintellectualhistory.org/index.php/jocih/article/view/24/49.

Merril, Judith. “Straight Thinker”. *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, vol. 30, núm. 2, feb. 1966, pp. 68-77.

Moreno, Fernando. *Teoría de la literatura de ciencia-ficción: poética y retórica de lo prospectivo*. Portal Editions, 2010.