



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ACATLÁN**

**El problema de hibridación de género en "La torre y el  
jardín" de Alberto Chimal**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

**PRESENTA**

**Adriana González Martínez**

**Asesor: Rubén Darío Medina Jaime**

**Abril, 2017**

**Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México**



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.

# Índice

Introducción	4
Capítulo I. El contexto de producción y de recepción	8
1.1 El vaivén de la deconstrucción	8
1.2 La naturalización de la narración	16
1.3 La torre y el jardín	23
Capítulo II. La posibilidad de hibridación	31
2.1 Géneros literarios	31
2.2 La novela	35
2.3 El género maravilloso	37
2.4 La ciencia ficción	43
2.5 El género fantástico	51
Capítulo III. La hibridación en la focalización	59
3.1 La voz narrativa	59
3.2 Focalización	67
3.3 Monólogo autorreferencial: el pensamiento de una inteligencia artificial	76
Capítulo IV. Hacia una teoría de los focalizadores y sus aportes al modelo de mundo	83
4.1 La focalización como ideología	83
4.2 Modelos de mundo	86
4.3 Género híbrido	89

4.4 Los focalizadores	91
Conclusiones	94
Anexo	99
Bibliografía	112

## Introducción

*La torre y el jardín* es la segunda novela escrita por Alberto Chimal, escritor mexicano nacido en Toluca en 1970. Chimal ha ganado concursos de literatura tales como el Premio Bellas Artes de Cuento San Luis Potosí.<sup>1</sup> Durante muchos años su especialidad fue el cuento y la minificción pero en 2009 debutó como novelista con *Los esclavos*, cuyo contenido resulta muy extraño ya que concierne al género realista al hablar del poder en las relaciones humanas y el autor siempre ha destacado por su buen manejo del género fantástico. El autor además ha impartido clases de creación literaria y ha ofrecido conferencias sobre la hipertextualidad, los medios digitales, como una herramienta literaria en nuestros días. Esto último ha resultado muy importante tanto para el autor como para nuestro estudio ya que la novela que analizaremos proviene, aunque a manera de fragmentación, de su sitio web *Las Historias*.

Lo que me llamó la atención para llevar a cabo este trabajo fue justamente el carácter híbrido del relato, desde la producción hasta su multitemática fantástica que, de manera personal, desafió mi entendimiento

---

<sup>1</sup> S/A. Alberto Chimal. Disponible en: <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/alberto-chimal/>. Consultado el 26/07/16.

sobre el género literario. Así pues, la presente tesis tiene como objetivo encontrar el mecanismo que opera en la obra, consecuente de una hibridación genérica, entendiendo el texto dentro de su funcionamiento contextual, canónico y narratológico.

Para comenzar y partiendo del contexto de producción y de recepción, que es el mismo debido a la contemporaneidad de la novela, en el primer capítulo de este trabajo hablaremos de la Posmodernidad en la literatura cuya definición partirá de cuatro conceptos fundamentales propuestos por Jean-François Lyotard, teórico francés que se dedicó al estudio de ésta época: la participación del espectador, la autorreferencialidad, la metaficción y la anamnesis. En cuanto a la participación del lector veremos qué tanto se cumple en *La Torre y el jardín*, ya que existen pasajes específicamente dirigidos a éste con información a la que no pueden acceder los personajes; la autorreferencialidad y la metaficción irán de la mano en nuestro estudio al considerar que una no puede existir sin la otra; ejemplos de esto los veremos en Zhenya, narrador, actante y espacio de la novela en cuestión; para terminar, la anamnesis de Lyotard se considera igual a la intertextualidad literaria que trabajaremos como “el pasar lista al canon literario” que, en este caso, consistirá en un canon genérico de corte fantástico.

Alfonso Reyes habla en su obra sobre funciones literarias (dramática, narrativa y lírica), o procedimientos de ataque en los cuales se manifiesta la literatura. Reyes no habla propiamente de géneros, pues argumenta que estos son meramente contextuales y entendidos de acuerdo con la época en que se producen.<sup>2</sup> Así pues, en segundo lugar, adentrándonos al análisis neto del estudio, y tomando como apoyo a teóricos tales como Todorov, Luckács, Le Goff, Lovecraft, entre otros, con respecto al capítulo II hablaremos de la posible hibridación del género que se presenta en el texto de Alberto Chimal, pues presenta los géneros fantástico, maravilloso y de ciencia ficción. Encontraremos que los mismos teóricos en algunas ocasiones mencionan aspectos de la literatura parecidos a lo que nosotros trabajaremos como

---

<sup>2</sup> Reyes, Alfonso. Obras completas, v. XV. *El deslinde. Apuntes para la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, p., 115.

hibridación al no ubicar algunos textos dentro de un género en específico. También Reyes habla en su obra de hibridismo al mencionar que “El género no es una *ultima ratio*, no tiene en sí mismo su necesidad. En principio, un asunto [tema que aborda un texto literario] puede cristalizar en varios géneros”.<sup>3</sup> Por ejemplo, el texto que analizaremos tiene temas “eje” que figuran en los tres géneros literarios a tratar; además, para definir el género fantástico Todorov hace referencia constante a los otros dos géneros —por su temática— argumentando que un género se define gracias a los límites que tiene con los demás; el problema, por supuesto, es identificar estos límites.

En el tercer capítulo se analizará la focalización ya que el estudio de esta categoría de análisis es completamente esencial ya que, primeramente, estamos hablando de una novela que, como ya mencionó Bajtín en su momento, es polifónica por naturaleza, es decir, que presenta una mezcla de voces a manera cultural y estructural; en segundo lugar, en un texto que contiene diversos narradores como el nuestro, la atención que requiere la focalización se vuelve sustancial; y, por último, los diversos tipos de focalización sugieren modos del relato específicos como lo es el discurso indirecto libre y el monólogo interior. El estudio del monólogo interior permitirá dar pie al entendimiento sobre lo que significan los focalizadores y la importancia que tienen dentro de un texto literario.

Hacia el último capítulo y a manera de conclusión, ahondaremos en el tema de los focalizadores, quienes tienen el punto de vista de los acontecimientos y ofrecen sus aportaciones a los modelos de mundo que, en nuestro caso, será el mundo híbrido entre la realidad convencional y la fantasía. La construcción de este modelo de mundo es consecuencia de un conjunto específico de perspectivas que se tienen acerca de lo que se está focalizando. En pocas palabras, los focalizadores de *La torre y el jardín* que son los personajes como Kustos, Molinar e Isabel son quienes generarán la hibridación en la novela pero no solamente ellos sino también el lector. Si al lector se le da un papel protagonista debido a la participación que debe tener en el texto, entonces el estudio también deberá dedicarle un apartado

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 431.

concerniente a la Teoría de la recepción para entender cómo éste focalizará la obra como un híbrido genérico del fantástico debido a la temática tanto maravillosa como de ciencia ficción presente en la novela.

## Capítulo I

### El contexto de producción y de recepción

#### *1.1 El vaivén de la deconstrucción*

El problema principal al querer abordar un problema de investigación es enfrentarnos ante la contextualización que éste debe tener no sólo con respecto al objetivo hipotético mismo, sino ante el afuera en general. Es un cuestionamiento difícil puesto que por fuerza debe abarcar el tiempo y de éste otro tenemos miles de teorías que podrían ayudarnos al grado de generar un conflicto que siempre quedará inconcluso. Si pudiéramos contextualizar en verdad un tema en específico tendríamos que remitirnos a cuestionamientos físicos, filosóficos y hasta literarios acerca del tiempo. Tendríamos que abarcar desde los planteamientos de las flechas temporales de las leyes de la Física, pasando por Platón y su teoría sobre la inmortalidad experimentada a través de la vivencia en los tres tiempos, hasta la teoría del desdoblamiento temporal de Jean—Pierre Garnier Malet, regresando al Evangelio de Tomás que habla de este mismo tema, y todo para tomar como escudo a Carl Jung que argumentaba que el espacio y el tiempo son conceptos meramente psíquicos.

Nuestra mente es constantemente un cangrejo temporal. Por ejemplo, si A quiere hacer el amor con B desde que lo vio y tuvo que esperar algunos meses para que esto sucediera, ahora tendrá que utilizar conjugaciones en pasado para expresar lo sucedido. Es la irrealidad del futuro imaginada que se vuelve presente para ser pasado y de nuevo se convierte en algo irreal. Aunado a esto, el tiempo no podría concebirse en pasado—presente—futuro como un todo lineal, puesto que algunas veces el viaje comienza en el futuro, aunque imaginado, como en el caso anterior. También aquí radica la irrealidad de las cosas porque el presente dura sólo un segundo o milésimas de éste.

Algunas concepciones temporales radican siempre en la emotividad del tiempo pero éstas son sólo “experienciar” el tiempo y no decir algo sobre él como en el caso de Jung. Así pues, para no complicar este asunto y porque así lo amerita la contextualización de una época, haremos caso al ensayista suizo, ya que cuando hablamos de historia humana lo hacemos desde la concepción de ésta, cuyo eje es meramente subjetivo, y en ella los cambios temporales se dan por ideología y no por fechas datadas específicamente. La Posmodernidad se entiende como la era sucesora de la Modernidad, pero ¿cuándo comienza? Anclado a la premisa anterior sobre el tiempo, una verdadera contextualización tendría que llevarnos por los mares de la Modernidad cuando ésta no tiene cabida en lo presente, de ahí que el contexto no siempre sea necesario.

De cualquier forma, muchos argumentos han sido establecidos para contestar la pregunta anterior sin llegar a algo en concreto, incluso algunos suelen desdeñar dicho concepto calificándolo a veces hasta de inexistente. Pero eso poco importa para un estudio que califica y advierte de irreal absolutamente todo. Le atribuyo toda la culpa a la Alquimia. Todo esfuerzo humano está cegado por ella: la industria y los avances tecnológicos, entre otros “beneficios” modernos, no han permitido al humano saber qué es la muerte no sólo de sí mismo sino de todo lo que lo rodea y con ésta la necesidad por una culminación del todo. La cuestión es que el humano no puede nombrar algo en curso porque considera que debe estar terminado para ello pero, de no conocer finalizaciones, jamás podrá lograrlo. Así pues, lo anterior no le ha permitido al hombre darle un nombre específico y concreto a la era en la que vive puesto que está en curso.

Dentro de la Academia y de nuestra Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas ni siquiera se le reconoce a la literatura perteneciente a este ente llamado Posmodernidad como tal, nombrando la materia que le refiere como Literatura Contemporánea que no Posmoderna. Pero lo cierto es que, si bien no hemos logrado definirla, diversos teóricos se han dado al arduo estudio por describirla y es justamente a quienes nos apegaremos para introducirnos en la materia.

Uno de los mayores preceptos de la Modernidad estipulaba que la industria siempre sería dirigida al bienestar del hombre. Sin embargo, su ideología cayó junto con la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945 durante la Segunda Guerra Mundial. Esto provocó, a saber de Bauman, una crisis ética y moral sobre la Humanidad que hizo caer al hombre en el nihilismo,<sup>4</sup> ésta es justamente la Posmodernidad; en ella, a falta de un padre, cada quien es su propio padre; a falta de moral y con la mediana guía de una ética ambigua, todos somos Dorian Gray. Y esa justamente es la cuestión cuando hablamos de posmodernidad porque, parafraseando a Lyotard, lo que el hombre se pregunta ahora es qué es lo verdadero. El autor nos habla sobre la legitimación del lenguaje para considerarlo una verdad que será “vendida” al otro, como un homenaje metafórico al Capitalismo, que desencadena en la tan mentada Cultura de Masas. A saber del autor, la Posmodernidad tiene cabida cuando lo que interesa es vender el saber, porque éste nos brinda poder; de ahí el surgimiento de la importancia que hace eco en la recepción de la obra de arte. Los manifiestos posmodernistas radican en la tentación por hacer parte de la experiencia estética al espectáculo, y lo logran.

Algunos autores consideran que los *performance*<sup>5</sup> son aquellos cuyas cualidades dan a notar las características principales del arte posmoderno

---

<sup>4</sup> Bauman, Zygmunt. *Ética posmoderna*. México, Ed. Siglo XXI, 2005, 300 pp.

<sup>5</sup> Beristáin, H. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2010, s. v. “performance”:

“La ‘performance’ es, pues, la utilización del código de la lengua, en cuanto emisor o en cuanto receptor, conforme a la competencia lingüística, conforme a un grado de dominio de la lengua, y se manifiesta en forma de discurso pero no permite la construcción de modelos que la definan pues sus puntos de referencia son extralingüísticos[...] Para Greimas, en el análisis narrativo, toda operación del hacer que realiza una transformación de estado, es una performance[...] da lugar a una serie de variantes de modelo general de comunicación[...].”

Se decide tomar el anglicismo ya que, por sus características mencionadas a lo largo del presente trabajo, expresa muy bien este pastiche artístico al cual intentamos referirnos con respecto a la posmodernidad.

puesto que podemos encontrar toda clase de recursos y elementos artísticos en una sola obra. De ahí lo que muchos autores han tratado de conceptualizar con la idea del collage o del pastiche dentro del arte posmoderno. Un ejemplo de lo anterior es la música atonal de Arnold Schoenberg, quien argumentaba muy a la manera metaficcional que componer era descubrimiento e invención a través de la práctica de hacer música.<sup>6</sup>

Si lo pensamos un momento, la yuxtaposición de tonos distintos, que nada tienen que ver, dará como resultado una melodía que, por más heterogéneos que nos puedan resultar los recursos con los cuales ha sido compuesta, será una melodía en sí y por sí misma. Lo mismo sucede con las composiciones de John Cage, alumno de Schoenberg, quien es acusado de producir la primera obra musical posmoderna conocida como 4'33''.<sup>7</sup> Lo que Cage intentaba demostrar es parecido a la teoría de su maestro pero éste utiliza el ruido (Etude 18) y el silencio (4'33'') para demostrarlo.

Ahora bien, es cierto que los posmodernistas conocieron el límite por medio del ritual de los vanguardistas para quienes el mundo entero podía hacer arte por vía del repudio canónico. Pero esto no quiere decir que los artistas posmodernistas estén limitados en su creación, ya que es el mismo arte el que no permite que esto suceda. Existe un derrumbamiento de las poéticas artísticas por medio de la ruptura y esto les ha permitido a los artistas posmo crear, haciéndose de distintos elementos para lograrlo como los recursos (fantástico), el sitio físico —es decir en donde se crea el arte— (internet) y sus mismos espectadores (lectores—colaboradores). Con la idea de “la obra del arte total”<sup>8</sup> o *performance*, en la que danza, literatura, escultura, etc., se entretejen para hacer arte, podemos hacer una importante suposición: si el arte puede crearse mediante elementos heterogéneos, también el mismo acto de crear radica en ello. Nos dice Jameson que “esto significa que el arte

---

<sup>6</sup> Ulmer, Gregory. “El objeto de la poscrítica” en Hal Foster. *La posmodernidad*, 4ª Ed. Barcelona, Kairós, 1998, pp. 125 – 163.

<sup>7</sup> Prates, Eufasio. “Música nueva para nuevos tiempos: siete conceptos paradigmáticos de la estética posmoderna de la música”, en, *Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, Maracaibo, 2002, pp. 126—136.

<sup>8</sup> García Canclini, Néstor. “Acabaron las vanguardias artísticas, quedan los rituales de innovación” en *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la posmodernidad*. México, Grijalbo, 1990, p. 47.

contemporáneo o posmodernista va a referirse de un nuevo modo al arte mismo.”<sup>9</sup>

Si asumiéramos que la Posmodernidad no existe, el arte creado bajo los preceptos que la definen también sería inexistente, de ahí que los términos pastiche o collage sean mal entendidos como una falta de originalidad y, por consiguiente, de creación. Si se reflexiona un momento en torno a lo anterior, cualquier conciencia humana podría justificar la “falta de creación”, metafóricamente hablando, por supuesto, con el hecho antes mencionado respecto a la bomba atómica que origina un cambio de ideología mediante la crisis ético—moral, puesto que se argumentaría que toda creación nueva, u original en términos artísticos, se utilizaría para dañar al otro y a sí mismo. Incluso el hecho artístico posmoderno podría equipararse a una regresión conceptualmente psicológica en la cual el individuo siente una especie de protección o lo que Lyotard refiere con el concepto de *anamnesis*<sup>10</sup> el cual remite a una voluntaria evocación del pasado. Si bien se halla un rechazo al canon artístico, éste por fuerza tiene que pasar lista de la tradición para repudiarlo.

Dicha *anamnesis* lyotardiana es voluntaria por una razón en específico: porque “un posmodernismo resistente se interesa por una deconstrucción crítica de la tradición, no por un pastiche instrumental de formas pop o pseudohistóricas”.<sup>11</sup> La creación ahora parte del recuerdo; “nihil novum sub sole”, diría el Rey Salomón. Se considera que ya todo está dicho y, por eso, existe una obligación por crear a partir de la combinación y asociación de los elementos que ya se conocen pero con el fin de que signifiquen algo distinto. El arte posmoderno no es un regreso a los clásicos como en la época del Renacimiento sino un retorno a la tradición canónica para destazarla mediante la deconstrucción de la misma: es crítica en sí y por sí misma.

---

<sup>9</sup> Jameson, Fedric. “El posmodernismo y la sociedad” en *El giro cultural*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2002, p. 22.

<sup>10</sup> Lyotard Jean—François. *La condición posmoderna*. Madrid, Cátedra, 1987, 68 pp.

<sup>11</sup> Foster, Hal. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid, Akal, 2006, p. 345.

Es Iñaki Urdanibia<sup>12</sup> quien apunta que fue Ihab Hassan el primero en emplear el término posmodernidad aplicado a la literatura. Éste intenta definir lo que es la posmodernidad, dentro de ella, a partir de lo que él considera como sus características: fragmentación, descanonización, ausencia del yo (difusión de los estilos), lo irrepresentable (“aquello que a través del lenguaje, no forma parte de ningún lenguaje en particular”), la ironía entendida como un exceso de conciencia, la hibridación, la carnavalización que alude a la polifonía de la cual hablaba Bajtín, la participación provocada por la indeterminación, el construccionismo de la realidad en ficción y la inmanencia que remite a una intertextualidad vital.<sup>13</sup>

Ejemplos de literatura posmoderna tenemos en Fernando del Paso e Ignacio Solares,<sup>14</sup> a saber de Alfonso González, quien nos permite reconocer lo dicho hasta aquí en teoría sobre la Posmodernidad y la Literatura posmoderna mediante el análisis de obras como las de los autores citados; nos habla de “multiplicidad de perspectivas narrativas y posibilidades”, remitiéndonos a Hassan cuando habla sobre la carnavalización; o bien la polifonía Bajtiniana. También trata “la sátira de la explosión de información y conocimiento” que nos hace pensar en Lyotard y su teoría sobre el reconocimiento del saber como poder; así pues, también menciona “la participación del lector” de lo cual abstraemos la categoría del lector ideal –y su papel en la Teoría de la recepción– y sobre la cooperación del espectáculo para con el arte. La autorreferencialidad y la metaficción también son consideradas por González como características en las obras de los autores que cita como posmodernos.

Así pues, las características expuestas por Hassan remiten a la deconstrucción derridiana. El estudio del fragmento se refiere a descoser una obra literaria y observar cada una de sus partículas como lo hace Derrida en *La différance* [sic];<sup>15</sup> la descanonización es el argumento de lo que *no* es una obra,

---

<sup>12</sup> Urdanibia, Iñaki. “Lo narrativo en la posmodernidad”, en *En torno a la posmodernidad*. Barcelona, Antrhropos, 1994, p. 58.

<sup>13</sup> Hassan, Ihab. “El pluralismo en la perspectiva posmoderna”, en *Revista Criterios*, nº 29, La Habana, 1991, 267—288 pp.

<sup>14</sup> González Alfonso. *Voces de la posmodernidad: seis narradores mexicanos contemporáneos*. México, Difusión Cultural UNAM, 1998, pp. 28—45.

<sup>15</sup> Derrida, Jacques. “La différance” en *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo ruso a los estudios postcoloniales)*, selección de Teresa Delgado y Nara Aráujo. México, Universidad Autónoma Metropolitana - Universidad de la Habana, 2003.

la difusión de los estilos evita hablar del yo para hablar de todos pero no en específico para así poder definir en el proceso de lo que se está hablando y lo mismo hace lo irrepresentable según Ihab. Por su parte, la ironía, la hibridación, la carnavalización, el construccionismo y la intertextualidad vital nos hablan de metaficción; de un tipo de literatura que hace, primero, referencia a sí misma y, después, conciencia acerca de su constitución. Y qué no es esto sino un mero objetivo crítico sobre la misma literatura; más aún: qué no es la metaficción sino una deconstrucción literaria que llega a la definición del *no ser* por vía de la crítica sobre lo que considera que es. De lo mismo habla Foster cuando menciona la aparición de la *Paraliteratura* en donde hay una “disolución de la línea divisoria entre formas creativas y críticas”.

Pasar lista a la tradición canónica es deconstrucción. En todo hay relación dentro de la literatura posmoderna. No es un texto dadaísta a la Tristan Tzara, y hasta en éste habría relaciones que nos remitirían a cada fragmento del texto una y otra vez puesto que las palabras compartirían campos semánticos al pertenecer al mismo texto original que les permitió existir como lo son a la hora del análisis. Un texto se considera posmoderno cuando está motivado por la *anamnesis* dirigida hacia la crítica no sólo del afuera sino del adentro en su carácter metafictional. Recordar la tradición por medio de un collage implica yuxtaponer elementos de distintos y diversos sistemas para que funcionen dentro de uno nuevo. De esta forma un elemento remite a otro desde la creación hasta el análisis; desde la semiosis infinita de Peirce para su conformación hasta la deconstrucción de Derrida para su interpretación.

La pregunta base, anterior a la alquimia, dentro de la mente del hombre remite a responder quiénes somos en realidad. Las Humanidades hacen eso y la Literatura intenta darle toda clase de explicaciones a dicha pregunta mediante la creación de mundos ficcionales que fungen como ensayos que rodean dicho cuestionamiento cada vez que leemos un cuento, una novela, un poema, etc. La literatura posmoderna, por más ridículo que pueda resultar para algunos denominarla de esta manera, no es la excepción ya que este tipo de literatura no responde a quiénes somos de una forma convencional puesto que, además de no existir dicha manera, es literatura y resultaría un completo oxímoron asumir que podría responder el cuestionamiento principal del

hombre, como éste, dentro de su escaso razonamiento en general, espera. No, en realidad sólo danza alrededor de él. Así pues, este tipo de textos responde mediante la exposición de los elementos que los constituyen y sobre la reflexión de ellos mismos y el proceso mediante el cual se entretejen para formarse y lograr una definición que, muy factiblemente, no llegará jamás en completa plenitud para satisfacer las necesidades por el saber del hombre posmoderno.

Este es otro asunto contradictorio e inconcluso dentro del estudio, porque el hombre que desea saberlo todo pensando en que saber es poder, no aceptará jamás una premisa acerca de la realidad que lo rodea: una realidad en la cual la semiosis infinita hace imposible definirlo todo para llegar a una conclusión. Por eso no se ha logrado definir con certeza la Posmodernidad. Porque en un mundo en donde todo tiene relación, es imposible ver la cantidad de posibles; es inconcebible conocer una red neuronal en su totalidad. En cuanto se pretende analizar algo y se fragmenta para facilitar el trabajo, al momento notamos que la respuesta de cualquier carencia con la que topemos la encontraremos en el elemento yuxtapuesto, en otro fragmento, y lo mismo pasará con este otro hasta el infinito. Y en el infinito no hay límite. Así pues, la esperanza ante cualquier respuesta estará siempre en el adentro de su funcionamiento y aún así se seguirá esfumando del ojo crítico en un juego de alejamiento y acercamiento constante. Los elementos son como el presente al que nos referíamos al principio: duran sólo un segundo. Son el espacio que nos permite el análisis pero también son tiempo que va y viene en un constante ritual por explicarse a sí mismo.

## 1.2 La naturalización de la narración

Retomemos un poco la idea sobre la crisis ético—moral que provocó el Modernismo y que ha desembocado en una carencia, aunque no totalitaria, de identidad rebotada en el arte posmoderno. El término *hibridación* se origina en la Biología; el concepto *híbrido* remite a un ser vivo cuyos padres no son de la misma especie y que, por tal, con su nacimiento establece una nueva. Tal es el caso del ligre: el felino de mayor tamaño producto del cruce entre una tigresa y un león. Así pues, dicha hibridación se refiere al género. Dijimos arriba que, en un cultura sin padre cada quien es su propio padre pero ¿a costa de qué? Bueno pues, la respuesta más acertada sería refiriéndonos a los recursos del afuera para la conformación de algo en específico. Toda esta contaminación cultural ha provocado traer a colación cada uno de los fragmentos que la refieren para la creación de un ente nuevo que traerá en sus genes infinidad de elementos. De ahí que Roman Gubern mencione en *El eros electrónico* que “el fenómeno de la hibridación o contaminación de géneros tiene que ver con la propuesta de *desorden cultural*.”<sup>16</sup> Del concepto de hibridación en la Biología, rastreamos que lo anterior también puede sucederle a los géneros literarios.

Si hablamos de un tipo de literatura intertextual por excelencia, como se mencionó anteriormente, en la que se hace homenaje a la tradición literaria mediante la crítica de ésta a la hora de referirla, es muy probable que no sólo su conformación y el fenómeno cultural posmoderno sea híbrido sino también el mismo género literario al cual pertenece una obra de este tipo en concreto. Todo lo que mencionaremos a lo largo del estudio tomó como referencia la *Teoría de los fractales* de Mandelbrot, en la cual, si observamos, cada adentro tiene un afuera y las consecuencias de un hecho general también tienen lugar en lo particular dadas por sus propias causas que serán siempre similares al ejemplo general al que pertenecen pero en una idea, por llamarlo de alguna forma, de menor grado que la anterior. Es decir, si en la cultura posmoderna se crea una hibridación, también en la literatura; si los elementos de Hassan referidos a la Posmodernidad recuerdan a la deconstrucción derridiana, también el texto literario lo hará dentro de su constitución.

---

<sup>16</sup> Gubern, Roman, *El eros electrónico*. México, Santillana, 2006, p. 56.

Pero nada se puede decir con certeza ni de los géneros literarios puros. Si lleváramos a un nivel más alto (o bajo, dependiendo del fractal) de interpretación, resultaría que un género literario, por ejemplo el ensayo, y tomando de referencia éste, claro, por obvias razones antiacadémicas, también sería producto de una hibridación entre otros géneros. Por ejemplo, la Ciencia Ficción es un híbrido genérico que ha sido considerado un subgénero de lo fantástico para poder “canonizarlo” y, por tal, clasificar. Siguiendo esta línea, podríamos suponer hibridación en toda la literatura, no sólo la de corte fantástico, sino en general. Por ejemplo, la ahora denominada “novela histórica” es un híbrido entre Historia y ficción.

Hoy se puede hablar de hibridación en el fenómeno cultural posmoderno mediante sus expresiones artísticas puesto que la conciencia adquirida mediante la crisis ético—moral nos lo ha permitido. Sin embargo, no es tarea de la presente tesis entrar en los mares profundos de una historiografía de los géneros literarios para argumentar su hibridación desde sus orígenes; primero porque no es el objetivo hipotético principal y, segundo, porque dicha reflexión carece de límites por definición. Pero lo cierto es que, haciendo caso de la Biología y la Literatura al mismo tiempo, la categoría llamada Hibridación por Ihab Hassan dentro de sus once características posmodernas puede aplicarse, casi biológicamente, a los géneros literarios.

Una de las características que nos da Hassan es la de la fragmentación, cuyo estudio entra donde la poscrítica. Jacques Derrida acuña dos elementos a dicha técnica, a saber, la mímica y el injerto. El arte, al hacerse de diversos recursos, se fragmenta y reconstruye al mismo tiempo y en todo momento a manera de injerto. Trabajar el fragmento por sí mismo es pulirlo y colocarlo en una gama de iguales a él. De esta manera se crea un collage de recursos para la constitución literaria y esto desembocará en un todo híbrido. Como consecuencia de lo anterior vendría la muerte de la poética como la conocemos, pero hasta un objeto hecho a base de parches tiene sus propias reglas de formación. Y lo mejor de la nueva poética en creación, no posmoderna en general sino “egotextual”, es que se explicará a sí misma: “Recorta un ejemplo, ya que no puedes ni debes emprender el infinito

comentario que parece necesario a cada momento y que se anula inmediatamente.”<sup>17</sup>

Ahora bien, la cuestión radica en qué hace un autor al recurrir a la *anamnesis* para la creación. Bien pues, las poéticas no son aquellas que establece un crítico a las que debe de apegarse un artista. Es como cuando hablábamos sobre el tiempo que se genera en prolepsis para ser analepsis al instante: el flujo corre completamente a la inversa. La teoría literaria nace del texto literario al observar el funcionamiento de sus elementos.

Pensando en una obra literaria de corte posmoderno que cuestiona, como ya dijimos, el afuera y el adentro y que remite siempre a la misma literatura, su poética consistirá en, como dice Alfonso Reyes, que: “manifiesten sus opiniones sin que éstas deban ser acatadas como verdades absolutas.”<sup>18</sup> Resulta bastante irónico puesto que la Academia es quien nos orilla a no responsabilizarnos de nuestras palabras por medio de la exhortación a la cita. La literatura siempre ha hecho eso: referirse a la realidad por medio de la ficción para no ser considerada una certeza. Pero las misceláneas, a saber de Noguero, <sup>19</sup> o hibridación, como lo hemos venido definiendo, tienen por objetivo hacer una poética completamente intencional que no corra el riesgo de tomarse como tal. Ya no es la realidad que se esconde bajo la ficción sino la teoría literaria quien toma ese disfraz. Es esto a lo que nos referimos con la afirmación de que toda literatura híbrida es metaficcional e intertextual por definición.

Es así como el fenómeno de la hibridación, ya sea temática, estilística o de género, pertenece al campo de estudio de la intertextualidad. Diversos autores se han dado a la tarea de definirla describiendo su función como un imán de textos que remiten, y refieren, a la obra en cuestión. A saber de Fillola, la intertextualidad podría ejemplificarse en la alusión, el plagio y la citación.<sup>20</sup> El

---

<sup>17</sup> Derrida, Jacques. *Dissemination*. Citado por Ulmer, Gregory. “El objeto de la poscrítica”, en Hal Foster. *La posmodernidad*. Barcelona, Kairos, 1985, p. 135.

<sup>18</sup> Reyes, Alfonso. Obras completas, v XXIV. *Memorias*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 548.

<sup>19</sup> Noguero Jiménez, Francisca. “Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del S. XX”, en *Revista Ricle 15.1*, Salamanca, 1999, p. 247.

<sup>20</sup> Fillola, Mendoza. “El concepto de intertextualidad en los textos literarios y las artes visuales: una reflexión didáctica sobre la contigüidad cultural” en *Simposio Internacional de la Sociedad*

autor menciona también otro concepto interesante: la transcodificación y afirma que “Kristeva sustituirá posteriormente la noción de intertextualidad por la de *transposición* [que es] el pasaje de un sistema de signos a otro. De esta forma, toda práctica significativa sería un campo de transposiciones de diversas prácticas significantes [así pues] una de las razones de este cambio fue el empleo abusivo y espurio del término, posterior a su aparición.”<sup>21</sup>

Ejemplo de ello podría ser un análisis de *La cena* de Alfonso Reyes a través de la Teoría de las Cuerdas de la Física (que no habla en realidad de cuerdas sino de posibilidades de mundo, así como lo hace Doležel, quien ahonda mucho más en el tema de los mundos posibles que Tomás Albaladejo). Con dicho análisis comparativo entre la Física y la Literatura se podría justificar la anulación del tiempo por medio de la ampliación dimensional que existe más allá de las 4 dimensiones que nuestro cerebro es capaz de asimilar y nuestros ojos de ver, a saber: la dimensión temporal y las tres dimensiones espaciales. Un estudio como el anterior podría definirse como *metateórico*. A mi parecer, estos estudios no son cercanos a lo que Tzvetan Todorov advirtió acerca de la intertextualidad, que “ha de ser considerada como una aplicación puntual, [pues] a fuerza de verla en todos los sitios se corre el riesgo de hacerla pasar del rango de recurso conceptual al de lugar común”<sup>22</sup> ni a un abuso” de la intertextualidad según Fillola a propósito de Kristeva. Sin embargo, su advertencia es pertinente por ahora, ya que no haremos ninguna especie de *metateoría* para analizar la obra literaria en cuestión en el presente estudio.

A manera de contextualización, se puede decir que la primera en utilizar el término *intertextualidad* fue Julia Kristeva a propósito de los estudios de Bajtín que han traído a colación el concepto de la novela polifónica. Ella nos dice que “[...] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad y el lenguaje poético se lee,

---

*Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*. A Coruña, Universidad de la Coruña, 1993, p. 336.

<sup>21</sup> Villalobos, Iván. “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”, en *Revista de Filosofía*, Núm XLI. San José, Universidad de Costa Rica, 2003, p. 140.

<sup>22</sup> Fillola. *Op. cit.*, p. 336.

por lo menos, como doble.”<sup>23</sup> Al yuxtaponer esas citas la obra literaria no sólo es un collage que se fragmenta, sino que se reconstruye, de cierta manera, y es así que al leerlo también leemos muchos otros textos más. Gracias a esos fragmentos, (cuya intertextualidad se advierte al observarlos por separado), analizados como un todo, es este recurso a modo de citación el que nos permite hacer de un texto literario un híbrido genérico, temático y / o estilístico. La misma autora dice en otra parte del texto que: “toda evolución de los géneros literarios es una exteriorización inconsciente de las estructuras lingüísticas en sus diferentes niveles.”<sup>24</sup> El diálogo lingüístico del que hablan Kristeva y Bajtín es el pasar lista a la tradición canónica como antes lo habíamos mencionado en el caso específico de nuestro análisis.

Lo más interesante de todo esto es que dicho pasar lista a la tradición es, a saber de Barthes, una actividad completamente inconsciente. Toda la citación que contiene un texto híbrido no es voluntaria ni mucho menos pues “epistemológicamente, el concepto de intertexto es lo que aporta a la teoría del texto el volumen de la socialidad: es todo el lenguaje, anterior y contemporáneo, que llega al texto no según la vía de una filiación identificable, de una imitación voluntaria, sino según la vía de diseminación (imagen que asegura al texto el estatuto no de una reproducción, sino de una productividad).”<sup>25</sup> Es como si dentro de nuestro aparato psíquico ya estuviera todo instalado. Es así como funciona la cultura: es un bebé hablando de diversos temas porque son las palabras que conoce y que el adulto considera incoherentes aunque en realidad también lo hace; es una mente saltando de tema en tema porque las vías del pensamiento no la restringen sino que le permiten relacionarlo todo.

Resulta curioso observar cómo hasta la creación artístico—literaria carece de libertad. Pero también es bastante lógico dado que la condición humana es así por naturaleza y todo artífice producto de su mano y mente será de igual forma a manera de fractal. Aunque, por supuesto, adentrándonos en el

---

<sup>23</sup> Kristeva, Julia. “Bajtin, la palabra, el diálogo y la novela” en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selección y traducción de Desiderio Navarro. La Habana, UNEAC - Casa de las Américas, 1997, p. 12.

<sup>24</sup> *Id.*

<sup>25</sup> Barthes, Roland. “Teoría del texto” en *Encyclopaedia Universalis*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 56.

terreno de la crítica y retomando lo que hemos dicho hasta ahora, dicha involuntariedad no obstruye el carácter metaficcional de una obra literaria sino todo lo contrario. Es hasta natural poner en diálogo la poética consigo misma y con el afuera por medio de ésta intertextualidad que para el autor es inherente a la creación. De ahí que consideremos la hibridación como una naturalización de la narración en un texto literario.

A propósito de dicha naturalización de la narración, Pavlicic hace una diferencia entre intertextualidad moderna y posmoderna mediante una analogía con figuras retóricas. Para él, la intertextualidad moderna es una metáfora y la posmoderna una metonimia: el texto posmoderno ya no es sino un intertexto. Esto nos remite directamente a Hassan y Kristeva. Los posmodernos parecen darse cuenta de que dicho mecanismo literario es inherente a su tipo de literatura, de ahí que se le califique de natural. Uno de los problemas que encontramos en el autor, y no por él sino por lo que menciona, es la conflictiva apariencia de intertextualidad en un texto posmoderno, dado que no es evidente como en el moderno. Esto es, como ya mencionamos, la literatura posmoderna hace un recorrido por la tradición para expresarse, no regresa al pasado sino que lo hace parte de sí mismo; por eso las referencias intertextuales no son tan obvias; ya no es Virgilio hecho personaje en *La divina comedia* y únicamente el llamado *lector modelo* podría notarlo puesto que su competencia lectora se lo mostrará. La intertextualidad de la vida, o inmanencia en Hassan, la deconstrucción y la *metateoría* se hacen presentes en la Posmodernidad literaria. Es por ello que la intertextualidad posmoderna es difícil de localizar aunque sus resultados sean mucho más interesantes que los descritos durante la Modernidad.

Por ejemplo, al no referirse a una obra literaria en específico sino a toda una tradición, ésta puede, a saber de Pavlicic, teorizar acerca de poéticas, estilos y géneros literarios. La intertextualidad ahora es mucho más teórica que productiva durante la Modernidad. En cuanto a los géneros, Pavlicic nos dice que: “la mezcla y combinación de géneros es considerada en el Posmoderno una confirmación de la existencia de los mismos y uno de los modos de

incorporar la tradición al juego.”<sup>26</sup> Esta puntualización acerca de la intertextualidad posmoderna en cuanto al género literario es importante para el presente análisis puesto que hablamos de la hibridación que, desde sus orígenes biológicos, habla sobre el género.

Al igual que Pavlicic, Pfister también comenta acerca de la intertextualidad posmoderna calificándola de la única forma meramente intertextual. Lo que quiere decir con esto es que, en resumen, los estructuralistas tratan de limitar el campo de estudio de la intertextualidad por cuestiones meramente académicas, a diferencia de Pavlicic, quien dice que el texto posmodernista es un metatexto, que no un intertexto como en el caso del autor anterior, aunque la idea es prácticamente la misma: “un texto sobre textos o sobre la textualidad, un texto autorreflexivo, autorreferencial, que tematiza su propio status textual y los procedimientos en que éste está basado.”<sup>27</sup> Pero lo que les falta a los dos autores, en especial a Pfister al mencionar el carácter autorreflexivo del texto posmoderno, es no sólo hacer hincapié en lo inherente de la intertextualidad en éste sino también la de la metaficción. Un texto que hace reflexión sobre sí y que, además, profundiza sobre ello reflejándolo en la teoría, es metaficcional por naturaleza como ya lo habíamos comentado arriba.

---

<sup>26</sup> Pavlicic, Pavao. “La intertextualidad moderna y la posmoderna”. México, *Versión Núm 18*, Universidad Autónoma Metropolitana, 2006, p. 102.

<sup>27</sup> Pfister, Manfred. “¿Cuán posmoderna es la intertextualidad?” en *Intertextualitat 1: Teoría de la intertextualidad en Alemania*. Selección y traducción de Desiderio Navarro. La Habana, Ed. Casa de las Américas, 2004, p. 151.

### 1.3 La torre y el jardín

Hasta ahora no hemos entrado de lleno a la descripción de la obra que analizaremos a lo largo del presente estudio pero sí hemos hablado de deconstrucción, y las dos premisas están directamente relacionadas, como es de esperarse porque, a saber de Pavlicic “si antaño se procuraba que no se mirara ni a la izquierda ni a la derecha del texto, hoy se procura que se mire no sólo a la izquierda y a la derecha, sino también delante y detrás, arriba y abajo y, en casos extremos, que en el texto en general ni siquiera se eche una ojeada,”<sup>28</sup> por las relaciones intertextuales que tiene el texto posmoderno con otros y por el término de “economía” utilizado por Derridá del cual hablaremos abajo.

Destacemos la cita anterior: a lo que se refiere el autor con “antaño” es al estructuralismo; lo que precede se refiere a la deconstrucción y los estudios pertenecientes a ella. Menciona Asensi en el estudio preliminar a *La escritura y la diferencia* que Derrida “no es un estructuralista pero su obra no puede entenderse sin el estructuralismo.”<sup>29</sup> Es por ello que en el capítulo anterior tratamos de referirnos a la intertextualidad en términos kristevianos y barthianos sin tocar siquiera la relación que ésta tiene con *La torre y el jardín* de Alberto Chimal hasta ahora. Porque justamente eso es lo que propone un estudio deconstructivista en el cual todo está interconectado. Comenzar con un intento de descripción acerca del arte posmoderno que desemboca en otro intento por contextualizar la obra dentro de la intertextualidad no es más que el “movimiento de la significación” para Derrida.<sup>30</sup> Pero todo estudio contaminado por la deconstrucción necesita un ancla para no perderse en el camino y la del presente estudio es la obra de Chimal.

Primero diremos por qué, a nuestro parecer, la obra en cuestión es posmodernista. Bien pues, la idea de un canon literario depende de muchas cosas que bien pueden ser resumidas en la dicotomía por excelencia: forma y contenido. La forma, en términos generales, podría remitirse a la estructura de

---

<sup>28</sup> Pavlicic. *Op. cit.*, p. 99.

<sup>29</sup> Asensi, Manuel. “Los orígenes de la deconstrucción”, en Jacques Derrida. *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 2012, p IV.

<sup>30</sup> Derrida. *Op. cit.*, p. 458.

una obra de arte y el contenido puede referirse a infinidad de elementos que componen el tema de ésta. La dicotomía canónica por excelencia no permitirá abordar la forma o estructura de *La torre y el jardín* desde su género literario y el contenido desde el tema que es la hibridación de los géneros maravilloso, ciencia ficción y fantástico que componen la novela.

A saber de Harold Blomm, el canon literario está conformado por aquellos entes de autoridad en nuestra cultura que un individuo debe leer; el autor nos dice que el valor estético es el eje del canon que es juzgado por la crítica literaria que, a diferencia de la crítica cultural que es social, es completamente elitista.<sup>31</sup> Es decir que el canon es rígido, categórico, necesita nombrar todo para darle existencia pero no entiende que a veces la lengua no nos alcanza para ello; olvida que primero fue el objeto y después la palabra. Todas las obras literarias deben pertenecer a un género o corriente específica para ser literatura. En *La torre y el jardín* esto no sucede. Según Jameson, los posmodernos no distinguen entre la alta cultura y la popular, y puntualiza –escupiéndolo entre líneas la idea de canonizarlo todo– que para la Academia esto resulta “el rumbo más inquietante de todos.”<sup>32</sup>

Aunado a lo anterior, Jameson propone la aparición del *pastiche* en la cultura posmoderna, parecido a lo que sería “la contaminación cultural” para Gubern. Así pues, su definición del *pastiche* como: “el remedo de otros estilos”<sup>33</sup> nos remitiría a *La torre y el jardín*, puesto que la obra entretiene subgéneros de lo fantástico como lo es el maravilloso y la ciencia ficción de lo cual hablaremos a profundidad en el capítulo siguiente. Un ejemplo dentro de la obra que nos remite al *pastiche* pero también a la cualidad intertextual y metaficcional de la novela se encuentra cuando se habla acerca de la constitución de la torre: “El mismo Don Cruz, elusivo, nada confirma y nada niega, y en cambio se complace en repetir que la torre, a no dudar, es el mejor de sus numerosos proyectos, sus «bromas arquitectónicas.»”<sup>34</sup> A saber, la torre fue construida para proteger el jardín: un edificio que se construye a partir de algo que ya estaba hecho; así como la literatura posmoderna.

---

<sup>31</sup> Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1995, P. 191.

<sup>32</sup> Jameson. *Op. cit.*, p.16.

<sup>33</sup> *Ibid*, p. 18.

<sup>34</sup> Chimal, Alberto. *La torre y el jardín*. México, Océano, 2012, (Hotel de las letras), p. 48.

Dicho entretreajimiento de *La Torre y el jardín* sobre el género fantástico es intertextual y deconstructivo puesto que es economía y no lo es, al mismo tiempo. Dice Derrida que el rodeo es económico puesto que se puede hablar de muchas cosas con tan sólo mencionar una pero, al andar sobre la circunferencia de un elemento, existe también la idea de un derroche debido a todas aquellas cosas que lo componen.<sup>35</sup> La intertextualidad tiene el mismo mecanismo. De ahí la mención anterior sobre el *intertexto* y el *metatexto*. Si *La torre y el jardín* expone los subgéneros de lo fantástico para rodearlo, significa una carencia de economía; pero no puede tocar dicho género sin mencionar sus subgéneros porque todos le competen y, al hacerlo, también está economizando al reunirlos en un solo texto.

Retomando la idea de “la obra de arte total”, si bien en su momento implicó hacerse de las demás artes, bellas o no, para rehacer el arte, también puede centrarse únicamente en un tipo; en este caso el de la literatura. Además, el arte posmoderno retoma el pasado para recrear el presente haciéndolo parte de sí mismo. Por ejemplo, la literatura posmoderna se inclina por la “necrofilia literaria” y recupera autores y estilos anteriores para constituirse con el fin de explicarse a sí misma a través de procedimientos metaficcionales. En el caso específico de *La Torre y el jardín* es importante recalcar que su contexto de producción y de recepción es el mismo, por lo cual es mucho más interesante debido a que presenta una *anamnesis* de la tradición fantástica que ahora ya no se expresa como género sino como recurso —entendido como técnica— manifestado a través de sus subgéneros.

Dijimos, pues, que una obra posmoderna es intertextual y metaficcional por ser autorreflexiva. La obra de Alberto Chimal, al hacer todo este rodeo de la tradición, se explica a sí misma como un texto posmoderno en el cual nada puede canonizarse, el cual se hace un homenaje en todo momento a su propia estética posmoderna, posestructuralista y, claro está, deconstructivista. *La torre y el jardín* crea su propia poética mediante la explicación de la misma haciendo evidente su relación con todo esto mediante la yuxtaposición de los subgéneros

---

<sup>35</sup> Derrida. *Op. cit.*, p. 466.

de lo fantástico, lo cual da como resultado su calidad de híbrido genérico. Lo anterior bien puede notarse en los siguientes ejemplos:

1. “El recuerdo de aquellos sonidos, el de su primer momento ante la torre, se quedaría con los hombres durante mucho tiempo.”<sup>36</sup> Quien narra esto es Zhenya, la torre misma. Ella sabe lo que pasa en ese momento y además prefiere que se extienda el recuerdo porque es quien habla de eso y quien hace que suceda. Además, también es un ente—actante dentro de la obra. Se le llama ente porque es un objeto que actúa de formas sobrenaturales y no un personaje físico en acción. La torre podría ser un narrador bastante peculiar que merecerá un apartado específico para su estudio.

2. “Es una técnica de construcción..., no me pregunte cómo funciona...Sirve para crear edificios de altura engañosa, ¿me entiende? [...] cuando alguna experiencia no cuadra con ellas hay que esforzarse para empezar a aceptarlo.”<sup>37</sup> Este pasaje podría, de manera metaficcional, explicar el hecho fantástico y el proceso por el que pasa el héroe al encontrarse ante éste en un modelo de mundo tipo 3, según Albaladejo<sup>38</sup>. Aunque, por otra parte, si se explicara lo anterior mediante las funciones de Propp<sup>39</sup>, haciendo caso omiso sobre lo que dijimos anteriormente, podría desembocar nuestra conclusión dentro de un modelo de mundo tipo 2, a propósito de Tomás Albaladejo, ya que don Cruz está hablando de “aceptar” que no de “entender” lo que sucede aunque lo esté viendo.

Pero la teoría de Albaladejo acerca de los mundos posibles sería lo que Doležel nombra un “protomundo canónico.”<sup>40</sup> Por tal, es que nos apegaremos a su teoría sobre el mundo híbrido, en el cual “es la coexistencia, en un espacio ficcional unificado, de entidades ficcionales (personas, sucesos) físicamente posibles y de otras físicamente imposibles [...] Las condiciones aléticas<sup>41</sup> en el

---

<sup>36</sup> Chimal. *Op. cit.*, p. 27.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp.76 – 77.

<sup>38</sup> Albaladejo, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante, Universidad de Alicante, 1986, 309 pp.

<sup>39</sup> Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1971, 234 pp.

<sup>40</sup> Doležel, Lubomir. *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco Libros, 1999, p. 288.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 173: “Las modalidades aléticas de la posibilidad, la imposibilidad y la necesidad determinan las condiciones fundamentales de los mundos ficcionales, en especial, la causalidad, los parámetros de tiempo y espacio y la capacidad de acción de las personas”.

mundo híbrido nos demandan que abandonemos la oposición natural / sobrenatural.”<sup>42</sup> Como ejemplo de ello tenemos a la misma torre, que es narrador y actante; un sitio en el cual ocurren sucesos naturales (más bien naturalizados por el mismo narrador) y sobrenaturales para los demás personajes. El mismo nombre, Zhenya, es un nombre ruso; según Nata (otro personaje) no tiene género: no es ni masculino ni femenino. Además, la torre no es sólo un objeto arquitectónico que protege el jardín, sino un poemario<sup>43</sup>.

Pues bien, el arte posmoderno no entretiene únicamente los elementos de la creación o los estilos, sino que los mezcla con la cultura de masas y con la tecnología. El estudio de la cultura de masas es bastante complejo y no compete del todo a nuestro cometido; sin embargo, se puede decir que gracias a los recursos tecnológicos y, por consiguiente, electrónicos se manifiesta dicha cultura por la facilidad que tiene para llegar a muchos individuos en su propósito por generalizarlo todo. Es interesante resaltar que una de las características que más nos interesan de *La Torre y el jardín* fue forjada por medio de internet. En la última página del libro Chimal presenta sus agradecimientos argumentando que “desde muchos lugares, amigos conocidos y desconocidos hicieron caso de una convocatoria que puse en *Las Historias*, mi sitio web, en 2008, y sugirieron versos de distintas procedencias para el libro azul.”<sup>44</sup> Los versos de los que habla Chimal fueron acuñados en el texto como los nombres de los pisos de la torre y se pueden encontrar, entre otros muchos autores, a Santa Teresa, Garcilaso de la Vega, Alexander Blok.<sup>45</sup> Aunado a ello, parece importante reflexionar sobre la procedencia no sólo de los versos sino de sus autores puesto que orígenes, estéticas y corrientes artísticas difieren entre ellas y la yuxtaposición de dichos versos refleja una clara intención por la deshomogenización posmoderna e intertextual.

Aunque ha de mencionarse que algunos versos son de autores “falsos”, es decir, no proceden de un autor reconocible en la historia de la Literatura, tales como “El Palacio de las Puntas” y “Las Prisiones de la Rutina”, que se

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 264–65.

<sup>43</sup> Hacia el final del estudio se incluye un anexo con un extracto de los poemas citados por Alberto Chimal.

<sup>44</sup> Chimal. *Op. cit.* p. 421.

<sup>45</sup> Cf. Anexo.

mencionan pero no se encuentran en ningún lugar. El mismo texto explica al respecto: “Los textos doctrinales del grupo, de los que aún hay una copia en la oficina de la señora Isabel, declaran que la secta se hace llamar de los *suplicantes* y creía ‘en el amor como vida de la muerte’ (nunca se habla del origen de la cita).”<sup>46</sup> Lo anterior podría estar ligado a una especie de burla que se hace sobre el principio del saber entendido como poder hoy en día. A este tipo pertenece Borges quien en *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius* cita toda clase de cosas reales y ficcionales como una especie de hibridez dentro de la misma citación textual.

Además, dentro de la ficción, todos estos versos pertenecen al *Libro azul*, es por ello que se dice que la Torre es un poemario, que es una clara referencia –intertextualidad estructuralista y moderna–, por obvias razones, a Rubén Darío, quien yuxtapuso en *Azul* estructuras y expresiones literarias diversas. En *Azul* se puede encontrar desde el género epistolar pasando por el cuento (Darío se da el lujo hasta de ponerles calificativo: *griego, parisiense y alegre*) hasta la poesía. *Azul* es una obra que, a saber de Sólodkow, puede describirse como híbrida o fragmentaria.<sup>47</sup> La referencia estructural y moderna a la que nos referimos arriba toma cuerpo en el texto, que hace una alusión directa a la obra de Darío:

[...] Sabe de literatura, de poesía. El otro día nos recitó unas cosas bien padres del Libro Azul...

— ¿El libro azul?— pregunta Isabel.

— ¿Lo conoces?— pregunta a su vez Angélica – De Neruda.

—De Rubén Darío, pendeja – dice Gustavo [...].<sup>48</sup>

La torre es literatura por todo lo anterior y puesto que tiene como objetivo la imaginación en su calidad de *negocio*: “Todos los que trabajan aquí,

---

<sup>46</sup> Chimal. *Op. cit.*, p 70.

<sup>47</sup> Sólodkow, David. “Ansiedad finisecular e hibridez cultural en el imaginario dariano Azul”, en *Co—herencia: Revista de Humanidades*, vol. 12. número 22, Antioquia, Universidad EAFIT, 2015, pp.149–155.

<sup>48</sup> Chimal. *Op. cit.*, p. 110.

puertas adentro, aun si no son ellos mismos objetos de voluptuosidad, tienen el mismo fin: domeñar la realidad, mantenerla a raya, someterla por medio de sumisión a esa cosa pequeñísima: la imagen de su propio placer que los clientes son capaces de crear”. El placer entendido como *la difference* y los clientes como el lector modelo que, dada su competencia narrativa, será capaz de recrear el mundo narrativo por medio del entendimiento de la obra. Los fractales también se pueden ver de adentro hacia afuera.

Así como los nombres de los pisos de la torre fueron aportados por los seguidores del autor en su blog, también las aventuras de nuestro protagonista Horacio Kustos se encuentran en el mismo blog, y esto le da un matiz autorreferencial al texto, que también es otra característica de la obra posmoderna en general. Lo que se puede encontrar en *La torre y el jardín* es una autorreferencialidad autoral como la anterior. El personaje principal se sale del texto para aventurarse en la Internet mediante el blog, así como también cuenta con otros textos de Chimal, por ejemplo *El último explorador*, en el cual también se hace una referencia a don Cruz, el arquitecto que construyó la torre: “Horacio Kustos, el conocido explorador, los visitó el verano pasado y les contó de sus diversas aventuras con ‘don Cruz’ como Kustos lo llama.”<sup>49</sup>

También existe un pasaje narrado por Zhenya acerca del Sr. Millikan y su pareja gay, en el cual Millikan humilla al otro hombre a manera de sadismo. Parecido a esta historia tenemos la de Golo y Mundo en *Los esclavos*,<sup>50</sup> la primera novela de Chimal (2009). Tanto Golo como Millikan tratan a sus parejas como esclavos, los traen con correa y los obligan a obedecer. *Los esclavos* es una novela que trata sobre el poder. Este pasaje se autorrefiere de manera autoral permitiendo así el vaivén de referencias con un adentro un poco más amplio. No es el objetivo del estudio comparar todas las obras de Chimal, jamás terminaríamos. Lo anterior únicamente es mencionado para argumentar y justificar el carácter posmoderno de la novela que deseamos analizar.

---

<sup>49</sup> Chimal, Alberto. *El último explorador*. México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 57.

<sup>50</sup> Chimal, Alberto. *Los esclavos*. México, Almadía, 2009, 149 pp.

Así pues la intertextualidad que analizaremos pertenece al campo de lo genérico; al de la hibridación y para ello haremos un recorrido a la tradición hablando de géneros literarios, género fantástico, sus subgéneros y características, para así demostrar la hibridación genérica que se presenta en el texto *La torre y el jardín*.

## Capítulo II

### La posibilidad de hibridación

#### 2.1 Géneros literarios

En el capítulo anterior se dio un esbozo sobre la hibridación tomando como uno de los ejemplos al ensayo que, como dijimos, viene de otros géneros y éstos, asimismo, de otros más. Así pues, Tzvetan Todorov<sup>51</sup> concibe lo anterior como una de las posibilidades sobre el origen de los géneros diciendo que los mecanismos por los cuales éstos se forman pueden ser por inversión, desplazamiento o combinación. La que más nos interesa es la última: la formación de géneros literarios por combinación, puesto que lo relacionamos directamente con nuestro concepto de hibridación.

Dicha combinación, de acuerdo con Todorov, también es contextual o social. Si cada obra está sujeta a un sistema determinado en concordancia con la ideología en auge, el género literario también reflejará eso. Aquí nos enfrentamos a un problema de doble hibridación; por un lado, tenemos la

---

<sup>51</sup> Todorov, Tzvetan. “El origen de los géneros”, en *Teoría de los géneros literarios*, comp. de Miguel A. Garrido. Madrid, Arco Libros, 1988, p. 34.

mezcla de orden genérico que se refiere a la obra en cuestión y, por otro, la hibridación social tan característica de la posmodernidad, como se mencionó en el capítulo anterior. Una obra literaria perteneciente a la Posmodernidad es híbrida de forma contextual por consecuencia y origen, más allá de las combinaciones que se puedan encontrar en ella a manera de contenido. Así pues, entendemos una hibridación contextual en tanto a forma, o estructura, y una hibridación genérica en cuanto a significado o contenido.

Por su parte Christine Brooke,<sup>52</sup> a manera de comentario sobre los tipos de género planteados por Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, menciona que una razón por la cual los géneros nuevos nacen se debe a que éstos son, en su pureza, finitos, y justamente ese límite es el que impulsa la creación de textos variados mediante –inferimos– los mecanismos antes mencionados por el autor francés.

Pero Todorov, además de hablarnos de una combinación, menciona que el objetivo de ésta es la transformación del género literario. Esto remite a las leyes de la Física referidas a la materia que no se crea ni se destruye, sólo se transforma: los géneros literarios difícilmente desaparecen. Hoy día existen trabajos que tratan sobre los narcocorridos desde un enfoque literario que argumentan tener su origen en el romance por el número de sílabas en los versos y el número de éstos que conforman cada estrofa. Así pues, tal vez en algún momento llegaremos a hablar del género fantástico como ahora se hace de una *cuaderna vía*, refiriéndonos a éste por medio de un nuevo texto que nos remita al género pero transformado en otra cosa.

En cuanto a la importancia que tiene el género, es importante esclarecer que sin éstos, esto es, sin los géneros, como menciona Todorov, la Literatura sería un mundo disperso en el cual no existirían conexiones que marquen relaciones; la Literatura, como arte, ente o disciplina, ni siquiera existiría porque no habría un todo que la refiriera. El todo del que se habla pertenece a los géneros, que permiten mantener la Literatura como una red neuronal o un

---

<sup>52</sup> C. Brooke—Rose. “Géneros históricos / géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov”, en *Teoría de los géneros literarios*, comp. de Miguel A. Garrido. Madrid, Arco Libros, 1988, p. 60.

organismo vivo en el cual todo lo que concentra funciona y es indispensable para su existencia.

Ahora bien, Todorov, sin saberlo o mencionarlo como tal, ya habla de hibridación genérica en *Introducción a la literatura fantástica* cuando menciona que:

[...] no hay ninguna necesidad de que una obra encarne fielmente su género, sólo existe una posibilidad [...] las obras no deben coincidir con las categorías que sólo tienen una existencia construida; una obra puede, por ejemplo, manifestar más de una categoría, más de un género [...] De manera más general, es necesario decir que un género se define siempre en relación con los géneros que le son cercanos.<sup>53</sup>

En primera instancia, lo que se entiende de lo anterior es que una obra literaria no por fuerza tiene que coincidir con el género al cual se dice que pertenece, o al menos no del todo, puesto que la literatura no es gastronomía: las poéticas no son recetas para la creación. Además, habla sobre hibridación cuando llama “categorías” a los géneros literarios; así, está diciendo que una obra puede presentar más de un género, ser un híbrido. Aunado a lo anterior, dice, los géneros se definen con los límites que tienen. Consideremos un límite, como él lo hace, lo extraño y lo maravilloso, que permiten la existencia de lo fantástico; sin ellos el género no podría existir. En toda la obra, Todorov vacila en considerar a lo fantástico como género o no, pero de ello ya hablaremos más adelante. En lo que respecta a esta cita, cabe resaltar y concluir que la hibridación es una consecuencia de los límites del género en cuestión.

Antes de ahondar en el tema de los géneros literarios, es necesario mencionar su antecedente obvio: la misma literatura. No se sabe a ciencia cierta, y el humilde y presente trabajo no dará respuesta a ello, de dónde viene o por qué hacemos literatura, pero lo que sí sabemos y que Todorov menciona en *Introducción a la literatura fantástica*, es que no hay mejor forma de hablar sobre literatura que haciendo literatura. De acuerdo con lo que se ha venido planteando desde el principio, la literatura que tratamos, la posmoderna, se explica a sí misma; tal vez toda la literatura lo haga pero no indagaremos en

---

<sup>53</sup> Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Paidós, 2011, pp. 21—26.

ello por el momento. Sin embargo, lo anterior hace pensar que no hay interpretación y que lo que creemos como tal son meras posibilidades descriptivas. Es decir, todo lo que creemos entender de un texto literario y que atribuimos a nuestra “capacidad de interpretar” es en realidad una “capacidad de ver” lo que ya existe y, cuando lo vemos, explicarlo al otro por medio de la descripción, de la cual existen  $n$  posibilidades, ya que ni siquiera son en su totalidad, en el caso específico de las letras, al no poder hablar de la misma literatura por fuera sino en el adentro: siendo ella misma.

## 2.2 La novela

Brooke nos habla de que la novela vino a sustituir a la épica, por tal no es de sorprendernos que en su estudio fenomenológico de la novela, Luckács nos diga que la novela intenta abarcar la totalidad mediante la disipación o el estrechamiento. Lo anterior recuerda a Derridá quien afirma que hablar de algo mediante el rodeo de ese mismo objeto no es, en absoluto, económico pero a la vez lo es. Entiéndase el estrechamiento por económico, al contrario de la disipación. Si la novela, como género literario, intenta ser un reflejo del todo, como en su momento la épica, a menudo encontraremos no sólo diversos caminos por los cuales leerla, sino la mutilación de información en la novela por antonomasia. Pongamos por ejemplo *La torre y el jardín*, cuyo estrechamiento consiste en definir lo fantástico haciéndolo por medio de la disipación que, a saber de Todorov, se entendería como la delimitación de un género por medio de aquellos con los cuales se encuentra en contacto. En *La torre y el jardín* están presentes el género fantástico, el género maravilloso y el género de ciencia ficción. Están presentes todos ellos, aunque no se termina por concretar, por delimitar ninguno. Es una totalidad que se queda en el limbo y que, además, se suspende en el tiempo. La novela es aquel género que nos permite entrar por un agujero negro del cual no saldremos ni siquiera al terminar la lectura o cerrar el libro. Así pues, estrechar o disipar es demostrar algo en específico y si el mundo que intenta plasmar está fragmentado, el arte debe reflejarlo, y lo hace por medio de la intertextualidad y, más concretamente, por la hibridación.

Así pues, rastreando la intertextualidad desde los *performances*<sup>54</sup> inferimos como producto una hibridación de género. Luckács nos habla de un elemento clave dentro del arte que es el objeto de éste y por el cual todo se crea, sin embargo, al ser el arte ahora un entrecruzamiento de muchos géneros, no es sencillo distinguir dicho elemento. En nuestro estudio, es el género fantástico aquel objeto del que habla Luckács que ya no aparece tan claro. Seguramente Todorov ya lo veía venir de acuerdo a la delimitación que hace del género en su obra. Debido a lo anterior, la novela sólo podrá reflejar

---

<sup>54</sup> Vid. *supra*, capítulo I.

un fragmento de la totalidad: *La torre y el jardín* es únicamente un fragmento (elemento) de la totalidad (fantástico).

Dice Luckács que “la polifonía de todas las voces puede llevar la riqueza de contenidos allí oculto”.<sup>55</sup> La polifonía entendida como intertextualidad y de ahí la hibridación de género. Aunque también podría proponerse la polifonía como una especie de metaficción representada por la categoría de análisis “focalización”, de la cual hablaremos en el siguiente y en el último capítulos, ya que su estudio en este análisis es fundamental para la hibridación de género en un nivel interno de la obra literaria.

La novela tal vez no sólo busque la totalidad sino también el origen. No sólo en un nivel semántico dado por el *jardín*, sino estructural. Mediante la búsqueda de la totalidad se desea encontrar el origen de las cosas debido a que la búsqueda es experimentación. No se está diciendo que el arte sea meramente experimental, aclaro, al menos no en un sentido despectivo sino en el mejor de los casos como cuando se habló de John Cage y sus experimentos con el ruido y el silencio para generar conocimiento siguiendo la línea de su maestro Schönberg.<sup>56</sup> Chimal experimenta con los géneros maravilloso, fantástico y de ciencia ficción para conformar su novela y dar como resultado la hibridación de la cual hemos hablado hasta ahora pero, claro, queda por decir de qué manera lo logra.

Tomando como elementos los tres géneros –fantástico, maravilloso y de ciencia ficción– antes mencionados, nos dice Luckács que éstos se colocan en “un todo orgánico que es destruido una y otra vez.”<sup>57</sup> Así pues, cuando creemos distinguir un elemento maravilloso, por ejemplo, que pudiera ayudarnos a encontrar el género literario de *La torre y el jardín*, la diégesis nos enfrenta a un elemento que pertenece a la ciencia ficción para destruir la idea de totalidad, al menos genérica, que creemos tener de la obra.

---

<sup>55</sup> Luckács, György. *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Godot, 2010, p. 48.

<sup>56</sup> *Vid. supra*, capítulo I.

<sup>57</sup> Luckács. *Op. cit.*, p. 79.

### 2.3 El género maravilloso

Resulta que el género maravilloso se dio a conocer a través de diversos contextos, entre ellos, el del mundo medieval. Por ejemplo, gracias a las novelas de caballería cuyo personaje principal, el caballero, estaba orientado por tres elementos importantísimos: su Rey, su doncella y su fe (Dios). Le Goff nos dice en su estudio *Lo maravilloso y cotidiano en el Occidente medieval*<sup>58</sup> que lo maravilloso está ligado siempre a lo sobrenatural y que, por tal, es muy fácil ligarlo a la religión cristiana. De acuerdo con lo anterior, pensamos en dos cosas: una que apunta hacia los temas que aborda el género maravilloso y otra a la poética del género.

Es mucho más sencillo ver el género mediante temas como la religión, que por fuerza es creer en lo sobrenatural, al contrario de otros. En *La torre y el jardín* uno de nuestros elementos maravillosos está muy claro y bien fijado en el texto: el *jardín* mismo. El texto, al final, nos dice en cuanto a la descripción de *jardín*: “El viento sopla con fuerza en el jardín. Sus criaturas se mueven, se persiguen, se cazan y se matan ante la vista de los intrusos, y también más allá, donde sólo ellos se ven y donde nunca ha ido nadie que tratara de nombrarlos, de tocarlos con palabras. Ellos no saben de la imagen de idilio: el paraíso del que habla el libro azul, ni saben tampoco que llenan ese mundo. No saben nada.”<sup>59</sup>

Destacemos la cita: el jardín y sus criaturas nunca han sido nombrados, lo cual le da no sólo una cualidad de pureza sino de fe; de creer en su existencia por su mera existencia, como un hecho verdaderamente sobrenatural. Además, habla del “Libro azul”, del cual se habló en el capítulo anterior; dicho libro contiene una segunda parte de carácter profético que menciona la existencia del jardín como una especie de paraíso; como un jardín del Edén, de un tópico perteneciente a lo milagroso. Así pues, dice Le Goff: “Eso explicará que cuando resurja lo maravilloso tenga cierta independencia puesto que le será mucho más difícil que a otros elementos encontrarle lo que

---

<sup>58</sup> Le Goff, Jaques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, 2ª ed. Madrid, Gedisa, 1996, p. 12.

<sup>59</sup> Chimal. *Op. cit.*, p. 420.

los hombres de la Edad Media buscaban siempre, la referencia bíblica.”<sup>60</sup> Tal vez por eso sea mucho más sencillo regresar a la tradición bíblica para formar un género maravilloso como en el caso de la obra que analizamos ahora. Aunado a lo anterior, Le Goff ubica el espacio del género maravilloso como “lugares naturales”, ya sean montañas, rocas, islas, etc., o bien, un *jardín* como el de Chimal.<sup>61</sup>

Sobre las funciones de este mundo, el autor nos dice: “la libertad sexual, el ocio, el mundo retrospectivo: Paraíso terrenal, el antihumanismo, el hombre salvaje, contra la idea del hombre *ad imaginem Dei*, el repudio al *maniqueísmo*.”<sup>62</sup> La libertad sexual y el ocio los podemos encontrar como temas en *El Brincadero*, el negocio que se lleva a cabo dentro de la torre en el cual los hombres acuden a tener relaciones sexuales con bestias que en realidad son máquinas. Es importante aclarar que el tema sexual es recurrente no sólo en el género maravilloso sino en el fantástico y en la ciencia ficción de igual manera, como veremos más adelante; es uno de los elementos que funcionan como una especie de “justo medio” para la construcción genérica; es decir, es en este contenido en el cual convergen la ciencia ficción, el género maravilloso y el fantástico.

En *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov nos brinda, además de la delimitación del género fantástico, unas líneas acerca del género maravilloso, en el cual, nos explica, “estamos hundidos en un mundo de leyes totalmente distintas a las que rigen en el nuestro; por tal motivo, los acontecimientos sobrenaturales que se producen no son para nada inquietantes.”<sup>63</sup> Esto puede generar muchos conflictos en el nivel genérico dentro no sólo de *La torre y el jardín*, sino de la literatura maravillosa y fantástica en general, debido a que la inquietud que generan los eventos sobrenaturales es, según la propuesta del presente estudio, una cuestión de mera perspectiva cuya función bien podría variar de personaje en personaje.

---

<sup>60</sup> Le Goff, *Op. cit.*, p 14.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>62</sup> Le Goff, *Op. cit.*, p 23.

<sup>63</sup> Todorov, *Op. cit.*, p. 178.

A propósito de Todorov, traeremos a colación la función mucho más “general” que puede tener el elemento maravilloso en un texto literario y que es, para el autor, “el material narrativo que mejor cumple esta función precisa: modificar la situación precedente y romper el equilibrio (o desequilibrio) establecido.”<sup>64</sup> En *La torre y el jardín* nuestro elemento maravilloso, el jardín mismo –y algunas veces la torre también– funciona como desequilibrio y equilibrio al mismo tiempo. Por la misma razón que hemos planteado sobre la perspectiva: no es la misma recepción que tiene Kustos que la que tiene Molinar, cuyo padre trabajó para El Brincadero, o la de Isabel, la administradora del negocio. Incluso no es la misma a la del lector, quien de alguna manera también participa; sin embargo, los portentos sobrenaturales, de carácter a veces fantástico y otras maravilloso –como lo es el espacio (torre y jardín) o los personajes– son quienes neutralizan la atmósfera de la novela.

En cuanto a los personajes, dice Le Goff que el mundo maravilloso también tiene que estar rodeado por fuerzas sobrenaturales equiparadas a las de Dios. En *La torre y el jardín* nos encontramos ante dos personajes, Kustos y don Cruz, cuyas vidas son inmortales. Kustos llega a la torre para averiguar si en realidad hay un *jardín* y cómo es y don Cruz es quien creó a Zhenya, la torre, mediante “sus bromas arquitectónicas”<sup>65</sup> para defender el *jardín*. Kustos es el explorador y don Cruz es Dios.

A propósito de don Cruz podemos decir que en el último capítulo, el que refiere completamente al jardín, es casi una narración entera de Zhenya hacia el lector, aunque también es posible que en realidad sólo don Cruz pueda escucharla. Incluso comienza a zumbar cuando éste llega al edificio, lo que, según el texto, quiere decir que se emociona al verlo. El hecho de que él pueda escucharla se debe tal vez a que éste fue, como dijo Kustos, su obra maestra:

“Está bien —dice don Cruz, y en el aire sólo queda humo—. Di lo que debas decir a quien debas decírselo [hablándole directamente a Zhenya quien se haya narrando como en la mayor parte de la novela] —y se sienta de nuevo en la cama, que está chamuscada como las paredes y el resto de los muebles

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>65</sup> Chimal, *Op. cit.*, p. 48.

del cuarto.”<sup>66</sup> También se deja ver el carácter mágico de don Cruz quien, al parecer, tiene ciertos poderes sobrenaturales, según puede deducirse, por ejemplo, de esta expresión: “grita mientras arroja el polvo al aire y el polvo se convierte en una llama verde, que brilla y se arrastra dejando sólo un rastro de humo gris.”<sup>67</sup> Lo anterior nos deja deducir que se crea una relación entre Zhenya y don Cruz de creador a criatura, ya que sólo él puede escuchar algunas cosas de las que ella dice, al contrario de los demás, que escuchan únicamente un zumbido.

Del mismo modo, el propio texto evidencia el carácter sobrenatural de Kustos, por ejemplo cuando dice:

[...] el hombre era de esos que afirman haber visto pasar muchos siglos; de los que viajan sin parar por todo el mundo y nunca están más de treinta o cuarenta años en el mismo sitio [...] La vida eterna, si lo es, depara sueños diferentes a los de otras vidas, locuras más vastas, más cortantes.<sup>68</sup>

Así pues, inferimos el carácter sobrenatural del personaje mediante la inmortalidad de su vida. Es, además, muy curioso observar cómo el personaje, como se dijo en el primer capítulo, salta del blog del autor *Las historias*, como una característica extratextual, a *El último explorador*, otra de sus novelas; es como si su carácter inmortal trascendiera los textos y se dejara ver viajando por medio de la literatura del autor. A propósito de lo anterior, nos dice Lovecraft: “El verdadero «héroe» de un cuento maravilloso no es ningún ser humano, sino sencillamente un *conjunto de fenómenos*”.<sup>69</sup>

Es curioso ver la intertextualidad que se encuentra en el texto, con referencia a lo maravilloso, en contraste con dos textos: *Don Quijote de la Mancha* y *La Divina Comedia*:

-Horacio, ¿son ellos los guardianes?

-No creo...pero ya va entendiendo, ¿verdad Francisco?<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 383.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 370.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>69</sup> H. P. Lovecraft. *El horror sobrenatural en la literatura*. Madrid, Valdemar, 2010, p. 286.

<sup>70</sup> Chimal, *Op. cit.*, p. 125. El cambio de citación a cursivas es debido a que la misma tipografía del texto cambia: cuando la torre narra, las grafías son inmutables al contrario de cuando lo hace el segundo narrador, quien presenta su narración en cursivas.

Es como si nosotros fuéramos, junto con Molinar, un Dante guiado por un Virgilio que le explica todo, puesto que Kustos, debido a su construcción como personaje sobrenatural, entiende y nosotros no. Además, al final del texto se llega al jardín: una especie de Paraíso como en *La Divina Comedia*. Así pues, en cuanto a *Don Quijote*, suponemos una diferencia entre Molinar al fungir como Dante o como Sancho Panza, ya que éste último tiene que creer en absolutamente todo lo que dice su caballero andante y termina por adquirir una fe absoluta y entrar en ese mundo de maravilla: “Molinar habla con tanta seriedad que Nata se tarda en responder. Hasta hace un momento el hombre le parecía igual a tantos clientes que ha conocido: tipos de mediana edad, temerosos, dóciles [...]”.<sup>71</sup> Es aquí donde de pronto Kustos desaparece por cuestiones naturales y Molinar, al ser ya una especie de “convertido”, entiende que debe hablarle a Zhenya para que se lo regrese aunque al principio de la obra hubiese sido imposible que un personaje como Molinar pudiese entrar en un mundo así.

En otra parte de su obra, Le Goff menciona los *exempla* en su estudio del género maravilloso como un recurso para predicar de una manera didáctica dentro del mundo cristiano medieval. Así, en *La torre y el jardín* detectamos algunos textos que son narrados por Zhenya, quien utiliza este recurso en sus narraciones. Por ejemplo, cuando Kustos y Molinar logran salir de aquellos cuartos pequeños en los que los alojaron al llegar y comienzan su paseo por la torre, en las escaleras, pasa lo siguiente:

Quando Molinar se acerca y mira hacia abajo –hacia más abajo—, nota que el pasamanos dibuja una espiral que se superpone a la de los peldaños: una curva más pura y más perfecta a medida que se aleja, que se interna dando vueltas en la profundidad mucho mayor que cualquiera que Molinar haya visto [...] el ojo de la escalera, el espacio vacío entre los tramos de escalones, parece un ojo de verdad, un globo ocular marcado por venas finísimas, la espiral blanca y la espiral roja [...]<sup>72</sup>

Más tarde, Zhenya narra un acontecimiento para explicar a Kustos y Molinar lo que ello significa:

---

<sup>71</sup> Chimal. *Op. cit.*, p. 192.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 129.

“[...] en la madrugada de 1948 todo el negocio cerró [...] Emilio detestaba hacerlo pero se arriesgó a mirar hacia abajo por el ojo de la escalera. Observó como siempre que el fondo, el fondo inalcanzable, el que tan pocos conocían de verdad, era invisible. La escalera parecía infinita. Como siempre”.<sup>73</sup>

Así pues, tanto Molinar como Emilio, padre de Isabel, sienten caer ante la inmensidad de Zhenya (en diferentes tiempos yuxtapuestos por este narrador), que es la torre misma, para explicar a Kustos y a Molinar por qué pasa esto. Esta es la manera de comunicarse de Zhenya, quien sólo habla en tercera persona porque no puede reconocerse como un *yo*, pero quien narra situaciones que han ocurrido dentro de ella, que es un organismo vivo, para ayudar o explicar a quienes la habitan sobre lo que sucede dentro de ella misma.

Para terminar y pasar a nuestro siguiente género, diremos que en algún punto, además de los temas sobre sexualidad, lo maravilloso, la ciencia ficción y lo fantástico convergen. Todorov lo clasifica como “maravilloso hiperbólico [donde] los fenómenos no son sobrenaturales sino dimensiones superiores [...] lo maravilloso exótico [que es] una mezcla de elementos naturales y sobrenaturales [...] lo maravilloso instrumental [que nos ha legado] la ciencia ficción”.<sup>74</sup> Así, Zhenya también funge como un ente sobrenatural que es instrumento para cuidar lo que de verdad es el portento: el *jardín*. Además, Zhenya fue creada por don Cruz y denota una especie de inteligencia artificial de la cual hablaremos adelante cuando delimitemos la ciencia ficción como género existente en la obra.

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 132—133.

<sup>74</sup> Todorov. *Op. cit.*, pp. 55—56.

## 2.4 La ciencia ficción

En la presente parte del capítulo referente a la ciencia ficción, procederemos de igual forma que arriba: ilustrando al lector con algunos de los elementos que encontramos en la obra para poder delimitar a qué género literario pertenecen éstos. Recapitulando, Todorov reconoce como ciencia ficción a los “relatos donde, a partir de premisas irracionales, los hechos se encadenan de una manera totalmente lógica. Poseen asimismo una estructura de la intriga, distinta a la del cuento fantástico”.<sup>75</sup> Así pues, reflexionaremos en torno a la definición mediante categorías de análisis como el tiempo, los personajes, la recepción, el estilo y, por último, los temas que el género suele abordar.

En *Introducción a la literatura fantástica* se nos muestra la manera en la que se relacionan los datos del género dentro de una obra literaria a partir del manejo en el tiempo narrativo que se presenta en un texto en específico. Así pues, en *La torre y el jardín* el tiempo del relato y el tiempo de la historia están divididos en horas y en fechas: la historia de Isabel está contada en fechas cuyos capítulos correspondientes son, por ejemplo, “La criatura (1967)” o “Las partes de este cuerpo no se tocan (2010)”; así como el relato, que nos habla de la visita de Kustos y Molinar a la torre en busca del *jardín*, nos permite leer títulos como “Nos oye (0:50)” o “La mujer que le habla (2:32)”. Sin embargo, como dice Todorov, los elementos, como el jardín no son cercanos a nuestra realidad y, por tal, el desenlace, y sólo éste, termina por ser maravilloso, aunque no por ello debemos restar crédito a los demás elementos de la novela como lo es “La república Jardín Número 1”.

En primer lugar, el orden del relato da cuenta de la *torre* y el negocio que existe dentro de ésta, donde los clientes mantienen relaciones sexuales con animales de toda clase y especie y aunque en seguida nos enteremos de que esos animales son robots, no sabemos qué tan cercano a la vida de alguien pudieran resultar las relaciones zoofílicas con un robot disfrazado de animal, pero sí conocemos a los robots o, al menos, sabemos que su existencia se relaciona con la ciencia y el futuro; de ahí que los robots formen parte del relato

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 57.

de Chimal como un elemento más de la cotidianidad, lo cual, por otra parte, contribuye a establecer su tono de ciencia ficción..

Otro elemento de ciencia ficción, aunque espacial, que se produce en ese orden del relato es “La república Jardín Número 1”, a la cual Kustos llega por una casualidad temporal y dimensional de la cual hablaremos pronto, donde el joven Constantino (hijo y heredero del dueño del negocio) y Edith Barba (su científica pareja) tienen una especie de campo de concentración de animales que son máquinas, pero donde, según ellos, habita la nueva generación de la tierra que acabará con los humanos.

Jean Gattégno, en su estudio titulado *La ciencia ficción*, nos habla sobre el tiempo en el género de ciencia ficción cuya especial característica es estar suprimido.<sup>76</sup> Lo anterior bien puede ilustrarse con el tiempo de conservación del *jardín*, cuya idea principal es la de la inmortalidad, y donde, obviamente, el tiempo yace suprimido. También, en cuanto al tiempo, podemos nombrar ejemplos como los pisos de Zhenya: “Ah, sí, es cierto...ésa es la parte rara. ¿Te das cuenta de que este es un libro muy antiguo? Cada piso tiene su nombre desde mucho antes..., y sin embargo hay nombres de pisos que no se han escrito todavía”<sup>77</sup> le dice Isabel a su novio. Estos juegos con el tiempo de los que habla Isabel a propósito del *Libro azul* nos brindan dos cosas: por un lado, tenemos que los versos de los cuales no se encuentra información en la red, además de ser un juego de falsa citación como se mencionó en el capítulo anterior en concordancia con lo que hace Borges en “Tlön”, es un indicio sobre la posibilidad de que aún no se hayan escrito esos versos. Por otra parte, en el capítulo del pasaje citado puede notarse un fenómeno temporal: el narrador cuenta cosas en analepsis y en “tiempo real” sin casi diferenciarlos. Al parecer, lo hace para lograr un efecto que nos permita entrar en el recuerdo de Isabel y así vivirlo como ella y, por consiguiente, sentirlo muy real.

Mecanismos como el anterior, en cuanto al tiempo, los encontramos también en el tópico de los sueños dentro del texto: el sueño de Nata en el cual conoce a Isabel antes de hacerlo en tiempo real, el sueño de Molinar que

---

<sup>76</sup> Gattégno, Jean. *La ciencia ficción*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985. pp. 107—108.

<sup>77</sup> Chimal. *Op. cit.*, p. 209.

Zhenya narra invadiendo la intimidad de éste y el de Kustos, cuya narración por parte de la torre lo hace desaparecer.

Gattégno también nos habla sobre la constitución de los personajes y su relación con el tiempo mencionando: “un hombre que conoce su porvenir, así sea mediante un detalle ínfimo, puede actuar en función de ese conocimiento y modificar dicho porvenir”.<sup>78</sup> En el caso específico de Kustos, como se mencionó arriba, se puede hablar sobre el sueño que narra Zhenya y lo hace desaparecer. El sueño cuenta la historia de Horacio Kustos, quien siempre sueña lo mismo: está en una banca pidiendo limosna y cuando le llegan lo que él llama “accesos de irrealidad” en verdad cree que va a despertar en esa banca: es como si pensara que todo lo que él es, lo que sabemos de él a través de la diégesis, fuera en realidad el sueño y su realidad fuera ser limosnero. Lo anterior se puede rastrear desde *Ubik* de Phil K. Dick o la película *Matrix*, ambas obras referentes a la ciencia ficción, en donde se juega con la idea del sueño como realidad y de la realidad como sueño. Es justo en ese momento cuando Molinar se vuelve Sancho Panza porque se da cuenta de que Kustos desapareció por haber dejado de creer y entonces él comienza a comunicarse con Zhenya diciendo que le cree para poder regresar a Kustos.<sup>79</sup> La manipulación del tiempo por parte del personaje se da en tanto que él sabe que debe creer en todo hecho sobrenatural para poder seguir perteneciendo a ese mundo por más disparatado que algunas veces pueda parecer y, por tal, al momento o tiempo en el que aquel hecho está sucediendo.

Siguiendo la línea de Todorov, Lorrís Murail nos habla de los nuevos caballeros; los de la ciencia ficción. Al igual que en el género maravilloso, los héroes de la ciencia ficción se comportan como caballeros andantes en busca de aventuras que les permitan “salvar a una raza perdida o descubrir el porqué de un universo extraño, y aun hasta el porqué de su propia personalidad.”<sup>80</sup> En el caso de *La torre y el jardín*, la raza perdida son los habitantes del jardín; el héroe es Kustos, quien también encuentra el porqué de su ser dentro de la novela como un ser sobrenatural que es parte de la misma imaginación. Dentro

---

<sup>78</sup> Gattégno. *Op. cit.*, p. 112.

<sup>79</sup> Chimal. *Op. cit.*, pp. 144 – 156.

<sup>80</sup> Murail, Lorrís. “Caballeros y brujos”, en *Ciencia ficción, la otra respuesta al destino del hombre*. Buenos Aires, Timerman, 1976, p. 99.

de su construcción, algunas cosas tienen sentido con la del caballero andante y otras no; como por ejemplo, la curiosidad del personaje que es, de acuerdo con Luckács, un buscador que difiere de la del caballero andante, quien no cuestionaría cosas que Kustos sí hace como en la narración del sueño y, claro, el hecho de haber buscado el jardín por su propia curiosidad y no por órdenes de su rey.

Lovecraft llama “relato interplanetario” a las narraciones de ciencia ficción. Apunta que el tiempo perfecto para situar dichos relatos es en pasados prehistóricos, para que los personajes tengan una actitud de asombro ante todo suceso. Así pues, el jardín actuaría dentro de la diégesis como una buena construcción poética de la ciencia ficción según Lovecraft. Al mismo tiempo, aquella actitud de asombro por parte del personaje parece hacer alusión a la empatía que debe tener el lector con éste, según Todorov, en los textos de corte fantástico. El propio Todorov menciona, además, que en la ciencia ficción “el movimiento del relato consiste en obligarnos a ver hasta qué punto estos elementos en apariencia maravillosos nos son cercanos, y forman parte de nuestras vidas”.<sup>81</sup>

Es así como concluimos, a la par de Gattégno,<sup>82</sup> que la ciencia ficción es un espacio para meditar acerca de todos aquellos elementos y su cercanía ante nuestro horizonte de realidad o de lo que podría ser posible. El origen de esta meditación, claro, es la empatía del lector de ciencia ficción con los personajes como en el cuento fantástico. En *La torre y el jardín* existe un problema muy serio de empatía puesto que tenemos tres personajes de suma importancia con los cuales podríamos simpatizar: Kustos, Isabel y Molinar. Pero cada uno de ellos mantiene una diferente perspectiva sobre la naturaleza de los hechos que se suscitan en la torre. Kustos es un viajero que tiende a tener “accesos de irrealidad” pero que en general creería en aquellas cosas sobrenaturales sin problema alguno puesto que su trabajo es desmembrar el origen que éstas tienen. Isabel es una mujer que nació en la torre y para ella es muy natural todo lo que allí pasa. Molinar, por su parte, sabe del negocio porque su padre

---

<sup>81</sup> Todorov. *Op. cit.*, p. 178.

<sup>82</sup> Gattégno. *Op. cit.*, p. 33.

trabajaba allí, pero se sorprende de Zhenya, y su conocimiento del jardín siempre se ha tornado un recuerdo borroso debido a su cualidad sobrenatural.

A propósito de la recepción, Boris Vian nos dice: “El lector ideal de las novelas de ciencia—ficción es el matemático, el físico o la gente muy cultivada que a la vez sabe lo que se hace en literatura y lo que se hace en matemáticas y física. Es gente que no levanta un muro entre ellas y una parte del conocimiento.”<sup>83</sup> Lo anterior nos deja advertir una intertextualidad que va más allá de la literatura y que, como se dijo al principio, nos remitiría a una metateoría a propósito del análisis de una obra literaria. Así pues, podríamos examinar el tiempo literario a través de la teoría de Stephen Hawking; creo que la ciencia ficción podría ser un género convertido en un campo de estudio mucho más claro para quienes quisieran estudiar temas como el anterior mediante otras disciplinas.

Estos temas diversos que se utilizan en la ciencia ficción son pertenecientes no sólo a la literatura sino a la física y matemáticas y dan como resultado una mezcla de temas de conocimiento o una hibridación. En una entrevista con Anthony Burgess, autor de *Naranja mecánica*, éste confiesa:

Me gusta utilizar los géneros llamados populares como formas puras que luego mezclo, si usted prefiere, con otros vinos, vinos de mi cosecha particular. El procedimiento no es nuevo; los dramaturgos isabelinos y Shakespeare, en primer término, no actuaban de otro modo cuando adaptaban a sus necesidades la tragedia antigua o las piezas de Séneca, por ejemplo.<sup>84</sup>

Burgess habla de la hibridación como un proceso de la literatura desde tiempos remotos, mencionando a Shakespeare, no sólo a nivel temático sino genérico –como es el caso específico de *La torre y el jardín*– y hasta estilístico: “Desde 1951, Boris Vian y Stephen Spriel [...] señalan la prodigiosa variedad de los relatos de CF [ciencia ficción], en los cuales, afirman, se encontraban prácticamente todos los estilos de la «gran literatura»”.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Boris Vian. “Los nuevos cuentos de hadas” en *Ciencia ficción, la otra respuesta al destino del hombre*. Buenos Aires. Timerman, 1976, p. 94.

<sup>84</sup> Louit, Robert. “Burgess: La libertad y el mal”, en *Ciencia ficción, la otra respuesta al destino del hombre*. Buenos Aires, Timerman, 1976, pp. 69—70.

<sup>85</sup> Gattégno. *Op. cit.*, p. 127.

Entrando en los temas de la ciencia ficción más específicamente, nos encontramos con un tema muy particular de este género: los robots.<sup>86</sup> Como se ha mencionado arriba, los animales en los cuales se basa el negocio de El Brincadero son robots: “Mi papá hacía algo como... animales mecánicos. Robots – ¿Ha oído cómo se usan para el sexo?”<sup>87</sup> Así como también los animales creados en el jardín ficticio por Barba y Constantino: “La verdad, el trabajo de electrónica...o de robótica, es muy impresionante...”<sup>88</sup> En mi opinión, el tópico de los robots no es suficiente para creer que un texto es ciencia ficción o no, pero el tema es un índice genérico importante para lo que estamos tratando ahora. Además de los robots, algo muy especial dentro del texto es la existencia de una inteligencia artificial que es la misma torre, Zhenya, cuyo análisis discursivo dejará mucho más claro esto y se encuentra en el tercer capítulo de este trabajo.

Gracias a Gattégno y su gran ilustración sobre la ciencia ficción, sabemos que *La torre y el jardín* guarda una gran similitud con *Mañana los perros* de C. D. Simak, donde se plantea uno de los ejes que, según Gattégno, son las bases de la ciencia ficción: la evolución de la sociedad, la del hombre y el progreso de los conocimientos. El argumento de la novela de Simak es simple: el retorno al estado primitivo por medio de los nuevos conocimientos humanos dará como resultado una evolución social. Es muy parecido al de Chimal. Por una parte, tenemos el retorno a lo primitivo gracias a los nuevos conocimientos que permitirán preservarlo y dejar intacto el destino de los habitantes del *jardín*; y por otro, la evolución social es un tema que abarca “La República Jardín Número 1”. Así pues, el “Edén rural”<sup>89</sup> de Simak, es repetido como el *jardín* dentro de la obra de Chimal.

Otro de los temas recurrentes en la ciencia ficción es el viaje. Un viaje interplanetario o, como en nuestro caso, a un lugar desconocido e inmutable aún por el hombre. En nuestra obra, el viaje sucede cuando se dirigen hacia el jardín puesto que es otro mundo. El viaje que se hace es al interior, al adentro, como la literatura posmoderna que procede mediante una reflexión y una

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>87</sup> Chimal. *Op. cit.*, p. 237.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 233

<sup>89</sup> Gattégno, *Op. cit.*, pp. 53–58.

meditación acerca de su interior. Curiosamente, bajan; aunque deberían subir por ser el jardín una especie de paraíso. Así pues, los extraterrestres vendrían siendo los habitantes de jardín, o a la inversa, por supuesto. Aunque como dice el mismo Gattégno: “no se sabe bien si son del futuro, mutantes de la especie humana o animales—vegetales—minerales a los que sin embargo nada separa de nosotros.”<sup>90</sup> El descubrimiento, al venir de adentro hacia afuera, también es una especie de metaficción y, además, también cabe destacar que el viaje lo hacen dos hombres y dos mujeres, como los nuevos Adanes y Evas de ese lugar, quienes no van a habitar el *jardín* porque ya han sido expulsados de éste al no pertenecer a él por mera naturaleza. El hecho de que sean dos hombres y dos mujeres nos da, como se ve a lo largo de la novela, el tema del doble: en espacio, en tiempo, en personajes, en narradores, etc., un tema que se retomará con mayor pertinencia en lo que refiere al género fantástico puesto que es un tópico mucho más perteneciente a éste.

Ahora bien, en cuanto a la intertextualidad, en la ciencia ficción ya no sólo se encuentran temas de física, química y matemáticas sino de “la biología, la psicología, la sociología, todas las ciencias antropológicas, la lingüística”, según afirma Marcial Souto.<sup>91</sup> En nuestra obra encontramos, claramente, toda clase de problemas, tal como indica Souto; biológicos, con respecto a la animalidad de los clientes de El Brincadero, quienes no suponen que son robots sus amantes momentáneos; sobre la psicología y la sexualidad juntas encontramos la zoofilia, consecuencia de lo anterior y, así, un problema sociológico muy profundo. Sabemos de antemano que la ciencia ficción es crítica por sí y en sí misma de toda clase de problemas, así que no es de alarmarse encontrar temas como el que trata Chimal en *La torre y el jardín*. Además, es de advertirse que es en este punto temático en cuanto a los problemas sociológicos y psicosexuales donde encontramos los *temas del tú* que aborda Todorov, que son de la misma índole de los que trata la ciencia ficción, aunque ésta los ubique dentro del género fantástico.

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>91</sup> Souto, Marcial. “Entrevista con samuel Dlany”, en *Ciencia ficción, la otra respuesta al destino del hombre*. Buenos Aires, Timerman, 1976, p. 50.

Para terminar con la ciencia ficción y comenzar a delimitar el siguiente género dentro de nuestro análisis hablaremos de la recepción que se tiene de ambos géneros. Aunque los dos géneros describen una realidad distinta a la del lector, la ciencia ficción tiene una lógica como lo es que en el jardín falso los que habitan allí fueron creados por manos humanas y bajo la inteligencia del hombre; a diferencia de lo fantástico, que debe creerse dando un voto de confianza. El mismo don Cruz nos dice a propósito de la construcción de la torre: “cuando alguna experiencia no cuadra con ellas hay que esforzarse para empezar a aceptarlo”.<sup>92</sup> Así pues, Boris Vian<sup>93</sup> nos habla de los nuevos y los viejos mitos; para él, la ciencia ficción incluye mitos nuevos, como lo sería una torre que se comunica con otros que no son de su especie a través de su cualidad de inteligencia artificial y animales que son robots; y el género fantástico alude a los viejos mitos como el terror o lo sobrenatural, o un lugar primitivo donde todo se ha conservado.

---

<sup>92</sup> Chimal. *Op. cit.*, p. 77.

<sup>93</sup> Borias Vian. *Op. cit.*, pp. 90—92.

## 2.5. El género fantástico

Este apartado del estudio enfocado a los géneros literarios que han generado una hibridación en *La torre y el jardín*, tomará como eje uno de los temas principales del género fantástico: el tema del doble. Este tema ha sido abordado por diversos textos mediante el análisis del tiempo de la narración, el espacio, los personajes, etc., que como bien explica Julio Cortázar en sus *Clases de literatura*, se desdoblan por fuerza en las narraciones de corte fantástico.

Así pues, en *La torre y el jardín* se encuentra un desdoblamiento muy notable en categorías de análisis como el tiempo, el espacio, la historia y el relato –como se mencionó antes– y los personajes. Comenzando por los personajes, el tema del doble se encuentra en el nivel estructural: el protagonista. Horacio Kustos e Isabel tienen el mismo nivel de importancia en el plano de la historia y en el plano del relato; pero en el del relato tenemos al mismo Kustos y a Molinar. Por una parte, tenemos a Horacio Kustos, cuyo rol principal yace en los capítulos que están narrados en horas y que se desarrollan en la torre; al contrario de Isabel, cuya historia se encuentra en los capítulos narrados en fechas y en espacios variados.

Los dos son de suma importancia puesto que Horacio nos guía a nosotros y a Molinar como un Virgilio por las vías de la imaginación, pero es gracias a Isabel que conocemos el origen de la torre como un ente actante y, además, a semejanza de Beatriz Portinari, es quien nos lleva al jardín en cuyo capítulo referente es Molinar el Dante que encuentra respuestas dentro de ese espacio mágico porque él es el intruso verdadero y Kustos es el falso.

Además, la categoría de los personajes es un elemento que hace converger el género maravilloso con el fantástico por “la existencia de seres sobrenaturales, más poderosos que los hombres”<sup>94</sup> en ambos géneros. Es el caso específico, como se mencionó al hablar del género maravilloso, de don Cruz, creador y padre de Zhenya, quien siempre representa la misma edad, y de Horacio Kustos, quien cuenta con “una disposición particular para la

---

<sup>94</sup> Todorov. *Op. Cit.*, p. 113.

maravilla”<sup>95</sup> debido a su carácter sobrenatural que se ve reflejado en su inmortalidad y demás características. Estos dos personajes tienen suma conciencia para lo que Todorov delimita como género fantástico, puesto que en ciertos pasajes de la novela siempre se refieren a cómo uno debe enfrentarse ante el acontecimiento de corte fantástico. Por ejemplo, en alguna parte Kustos dice a Molinar: “cuando no hay nada que hacer, pero no se acepta lo inevitable, las personas llegan a actuar o a formular pensamientos que parecerían absurdos pero son, o al menos parecen, el único modo de lidiar con tales situaciones”.<sup>96</sup> La cita anterior explica muy bien su disposición ante la maravilla. Y es que es tal que cuando Horacio Kustos deja de creer o le entran aquellos “lapsos de irrealidad”, como él mismo dice, desaparece. El mismo personaje explica muy bien por qué el género fantástico siempre debe causar, aunque no sólo esto, incertidumbre; puesto que cuando no lo hace, es decir, cuando el fenómeno puede explicarse por una u otra razón, desaparece al instante y se convierte en otro género como la ciencia ficción o el género maravilloso.

También es clara la actitud de Kustos ante tales sucesos puesto que, como dice Lovecraft: “los personajes deberían mostrar la misma emoción irresistible que en la vida real mostrarían personajes similares ante semejante situación”.<sup>97</sup> Y no es Horacio el único en mostrar tal asombro puesto que también se presenta la misma actitud en personajes como Nata cuando puede comunicarse casi telepáticamente con Zhenya, a pesar de que habla ruso, gracias a que la torre siempre se dirige a uno en su lengua materna. También para Isabel es difícil, al principio, acostumbrarse a los portentos fantásticos como lo son Zhenya y sus acciones y, por supuesto, la existencia del *jardín* que nunca dejará de causarle asombro a pesar de conocerlo de toda la vida porque nunca sabrá el origen ni la explicación de éste (inclusive, puede ser que “todavía no se haya escrito”). El asombro es muy claro en Francisco Molinar porque él, a diferencia de los demás personajes, es un hombre común; tan común como los lectores. Y no es que Isabel o Nata no lo sean, pero ellas han adquirido una especie de hipersensibilización ante el acontecimiento fantástico al grado de no cuestionarlo. Precisamente por lo anterior, al lector le es fácil

---

<sup>95</sup> Chimal. *Op. Cit.*, p 142.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>97</sup> Lovecraft. *Op. Cit.*, p. 284.

desarrollar empatía con respecto a la situación de Francisco; empatía que Todorov deja muy claro que debe existir para que el género fantástico se vea flotando por encima de un texto literario. Para él, la incertidumbre debe ser compartida a manera de simbiosis entre lector y personaje.

En cuanto al tiempo y el espacio, como un conjunto categórico, se puede también ver el tema del doble en el nivel estructural: el tiempo son las horas y las fechas; el espacio son la *torre* y el *jardín*.

Así pues, hay que hablar sobre un desdoblamiento interno y externo del tiempo. El externo se refiere al desdoblamiento estructural en la manera de narrar y en la forma en la que ocurren las acciones, puesto que no sólo se comienza el texto *in medias res* sino que la obra es anacrónica. La función que cubre el tiempo anacrónico es que las narraciones de Zhenya están ligadas a las *acciones efectivas* de los personajes en la torre, no pueden entenderse unas sin otras como se dijo arriba al mencionar la especie de *exempla* que ofrece Zhenya.

En el nivel del discurso y más específicamente en la parte que narra el jardín y su constitución, podemos encontrar el siguiente pasaje:

Molinar mira su reloj. Apenas son las seis, pero la luz es semejante a la del medio día.

El tiempo pasa distinto— le explica Nata.

—Qué maravilla— dice Kustos”.<sup>98</sup>

Todorov menciona que en el mundo de lo sobrenatural el tiempo parece estar suspendido, y es justamente lo que pasa en el jardín pero no en los demás espacios que presenta la novela puesto que es éste el portento fantástico que denotará todos los elementos característicos del género.

Es cierto que, en un principio, relacionamos al *jardín* con el género maravilloso y a la *torre*, por su inteligencia artificial y los robots que habitan en ella, con la ciencia ficción, pero eso no influye del todo en que los dos sean claras representaciones, aunque no del todo, de lo fantástico ya que hablamos

---

<sup>98</sup> Chimal. *Op. Cit.*, p. 405.

de hibridación. Por ejemplo, en cuanto a la *torre* como construcción dice don Cruz: “Es una técnica de construcción..., no me pregunte cómo funciona...Sirve para crear edificios de altura engañosa, ¿me entiende? [...] cuando alguna experiencia no cuadra con ellas hay que esforzarse para empezar a aceptarlo”.<sup>99</sup> Lo anterior muestra una clara conciencia en la constitución de la *torre* como un hecho fantástico en cuanto a la recepción pero también en cuanto a la poética del nuevo fantástico,<sup>100</sup> de la cual hablaremos a continuación. Así pues, *La torre y el jardín* nos presenta un conjunto de categorías inmersas en un solo paquete: espacio, narrador y personaje en Zhenya, que hemos decidido denominar un ente actante puesto que presenta acciones pero no es ni personaje, ni espacio, ni narrador solamente. Incluso en algún momento de la narración Molinar se pregunta acerca de la forma de reaccionar de la torre notando que es un ser animado.

Además, cuando Kustos se pierde y desaparece por el recuerdo de su sueño, las dimensiones espaciales se dividen también presentadas por el texto mediante un cambio de tipografía a dos columnas referentes al espacio donde se encuentran Molinar y Nata y al lugar donde está Kustos perdido.<sup>101</sup> Son dos dimensiones distintas, dos espacios que interaccionan y se conectan por medio de la *torre*, gracias a Zhenya. Lo que hay en medio, lo que narra Zhenya a manera de *exempla*, ilustra el pacto de verosimilitud que yace en lo fantástico; si Kustos no nombra su realidad diciendo “sí creo”, no volverá de aquella dimensión desconocida puesto que debe vivir sólo en aquella que le corresponde: en la dimensión fantástica; sin permitirse lapsos de irrealidad.

El mismo mecanismo se utiliza en el último capítulo perteneciente a la descripción del *jardín*, que narra la estancia de Kustos, Nata, Isabel y Molinar en él y, de igual manera, narra el espacio donde está don Cruz quien, como buen creador, puede escuchar todo lo que dice la torre a pesar de que los personajes no puedan. Es curioso cómo el lector también tiene acceso a esta información, pero analizaremos esto en el capítulo siguiente.

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 76 – 77.

<sup>100</sup> Roas, David. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción (1, 2008, Madrid). Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.). Madrid, Asociación Cultural Xatafi, Universidad Carlos III de Madrid, 2009, pp. 94—120.

<sup>101</sup> Chimal. *Op. Cit.*, p. 191.

En cuanto a la categoría de análisis que el narrador exige, Todorov nos dice que un narrador que no es actante es preferible, porque de lo contrario caeríamos en lo maravilloso y, además, éste aumenta la empatía por parte del lector. Sin embargo, en *La torre y el jardín* encontramos un problema de narrador doble, como se mencionó en la delimitación de la ciencia ficción. El tema del doble es en lo fantástico un tópico por excelencia y Chimal lo lleva a niveles estructurales que conforman la obra. En el caso específico del narrador tenemos dos: el narrador de las *acciones efectivas* y la *torre*. El narrador de las *acciones efectivas* es aquel que nos presenta a Kustos, a Molinar, a Nata y a Isabel desde que los primeros dos llegan a la torre hasta que los cuatro arriban al jardín.

El segundo narrador es esa voz de museo que les habla a Kustos y a Molinar al principio, aquella voz que sólo pueden escuchar algunos y que narra a partir de *exempla* o de sucesos que ocurrieron en su mismo espacio, o bien, de los actantes que llegan a ese mismo lugar. El problema aquí es que, si bien tenemos un narrador como el que según Todorov conviene a lo fantástico, también tenemos un narrador que no lo es, puesto que también, a pesar de ser una cosa, es un actante. De acuerdo con lo que dice Todorov, Zhenya debería ser un narrador del género maravilloso; sin embargo, su forma de comunicarse no es nada parecida al “Había una vez...”; es un objeto con voz de museo que narra situaciones de manera indirecta: con *exempla* o a manera de *monólogo interior*, por ejemplo.

El problema del doble en el narrador se presenta en la misma torre pero, así como la obra está dividida en narraciones por fecha y horas que conciernen a personajes distintos según el espacio donde se encuentren, también existe un tercer narrador, el que se ocupa únicamente de narrar la vida de Isabel.

Cuando Todorov habla de que los elementos de una estructura deben ser coherentes y, por tanto, tener relación directa con los demás elementos,<sup>102</sup> está haciendo obvia alusión a la intertextualidad posestructuralista que genera hibridación dentro de la obra. En Chimal, por ejemplo, a pesar de que Todorov mencione en su estudio que “[...] cuando los temas de la primera red (yo:

---

<sup>102</sup> Todorov. *Op. Cit.*, p. 102.

sobrenatural) aparecen al mismo tiempo que los del segundo (*tú*: deseo e inconsciente), es precisamente para indicar que hay incompatibilidad”.<sup>103</sup> En la obra que analizamos, las relaciones entre los elementos también pueden ser temáticas y generar hibridación, como es el caso de la yuxtaposición de los temas del *tú* y del *yo* que tan puntualmente fueron separados por Todorov.

Hasta aquí hemos intentado dar ejemplos de la diégesis que reflejen los temas del *yo*, los que se refieren únicamente a lo sobrenatural y temas como el del doble, como el del sueño de Kustos o el momento emotivo en el cual Zhenya salva a Isabel “abrazándola” para protegerla de quienes quieren hacerle daño.<sup>104</sup> Sin embargo, es importante mencionar los temas del *tú*, que son para Todorov los de índole social que siempre tendrán que ver con el deseo, lo sexual y la crueldad.<sup>105</sup> Como ejemplo de la existencia de dichos temas en el texto, obsérvese el siguiente pasaje:

Todos los que trabajan aquí, puertas adentro, aun si no son ellos objetos de voluptuosidad, tienen el mismo fin: domeñar la realidad, mantenerla a raya, someterla por medio de su propia sumisión a esa cosa pequeñísima: la imagen de su propio placer que los clientes son capaces de crear.<sup>106</sup>

Y la verdadera razón de esta yuxtaposición la convierte en una subordinación puesto que la torre –o al menos su disfraz, El Brincadero— (los temas del *tú*) protegen al jardín (los temas del *yo*):

[...] ¿qué mejor para esconderlo?, me dije, ¿qué mejor que un lugar donde los animales sufren para nuestro placer? ¿Qué mejor que una cosa sea como el reverso, el complemento de otra...?<sup>107</sup>

Así pues, asumimos que Chimal ubica en el mismo nivel los temas del *tú* y del *yo* como una representación de que en la posmodernidad todo es yuxtaposición y evidencia, así la poética del contexto en la cual todo se explica

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>104</sup> Chimal. *Op. Cit.*, p. 31.

<sup>105</sup> Todorov. *Op. Cit.*, pp. 136 – 139. Roas. *Op. Cit.*, p. 105, afirma, citando a Freud, que lo fantástico es un reflejo de los deseos frustrados del hombre.

<sup>106</sup> Chimal. *Op. Cit.*, p. 298.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 298.

a sí mismo, además del disfraz de la realidad tan ampliamente mencionado y bien explicado por Roas como una construcción artificial de la razón.<sup>108</sup>

Todorov siempre vacila en considerar lo fantástico como un “género autónomo”<sup>109</sup> por las dependencias que tiene con el género maravilloso y el extraño y, además, por la incertidumbre que genera. David Roas menciona que lo que hace al fantástico no es la incertidumbre sino la inexplicabilidad que debe producir una problematización<sup>110</sup> en el hecho fantástico. Roas menciona que si la interacción entre las dimensiones sobrenatural y natural es posible porque coexisten por artificios explicables gracias al texto, no hay una problematización como tal. Así pues, la *torre* y el *jardín* son dimensiones distintas que podrían encajar en esta parte con lo que dice Roas; sin embargo, los habitantes del jardín no saben que están protegidos por la torre y ésta fue construida por un ser sobrenatural y además es autónoma.

De ahí que los personajes más cercanos al lector en cuanto a su realidad, como Molinar e Isabel, que no son seres sobrenaturales, no entiendan el porqué de los dos portentos fantásticos: la *torre* y el *jardín*. Además, la coexistencia entre las dimensiones *torre* y *jardín* son explicables porque, a pesar de ser distintas, las dos son sobrenaturales; las dos pertenecen a la inexplicabilidad de la cual habla David Roas. Como consecuencia, al ser puramente inexplicables en sí mismas hacen posible el hecho fantástico.

A mi parecer, la reacción de personajes y lector no debería ser suficiente para establecer un género literario; en realidad, el mismo autor señala que lo fantástico no pasa de ser una reacción; de ahí que concordemos con Alberto Chimal<sup>111</sup> al considerarlo más bien un recurso de la literatura que un género. Incluso, Todorov excluye la posibilidad, como única, de que la vacilación dure hasta el final, argumentando que también puede ser sólo parte de la obra, aunque considere que hay textos fantásticos puros. Lo anterior también nos permite rastrear el carácter recursivo de lo fantástico.

---

<sup>108</sup> Roas. *Op. Cit.*, p. 102.

<sup>109</sup> Todorov. *Op. Cit.*, pp. 41 — 43.

<sup>110</sup> Roas. *Op. Cit.*, p. 107.

<sup>111</sup> En noviembre de 2013 se escuchó en una conferencia a Alberto Chimal en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán.

Para pasar al siguiente capítulo que tratará sobre focalización es necesario, de nuevo, citar el principio del estudio de David Roas a propósito de la explicación sobre lo fantástico, que cuestiona la realidad objetiva a partir de la aparición de la física cuántica:

Pero lo verdaderamente significativo de este principio no es simplemente el hecho de que el científico (el observador) ya no pueda realizar observaciones exactas sobre el comportamiento de la realidad que analiza, sino, sobre todo, que su intervención modifica de manera decisiva la naturaleza de lo que observa. De ese modo, la realidad deja de ser objetiva y 'externa', pues se ve profundamente afectada por el individuo que interacciona con ella.<sup>112</sup>

Con ello deja en claro que el observador es parte de la realidad y que es tan importante como ella para su construcción de manera directamente proporcional. Por ello es tan importante rescatar la función del espectador dentro del *performance* ya que éste también participa de los hechos; por eso existen pasajes dentro de *La torre y el jardín* que sólo los lectores pueden saber. Así pues, procederemos identificando el género mediante la focalización que tienen los personajes pero también este lector—espectador.

---

<sup>112</sup> Roas. *Op. Cit.*, p. 96.

## Capítulo III

### La hibridación en la focalización

#### 3.1 *La voz narrativa*

En el capítulo anterior se habló del tema del doble con respecto al género fantástico. Se dijo que en *La torre y el jardín* dicho tema se encuentra también en un nivel estructural que se puede notar desde la primera lexía que expresa dos espacios dentro del texto –la torre y el jardín– así como en demás categorías de análisis como la del personaje protagonista, los roles actanciales, el tiempo –capítulos en horas y capítulos en fechas– y la narración. Así pues, hemos llegado a la parte en la que analizaremos las *situaciones narrativas*, nombradas así por Gerard Genette, quien será el eje teórico de esta parte del análisis al que toca estudiar específicamente la narración y cómo ésta funciona dentro de la diégesis para después poder entender cuál es su papel para que el género literario se hibride.

En primer lugar será conveniente recordar que el texto está narrado en horas y fechas como ya se mencionó al hablar del desdoblamiento del tiempo

en el capítulo sobre géneros literarios. El narrador de las fechas cuenta la historia de Isabel, administradora del negocio dentro de la torre; la narración se encuentra de manera anacrónica puesto que así lo necesita el texto, es decir, no se cuenta la vida de Isabel de manera cronológica sino que a veces toca información sobre su infancia, a ratos sobre su adolescencia, su madurez o su juventud, según convenga, jugando así con los tipos de focalización que, como se explicará más adelante, son únicamente analizables por segmento narrativo.

Este tipo de narrador es *ulterior*, lo cual quiere decir que cuenta acontecimientos en analepsis, puesto que las fechas van desde 1957 hasta el 2000, cuando la narración que por jerarquía es más importante –la llegada y estancia de Kustos y Molinar en la torre– se suscita únicamente en el último año (2000) del que tenemos información sobre la vida de Isabel. Más adelante veremos de qué manera la voz narrativa ubicada en diferentes lugares converge justamente en este año.

Este narrador es *omnisciente*, de acuerdo con el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, quien lo define como:

[...] el narrador que posee una mirada *subjetiva* porque su ubicación y su perspectiva son inaprensibles para el lector; es el narrador que lo sabe todo y está en todas partes, dentro y fuera de la narración: sondea las conciencias, interpreta, evoca, adivina, comenta; salva todos los obstáculos espacio/temporales, es ubicuo.<sup>113</sup>

Asimismo y con base en la misma autora sugerimos una falta de focalización por parte de este narrador debido a su perspectiva, imposible de asir por parte del lector.

Ejemplos de ello los encontramos en *La torre y el jardín*, tales como: “La criatura los mira. Nació aquí. Y aquí ha vivido siempre. No ha conocido jamás lo que hay afuera. No ha visto nunca ni prado ni brizna de hierba”,<sup>114</sup> evadiendo los obstáculos espaciales y temporales con los adverbios *aquí, siempre, jamás, nunca*; “Isabel imagina a Constantino como jefe, como dueño del negocio. Lo

---

<sup>113</sup> Beristáin, H. *Op. cit.*, s. v. “narrador”.

<sup>114</sup> Chimal. *Op. cit.*, p. 15.

imagina dando órdenes a su padre”,<sup>115</sup> sondeando la conciencia de Isabel a través del verbo *imaginar*; “[aquella noche] la recuerda muy claramente: aunque llegue, por momentos, a olvidarse del sentimiento preciso o a confundir algunos rasgos del recuerdo, las impresiones regresan siempre a sus formas originales”<sup>116</sup> evocando y comentando los recuerdos de Isabel en aquella tarde en la que supo qué era el miedo.

Bien pues, la existencia de este narrador no focalizado o con focalización cero es importante puesto que nos permite conocer la relación de Isabel con Zhenya y características de ésta última como el que no todos la pueden escuchar en el capítulo en el que aparece Nata, quien a pesar de ser rusa entiende perfectamente lo que dice la torre y quien, además, bautiza a la misma con el nombre con el que nos hemos venido refiriendo a ella.<sup>117</sup> Conocer la relación de Isabel con Zhenya es trascendental puesto que da a Isabel la focalización en cuanto a la situación, es decir, el espacio en el que se desarrollan los acontecimientos que es la misma torre. Dicha focalización, si bien es analizable por segmentos, tendrá como consecuencia un tipo de género literario que también es segmentable, para formar la hibridación genérica cuyo examen tendrá lugar en el próximo capítulo de este trabajo.

La otra parte del texto, la que se narra en horas, en la cual aparecen los demás personajes como Kustos y Molinar, también alberga un desdoblamiento temático en su estructura narrativa. Se encuentra dentro de ella el narrador de las *acciones efectivas*, quien a ratos presta su voz a Molinar, Kustos, Nata e Isabel mediante el *discurso indirecto libre*; y la misma Zhenya, quien utiliza el *monólogo interior* para expresarse como ya se mencionó arriba. Además, lo anterior puede notarse fácilmente por la tipografía que se utiliza en la edición de acuerdo con la narración ante la que nos encontramos: el narrador de las *acciones efectivas* presenta su discurso en itálicas al contrario de Zhenya quien lo hace en redondas.

El narrador de las *acciones efectivas* es muy parecido al primer narrador que analizamos por el préstamo de voz que hace a los personajes. Sin

---

<sup>115</sup>*Ibid.*, p. 102.

<sup>116</sup>*Ibid.*, p. 159.

<sup>117</sup>*Ibid.*, p. 267.

embargo, existe un rasgo fundamental para su diferenciación y es que éste no evoca el pasado como el narrador *ulterior*, de ahí el nombre que hemos decidido utilizar para referirnos a él por su narración hecha en el presente indicativo. Aunado a esto, encontramos que este narrador no tiene acceso a la información total sino que va de la mano de personajes y lector en cuanto a ella. Ejemplo de esto tenemos:

Kustos se levanta y piensa en volver a ponerse los guantes, pero decide que es mejor no hacerlo. No hace calor pero tampoco frío. Tal vez haya algún tipo de calefacción que tampoco se ve; tal vez a ella se deben los ruidos extraños, casi imperceptibles, que siguen viniendo de algún lugar más allá de los cuartos.<sup>118</sup>

De lo anterior extraemos primeramente la descripción que hace de los movimientos de Kustos, que por ser tales sugieren una exposición de los hechos en el momento en el que están sucediendo y conforme se van suscitando, es decir, el narrador sigue a los personajes en sus movimientos y en lo que observan casi al modo del plano secuencial cinematográfico. Si bien nuestro segundo narrador sabe lo que piensan los personajes debido a ese complemento circunstancial de modo *–tal vez–* que menciona cuando habla de “los ruidos extraños”, semeja una duda y especulación que lo hacen diferir del de la primera parte ya que alude a la existencia de focalización, cuyo análisis se encuentra en la última parte de este apartado, al carecer de la información total sobre lo que está sucediendo.

Ahora bien, expondremos a Zhenya como nuestro tercer narrador, el más importante y complejo en la novela no sólo por ser un actante y el espacio donde se desarrollan los acontecimientos —como se mencionó en el capítulo anterior— sino por su jerarquía narrativa dentro del texto que según Gerard Genette tiene más peso debido a que: “[...] todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa al acto narrativo productor de dicho relato”<sup>119</sup>, es decir, las intervenciones de Zhenya en el texto tienen un propósito específico al hacerse presentes en los momentos precisos en los que se necesita. Por ejemplo:

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 69

<sup>119</sup> Genette, Gerard. *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989, p. 284.

— *¿De chico?*

—*Yo soy de aquí de Morosa –contesta Molinar—. Y no se habla mucho de estas cosas, ya sabe, pero siempre se saben detalles... De hecho, el nombre ese hasta sé de dónde viene: según esto, fue idea del dueño...*

EL DUEÑO: José Constantino Arocena Sévigny, casi siempre llamado el viejo Constantino, fundador y primer propietario de El Brincadero. Llegó a Morosa en 1943, en plena guerra mundial. Se le había dicho que esta era una ciudad pequeña y no muy viva; cuando vio que era verdad, decidió que sería el lugar más útil para sus propósitos. No imaginaba el tamaño que el negocio llegaría a tener.

—*Oiga, Francisco, ¿ese es el dueño que decía usted?*

—*Supongo que sí.*<sup>120</sup>

Kustos y Molinar están teniendo una conversación en la cual el segundo hace saber al primero la información que él tiene sobre lo que ha estado narrando Zhenya acerca de El Brincadero hasta ahora, y cuando la torre escucha que Molinar hace mención sobre el dueño del negocio narra lo que ella sabe de éste. Al principio de la novela, esta narración los hace pensar que es una especie de grabación, pero en momentos como el anterior, en los cuales notan que esa voz también los escucha y les brinda aún más información de la que ellos tienen, comienzan a comunicarse con ella.

Por supuesto que esta especie de comunicación es bastante peculiar ya que Zhenya siempre habla en tercera persona y no mantiene un diálogo con nadie específicamente como lo conocemos, y porque al ser un espacio no conoce la conjugación verbal de la primera persona (yo) y, segundo, porque al no haber un ente igual a ella, tampoco podría utilizar la segunda persona (tú) para comunicarse:

—*¡Muy bien! – dice Kustos en voz alta, casi gritando—. Perdón, perdón, muy bien –vuelve a decir más quedo—. Nos has estado oyendo todo este rato. Excelente.*

—*Horacio –dice Molinar para no decir “Qué le pasa”, “Cállese” ni nada semejante. Pero Kustos sigue:*

*Ya está. Estamos escuchando. Dinos algo.*<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> Chimal. *Op. cit.*, p. 36.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 73.

Después de esto Zhenya da las respuestas pertinentes a Kustos, de acuerdo con lo que ella escucha y define que necesita saber; ella es lo que podríamos llamar un *narrador inteligente* por guiar el relato de acuerdo con lo que ella considera que se necesita, manipulando no sólo el devenir de los personajes sino la misma lectura que se hace del texto a través de la dosificación de información, en términos de focalización, por parte de personajes y lector.

Al decir que Zhenya sólo puede comunicarse en tercera persona estamos también indicando otra característica de ella: es un espacio. Genette nos explica cómo funciona un *protagonista narrador* en *Figuras III*, delimitándolo por su característica principal que es saber la **verdad**;<sup>122</sup> pero Zhenya es más que eso. Ella habla de la torre porque de lo único que puede hablar es de lo que ella ha visto y, al ser un espacio, todo en las horas acontece en ella misma y a pesar de que no existe información a nivel diegético sobre si Zhenya sabe que ella es la torre o no, lo cual sería mucho más interesante a lo contrario, lo que no se puede negar es que los personajes escuchan lo que dice y, al hacerlo, parecen estar conscientes del mismo texto así como Zhenya de su misma existencia.

En alguna parte del texto se menciona que la voz de Zhenya se escucha como aquella de un museo interactivo. Una grabación de dicha índole sugiere que hay un guión detrás de ella; un guión que es un texto. Zhenya es también como el Legrandin de Proust del cual nos habla Genette; el que habla “demasiado como un libro”: Legrandin habla como Legrandin, es decir, como Proust imitando a Legrandin, y el discurso, finalmente, remite al texto que lo “cita”, es decir, que de hecho lo constituye.<sup>123</sup> Lo anterior sugiere dos elementos importantísimos para nuestro análisis general: por una parte nos encontramos ante un claro y específico ejemplo de autorreferencialidad cuya aparición en la literatura es tan específica de la Posmodernidad; y, por la otra, ante el tema del doble tan particular del género fantástico cuyo lugar no podría ser otro tan perfectamente situado como lo es en la torre pues, como ya se dijo, es nuestro portento fantástico.

---

<sup>122</sup> Genette. *Op. cit.*, pp. 307—308.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 240.

Según la clasificación de Genette, la narración de Zhenya es una metadiégesis de primer tipo: explicativa.<sup>124</sup> Aunado a lo anterior, a la jerarquía narrativa que tiene Zhenya, su función explicativa dentro de su narración metadiegetica la convierte, por ser un ente actante, en una especie de adyuvante dentro de la matriz actancial de la novela si se analiza desde Kustos, Isabel y Molinar como héroes en busca del objeto de deseo que es llegar al jardín. Sin embargo, Zhenya es producto del *Libro azul* que la construye y la constituye, ya que éste se encarga de nombrar los los pisos de la torre a manera de versos; pisos que vendrían siendo los segmentos de Zhenya.

Asimismo, dicho libro contiene la parte de “Los enigmas”,<sup>125</sup> donde se predice el crecimiento y evolución de Zhenya hacia el final del texto; este personaje adquiere un carácter protagónico gracias a esto y también a la interferencia de su creador don Cruz:

Las partes de este cuerpo no se tocan pero crecen y maduran como las de otros cuerpos. Primero son el Libro azul, los miembros de materia, el vientre que alberga el tesoro. Luego vendrán la historia que se cuenta y se habla, el aire que vuelve, la cosa de nada, las mil agujas brillantes, los intérpretes negros, y varios más, que serán hermosos y terribles mientras el cuerpo llega a su momento. Pero muy despacio: hay que esperar como esperan las niñas por sus pechos y los niños por su barba y todos por su locura.<sup>126</sup>

Así pues, la metadiégesis cita una parte del *Libro azul* que, como puede notarse, narra de manera *anterior* pues “Los enigmas” constituyen la parte predictiva del texto: “Algún tiempo después se verán el intruso falso y el intruso del cierto. Se verán en cuartos oscuros. Se perderán y encontrarán mientras hablan con la historia. Nadie sabrá de ellos, y ellos, en cambio, sabrán primero del aire que vuelve.”<sup>127</sup> El intruso falso es Kustos, debido a que por su carácter mágico y de explorador se cree que tiene un cometido especial dentro del texto; pero quien en realidad lo tiene es Molinar quien es el intruso del cierto. Los cuartos oscuros son el lugar donde se conocen. “La historia” es Zhenya y ellos sabrán primero “del aire que vuelve” gracias a ella.

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, pp. 287—288.

<sup>125</sup> Chimal. *Op. cit.*, p. 411.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p 269.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p 265.

Este es justamente el momento donde converge todo, pues, primero: la citación de “Los enigmas” está en voz del narrador omnisciente; segundo: habla de la torre, y tercero: el tiempo se ha equilibrado puesto que el año en el que narra esta parte (2010) es el mismo en el que llegan Kustos y Molinar a la torre, es decir, mientras Isabel recuerda el pasaje que arriba citamos, Kustos y Molinar ya se encuentran dentro de la torre en busca del jardín.

El análisis de los narradores es importante para determinar las *situaciones narrativas*. Específicamente nos centraremos en el análisis narrativo en que se sitúa Zhenya pues ella, al ser el portento fantástico dentro de nuestra novela, nos ayudará a entender cómo funciona la focalización en la construcción del género híbrido. Pero antes de establecer las *situaciones narrativas* presentes en el texto y más específicamente en la que se encuentra la narración de Zhenya, debemos analizar el tipo de focalización que tiene cada uno de los tres narradores mencionados en este apartado.

### 3.2 Focalización

La tipología propuesta por Gerard Genette para el estudio de la focalización en *Figuras III* es bastante ilustrativa en tanto que categoriza la focalización en diferentes tipos: cero, interna múltiple o variable, dependiendo del foco en la variable y de los narradores en la múltiple cuando más de un narrador cuenta el mismo acontecimiento, y externa. Así pues, Genette expone que la focalización versa sobre la perspectiva del narrador; pero nosotros veremos más adelante que la focalización, también conocida como perspectiva o punto de vista, no pertenece únicamente al ente de la voz narrativa sino también a los personajes.

Se dice que la focalización varía de acuerdo con el narrador que se haya contando, entonces, tener sólo una focalización nos reduciría a tener un solo narrador, y hablar de una focalización general no nos llevaría a nada. Hasta ahora hemos hablado de lo importante que es el segmento para la literatura posmoderna al estar presente tanto en su contexto de producción como en su poética y, por supuesto, en la recepción especializada, que sería el análisis de una obra de este corte; así pues, la focalización no puede ser concebida como una sola dentro de una obra literaria ya que el texto se divide en partes que tendrían que ser analizadas más específicamente. El mismo Genette afirma lo anterior cuando menciona que “[...] la fórmula de focalización no se aplica siempre a una obra entera, sino más bien a un segmento narrativo determinado, que puede ser muy breve”<sup>128</sup>. Es importante que se señale y haga hincapié en el hecho de que la focalización es mucho más reconocible en el género novelesco por la polifonía que lo caracteriza y por la misma segmentación de la novela en cortes tanto largos como breves; sería mucho más difícil encontrar lo anterior en el cuento, en virtud de que la brevedad es uno de sus rasgos más fuertes y encontrar cortes en éste género resulta menos común. Por ejemplo, existe un problema serio de focalización en la historia de Cardenio dentro del Quijote, pues no sólo éste narra sino también los demás personajes sobre los que versa la historia de Sierra Morena: Dorotea, Luscinda y Fernando. Este pasaje del Ingenioso Hidalgo es relativamente breve pero es parte de una novela, no es un cuento sino una

---

<sup>128</sup> Genette. *Op. cit.*, p 246.

historia metadiegetica dentro del texto que, si bien presenta conflictos en la construcción de la focalización, es un segmento del texto general, de la novela.

### **Focalización cero o relato no focalizado**

No sólo Gerard Genette estudió la focalización, también Tzvetan Todorov se dio a la tarea de trabajar con esta categoría de análisis y definir cada uno de los tipos de ésta como lo hizo Genette. Por ejemplo, en cuanto a la focalización cero también conocido como relato no focalizado, Todorov nos dice que es la más utilizada dentro del relato clásico y que es el caso en el que “el narrador sabe más que su personaje. No se cuida de explicarnos cómo adquirió este conocimiento: ve tanto a través de las paredes de la casa como a través del cráneo de su héroe. Los personajes no tienen secretos para él”<sup>129</sup>. Con respecto a *La torre y el jardín*, el narrador que ubicamos en este tipo de focalización es, obviamente, el narrador omnisciente, el que narra en fechas la vida de Isabel como ya se dijo en el análisis anterior.

Volveremos a citar los mismos ejemplos de arriba no sólo para apreciar la focalización cero sino para entender por qué también se le reconoce a este tipo de relatos como no focalizados: “La criatura los mira. Nació aquí. Y aquí ha vivido siempre. No ha conocido jamás lo que hay afuera. No ha visto nunca ni prado ni brizna de hierba”,<sup>130</sup> “Isabel imagina a Constantino como jefe, como dueño del negocio. Lo imagina dando órdenes a su padre”,<sup>131</sup> “[aquella noche] la recuerda muy claramente: aunque llegue, por momentos, a olvidarse del sentimiento preciso o a confundir algunos rasgos del recuerdo, las impresiones regresan siempre a sus formas originales”.<sup>132</sup> En los ejemplos anteriores se puede apreciar, como se mencionó arriba, que este narrador tiene amplio acceso a la consciencia, acciones y emociones de los personajes.

También será importante mencionar y recordar lo importante que es la focalización cero para las narraciones de corte maravilloso donde el narrador

---

<sup>129</sup> Tzvetan, Todorov. “Las categorías del relato literario” en *Análisis estructural del relato*, 9ª ed. México, Ediciones Coyoacán, 2011, p. 183.

<sup>130</sup> Chimal. *Op. cit.*, p. 15.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 159.

lleva de la mano al lector que hasta podría ser ciego, metafóricamente hablando, y aún así entender la diégesis completamente, es decir, la focalización cero, por fuerza, debe tener para la teoría literaria, desde mi punto de vista, un carácter y fin didáctico en el sentido de que enseña a leer de manera idónea porque todo se nos da; todo se nos dice. No hay nada que no sepamos gracias a un narrador que lo puede ver todo. Tal vez el objetivo de este narrador en *La torre y el jardín* sea justamente éste, porque gracias a la narración en fechas entendemos la mecánica de la torre y logramos contextualizarnos en la diégesis. Sin este narrador no podríamos entender por qué en la torre los clientes mantienen relaciones zoofílicas con los robots que hacen los especialistas como el padre de Molinar; tampoco sabríamos que existe el *Libro Azul*, manual de Animalita y texto profético sobre cómo la torre, Zhenya es un ente vivo que nunca termina de crecer y que cuida el portento maravilloso que es el Jardín. Es gracias a toda esta información que el lector puede entender lo que realmente es el espacio del texto y lo que sucede en él dentro de las *acciones efectivas*. Sin este narrador con focalización cero, el lector estaría perdido en la inmensidad diegética e híbrida del texto de Alberto Chimal.

### **Focalización interna**

En cuanto a la focalización interna, Todorov menciona que “el narrador conoce tanto como los personajes, no puede ofrecernos una explicación de los acontecimientos antes de que los personajes mismos la hayan encontrado”<sup>133</sup>. Para un estudio sobre focalización es esencial recordar la relación que existe entre esta focalización y las diferencias entre narrador heterodiegético o extradiegético y homodiegético o intradiegético –dependiendo del nivel al que nos refiramos: historia o relato–. Si hacemos caso de Luz Aurora Pimentel en el estudio ya antes citado sobre *Teoría narrativa* sabremos que un narrador heterodiegético únicamente tiene un yo vocal porque solamente es narrador al contrario de un narrador homodiegético que tiene un yo vocal y puede tener un yo diegético, es decir que puede ser un personaje dentro de la diégesis. En la

---

<sup>133</sup> Todorov. *Op. cit.*, pp. 183-184.

focalización no importa en realidad si un narrador participa o no de los hechos sino la información que tiene acerca de éstos y puede o no brindar a su lector.

En cuanto al análisis hasta aquí expuesto, se ha mencionado la importancia que tiene el tema del doble en nuestra obra. Para ejemplificar la focalización interna, Garrido<sup>134</sup> hace mención del monólogo interior y del discurso indirecto libre como formas del relato específico del foco interno. Esto está presente en la narración de las horas compuesta por el narrador de las *acciones efectivas*; es él quien presta su voz a los personajes en un discurso indirecto libre para que puedan expresarse, y es Zhenya quien se expresa a manera de monólogo interior. Así pues, del mismo modo en que hay dos narradores representantes de la focalización interna en modos del relato diferentes y específicos de acuerdo a quién está narrado, también veremos más adelante cómo Zhenya, nuestro narrador en monólogo interior, puede tener una focalización interna y otra externa al mismo tiempo.

Ejemplo del relato del narrador de las *acciones efectivas*, quien se expresa dentro del discurso indirecto libre ya que presta su voz a los personajes, tenemos el siguiente:

*-De pronto se me ocurrió que era un loco. Que debía contestarle bien porque era capaz de cualquier cosa. Lo pensé así, con estas palabras.*

*Nata y Molinar miran a Kustos con extrañeza, pero él no se da cuenta. Sigue sonriendo.*

*-Esa pregunta era tan estúpida...Pero él me seguía viendo y no se movía...Y entonces me llegó la respuesta. ¡Me llegó! Y yo no entendía cómo. Me llegó como una voz, como si alguien me estuviera diciendo: "Limpieza, limpieza"...<sup>135</sup>*

Este pasaje nos permite no sólo conocer lo que Kustos piensa acerca de su encuentro con el joven Constantino, que Zhenya ya está narrando en su especie de *voz en off*, sino que también sabemos que Nata y Molinar sintieron

---

<sup>134</sup> Garrido, A. *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1996. p. 5 Disponible en: [https://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjO5ZrryvbNAhWGbSYKHYYJfD0kQFggcMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.obta.uw.edu.pl%2F~lukasz%2Flicencjat%2Fel%2520texto%2520narrativo%2FEL%2520TEXTO%2520NARRATIVO%2520cap.IVa.doc&usg=AFQjCNHFgklx-X90q744GrzAX5I87fyng&sig2=-GI\\_t6qbamJMGJ6rVbojlQ](https://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjO5ZrryvbNAhWGbSYKHYYJfD0kQFggcMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.obta.uw.edu.pl%2F~lukasz%2Flicencjat%2Fel%2520texto%2520narrativo%2FEL%2520TEXTO%2520NARRATIVO%2520cap.IVa.doc&usg=AFQjCNHFgklx-X90q744GrzAX5I87fyng&sig2=-GI_t6qbamJMGJ6rVbojlQ). Consultado el 15/06/16 a las 15:32 hrs.

<sup>135</sup> Chimal. *Op. cit.*, pp. 251-252.

extrañeza ante lo que decía Kustos. Es decir, sabemos lo que pasó y lo que sucede: no estuvimos donde Kustos pero él nos lo dice a través de la voz del narrador quien también menciona que Nata y Molinar se extrañaron ante el acontecimiento narrado por el explorador, pero en realidad no es que el narrador sepa lo que ellos sienten sino lo que está viendo en ese momento justo, que converge con lo que precisamente está sucediendo. Nuestro narrador de *acciones efectivas* no sabe más que sus personajes ni menos, pero el lector, gracias al narrador de las fechas como se dijo arriba, sí tiene una jerarquía informática mayor a la de este narrador, por eso, éste puede eximirse de decirlo todo sin temer que el lector no comprenda porque éste ya lo sabe gracias al narrador que lo acompaña y lleva de la mano en la diégesis de manera cuidadosa.

Garrido dice que este narrador del discurso indirecto libre también se interesa en la consciencia del personaje pero, al prestarle su voz, la focalización corresponde a éste y no a él mismo.<sup>136</sup> Es aquí donde entra la categoría de focalizadores, que será desarrollada y explicada más adelante, donde no sólo los narradores pueden tener focalización sino también los personajes gracias al préstamo de voz que adquieren del discurso indirecto libre de su narrador presente.

Tal caso es idéntico en el monólogo interior al que Garrido describe como “la forma extrema de este tipo de focalización”<sup>137</sup> pues al no haber barreras entre la consciencia del personaje y la recepción del lector, la focalización pertenecerá a él. Es decir, en el monólogo interior parecería ser que la figura del narrador es completamente anulada y desaparece, aunque en literatura esto nunca es posible, pero al menos en términos de percepción que desembocará en la recepción parece ser de este modo, y así es como el lector accede a la consciencia absoluta de quien está narrando que, por supuesto, refiere casi siempre a un personaje y, en nuestro caso a un *ente actante*, es decir, a Zhenya. Por el momento el presente estudio se abstendrá de citar pasajes dentro de *La torre y el jardín* que ejemplifiquen el monólogo interior de

---

<sup>136</sup> Garrido. *Op. cit.*, p. 5.

<sup>137</sup> *Id.*

Zhenya, ya que el último apartado de este capítulo se dedica completamente a dicha explicación.

Además y para pasar al último tipo de focalización que falta explicar y ejemplificar en nuestro análisis, algo muy importante a considerar es la “impresión de omnisciencia” de la que habla Garrido, que es la percepción de que quien nos narra lo sabe todo y no existen marcas temporales en su saber. Argumentaremos que ésta está presente en todos los tipos de focalización, aunque el autor sólo la ubique en la focalización cero y en la interna, según este estudio apoyado de ciertos teóricos que ya mencionaremos, también en *La torre y el jardín* la impresión de omnisciencia la ubicaremos y explicaremos dentro del último tipo de focalización que es la externa.

### **Focalización externa**

La definición de Todorov para la focalización externa me parece poco abundante; según él, únicamente corresponde a un testigo que no sabe y no quiere saber. Sin embargo, me parece importante rescatar lo que dice acerca de la objetividad del relato, en tanto que señala que no es “tan absoluta como se pretende”,<sup>138</sup> porque eso da pie a hablar sobre la omnisciencia en este tipo de focalización.

Garrido dice que este tipo de focalización es la que presenta mucha más restricción puesto que sólo “puede captar a través de los sentidos: actos y palabras, fundamentalmente (aunque no se excluye del todo el recurso a otras fuentes de información como documentos escritos, testimonios de terceros, etc.)”<sup>139</sup> Este etcétera es importante puesto que podemos introducir una base de datos por ser una fuente de información y, en *La torre y el jardín*, es nuestro mismo narrador, Zhenya, esta base de datos. Incluso lo que llama Garrido un “ideal utópico del relato que se cuenta a sí mismo”<sup>140</sup> –citando a Friedman, quien mencionó que la narración de este tipo tendría que ser un “registro

---

<sup>138</sup> Todorov. *Op. cit.*, p. 184.

<sup>139</sup> Garrido. *Op. cit.*, p. 3.

<sup>140</sup> *Id.*

mecánico” –<sup>141</sup> cuadra a la perfección con Zhenya quien es no sólo una base de datos sino una torre, una inteligencia artificial creada por don Cruz y alguien que puede explicarse a sí mismo sin necesidad de pausas descriptivas enormes y aburridas sino haciendo su misma poética simplemente por la acción de narrar.

A propósito de la información, Genette nos habla de que la paralepsis – exceso de ésta– “puede consistir en una incursión en la conciencia de un personaje a lo largo de un relato generalmente regido por la focalización externa”,<sup>142</sup> generando una focalización doble de antítesis por encontrarse el relato no focalizado y la focalización externa en un mismo plano bajo códigos en “dos planos de realidad que se oponen sin encontrarse”.<sup>143</sup> Es decir, el exceso de información es una incursión directa a la conciencia lógicamente porque lo sabe todo. Es aquí cuando convergen la focalización cero y la focalización externa.

Pero la verdad es que no sólo pueden converger en algún punto del relato la focalización externa y cero sino también la interna por el carácter omnisciente que ésta tiene en sus modalidades de discurso indirecto libre y de monólogo interior. En este caso estamos hablando de una focalización triple pues, la existencia de un narrador, Zhenya, que es ora heterodiegético y ora homodiegético en un sólo texto, es directamente proporcional a una focalización interna con características omniscientes –que hacen honor a la focalización cero– y externa al mismo tiempo.

Dice Genette que “esa [triple] posición narrativa no tiene comparación posible con la simple omnisciencia de la novela clásica, pues no desafía sólo, como Sartre reprochaba a Mauriac, las condiciones de la ilusión realista: transgrede una «ley de la razón» según la cual no se puede estar a la vez dentro y fuera”,<sup>144</sup> a lo que Friedman agrega que “el *afuera* funciona como signo del *adentro*”.<sup>145</sup> Por ejemplo, esto en realidad es muy común en las narraciones metadiegticas que se encuentran dentro del texto pero afuera en

---

<sup>141</sup> *Id.*

<sup>142</sup> Genette. *Op. cit.*, p. 261.

<sup>143</sup> *Id.*

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>145</sup> Garrido. *Op. cit.*, p. 4.

el sentido de que son completamente independientes. Es decir, y con el ánimo de aclarar lo anterior en nuestro texto de análisis, en su estudio Garrido menciona una característica muy importante del narrador con focalización cero: es el dominio del espacio absoluto que le “permite revelar acontecimientos producidos simultáneamente en diversos lugares”.<sup>146</sup>

Aunque Garrido plantea dicha descripción como parte de la focalización cero y cuadra a la perfección con Zhenya, si la tomáramos por cierta completamente y encajáramos a nuestro tercer narrador en ella, estaríamos olvidando que ésta también es un espacio y no es únicamente un narrador como el ente intangible de los cuentos de hadas tan tradicionalmente perteneciente a esta clasificación. Pero claro que Zhenya tiene características omniscientes que también pueden presentarse en el relato con focalización externa en el caso del narrador autodiegético. Porque, ¿qué pasa, entonces, cuando el espacio es un *ente actante* y, además, un narrador? Sucede que permite la convergencia exacta de todos los tipos de focalizaciones en un solo narrador como es el caso de Zhenya, quien actúa y adquiere una focalización interna por ello, narra en monólogo interior, aunque no lo sepa, y presenta una focalización cero por saber todo de sí misma y, al mismo tiempo, adquiere características de la focalización externa por ser el espacio de la diégesis

Cuando Genette habla acerca de la focalización externa menciona dos tipos de ella, el del narrador testigo y el del narrador autobiográfico.<sup>147</sup> Zhenya pertenece a los dos tipos de focalización externa planteados por el teórico francés puesto que todo lo que cuenta es lo que ha acontecido dentro de ella; es, además y de manera simultánea, un testigo que habla de sí mismo. Este tipo de omnisciencia podría ser la considerada por Friedman como *multiselectiva*; en ella “el narrador tiene a su disposición un volumen de datos que sobrepasa ampliamente el estatuto de la focalización correspondiente”.<sup>148</sup> A ello se debe que Garrido considera que la presencia de una *omnisciencia*

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>147</sup> Trabajo y literatura.blogspot.mx. “Narratología: Narrador y focalización”. 2016. <http://trabajo y literatura.blogspot.mx/2012/06/narrador-y-focalizacion.html>. Consultado el 17/07/16 a las 22:30 hrs.

<sup>148</sup> Garrido. *Op. cit.*, p. 3.

*multiselectiva* “supera ampliamente las restricciones implícitas en el concepto de focalización”.<sup>149</sup>

Ahora bien, es momento de ahondar mucho más en cuanto al tipo de narrador que es Zhenya, la modalidad o situación narrativa en la que se encuentra y cómo esto tendrá consecuencias para la teoría de la recepción, la percepción de los personajes a nivel diegético y para el lector a propósito del género literario.

---

<sup>149</sup> *Id.*

### 3.3 Monólogo autorreferencial: el pensamiento de una inteligencia artificial

En un estudio mucho más específico que en *Figuras III* sobre las *situaciones narrativas*, Gerard Genette nos dice que “la supuesta influencia de la voz sobre el modo no basta para acabar con la cuestión [...]”<sup>150</sup> Por supuesto, el tercer ingrediente del teórico francés para complementar dicha categoría de análisis es la focalización que aborda en su texto *Figuras III*.

Genette expone la teoría de Stanzel, quien observa las situaciones *autorial*, *figural* y la *yo—narración*. Como es bien sabido y en palabras del autor, éste no puede nominarlas únicamente y se dedica al análisis completo de las situaciones para poder explicarlas y después nombrarlas. Concluye que las situaciones narrativas se reducen a la *autorial*, que para Genette es *narratorial*, y la *figural*, cada una desde la persona en la que se narra, ya sea primera o tercera, rechazando los tipos propuestos por Stanzel; sin embargo, dentro de ellos se encuentra el *monólogo interior* cuyas características nosotros sí consideraremos en el presente análisis.

En *Figuras III* Genette nos habla de cuatro tipos de narración cuya terminología ya utilizamos arriba: *anterior* y *ulterior*; además de la narración *simultánea* y la *intercalada*. Dice:

El último tipo [la narración intercalada] es *a priori* el más complejo, ya que se trata de una narración en varias instancias y la historia y la narración pueden enmarañarse en ella de tal modo, que la segunda reaccione sobre la primera: es lo que sucede en particular en la novela epistolar con varios corresponsales, en que, como se sabe, la carta es a la vez medio del relato y elemento de la intriga.<sup>151</sup>

Esta es, pues, el tipo de narración que encontramos dentro de *las horas*, ya que el narrador de las *acciones efectivas*, si bien nos presenta un tipo de narración *simultánea* siendo el “relato en el presente contemporáneo de la acción”,<sup>152</sup> es por jerarquía metadiegetica inferior a la narración de Zhenya que

---

<sup>150</sup> G. Genette. “Situaciones narrativas” en *Teoría de la novela*. Barcelona, Crítica, 1996, p. 261.

<sup>151</sup> G. Genette. *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989, p. 274.

<sup>152</sup> *Id.*

se presenta de manera *intercalada*. En este caso no tenemos una novela epistolar como sugiere el ejemplo de Genette; sin embargo, la narración de Zhenya funciona justamente como el medio del relato, pues ella es quien lo dirige de acuerdo con lo que está narrando. Aunado a ello es posible afirmar que no es un caso epistolar en el cual se presenten diversos narradores, pero ella no habla de sí misma sino de los demás, sugiriendo no una omnisciencia ni una focalización cero pero sí el acceso a la información suficiente para, de alguna manera, “hablar por los demás”.

Este acceso a la información por parte de Zhenya tiene una razón en específico y es que todo aquel que entre a la torre ya es parte de ella. La torre, que es ella, habla; lo que estamos leyendo y lo que los personajes escuchan es un monólogo. De acuerdo con Beristáin, un monólogo es utilizado:

[...] con el propósito de procurar la impresión de inmediatez al dar cuenta de los procesos psíquicos en su transcurso a través de todo tipo de asociaciones en los distintos grados o niveles de la conciencia (lógicos, ilógicos, conscientes, subconscientes), pues se trata de un discurso caótico, sin pausas ni diferencias de entonación, que se advierte como autodirigido y como producido en un desorden de la conciencia que se ve alterada por enfermedades, traumatismos o emociones. [...] en el monólogo se opone el énfasis sobre el emisor, hay escasas referencias a la situación comunicativa y escasas alusiones al discurso mismo.<sup>153</sup>

Este discurso caótico del cual nos habla la autora es visible en *La torre y el jardín*, puesto que la narración de Zhenya parece en un principio no tener relación con lo que está sucediendo. Sin embargo, el discurso de Zhenya no puede ser ilógico del todo a pesar de parecer un exceso de información el que brinda a personajes y lector, y en el cual todo está yuxtapuesto y no puede verse la diferencia entre los elementos importantes. En el monólogo de la torre todo tiene un porqué. Ejemplo de ello es el siguiente:

[...]—*Ahí está otra vez. ¿Lo oye?*

—*Sí, sí, lo oigo.*

Este nombre, que es simple y vago al mismo tiempo, no es tan diferente de otros establecimientos de su mismo giro en la ciudad y fuera de ella.

— *¿Qué será?*

---

<sup>153</sup> H. Beristáin. *Op. cit.*, s. v. “monólogo”.

—No tengo idea. Suena como radio.<sup>154</sup>

En cuanto a lo que se refiere Beristáin acerca del emisor y las referencias a la situación comunicativa, inferimos que lo primero sí se cumple pero en el caso de Zhenya sí hay referencias a la situación y alusión al discurso. Esto es lo que hace de esta situación narrativa un monólogo retórico: dirigido e inteligente; pues su función es guiar la narración en su completitud: acciones en tiempo y espacio e ideología entendida como cronotopo.<sup>155</sup>

Así pues, en cuanto a la cita anterior podemos decir que el hecho de que Molinar califique la voz de Zhenya ora como radio, ora como grabación de museo interactivo, reafirma un discurso “sin pausas ni diferencias de entonación”, según Beristáin. Pero es claro que Zhenya intenta darles información que les funcione y para ello, obviamente, se necesita identificar qué les sirve saber a ellos. Es decir, lo que leemos es la conciencia de Zhenya; no puede ser mera base de datos, ya que ella tiene la capacidad de organizar la información según lo que quiere que suceda con el devenir de los personajes y del relato en general; ella es consciente de esto mismo de manera metaficcional como el Legrandin de Proust.

Francisco Álamo Felices de la Universidad de Almería nos habla en su texto<sup>156</sup> de diferentes tipos de monólogos en la literatura. Es claro que el hecho de recuperar el *monólogo interior* como situación narrativa pareciera significar que nos deja un poco en el limbo, porque el monólogo de Zhenya no se apega totalmente al modo en que se ha descrito éste, sin embargo, esto siempre ha pasado y de ahí que han surgido nuevas categorías, tipos y subtipos de análisis.

Para Álamo, la diferencia entre el diálogo y el monólogo va más allá de la interacción que existe entre emisor y receptor, pues nos dice que es el momento y el espacio en el que “un personaje no se dirige a un interlocutor

---

<sup>154</sup> Chimal. *Op., cit.*, p. 21.

<sup>155</sup> Beristáin, H. *Op. cit.*, s. v. “cronotopo”: [...] “la intervencionalidad esencial de las relaciones temporales y espaciales, asimiladas artísticamente en la *literatura*” merced a la “indivisibilidad del espacio y el tiempo”, considerando al tiempo como “la cuarta dimensión del espacio” y ambos como *socializados*.

<sup>156</sup> Francisco Álamo Felices. “El monólogo como modalidad del discurso”. *Revista de Lingüística y Literatura*, núm. 64. Universidad de Almería, España. 2013, pp. 179—201.

material sino que habla (*soliloquio*) o piensa (*monólogo interior*) para sí mismo, manifestando sus pensamientos y sentimientos más íntimos con autenticidad y desinhibición”.<sup>157</sup> Esta es una definición bastante apegada a lo que se intenta decir a propósito de este estudio. Sin bien no podemos saber si Zhenya está pensando o hablando porque es una cosa y no un personaje, puesto que es una torre que no tiene cerebro ni boca, sí podemos argumentar que ésta tiene inteligencia artificial y por esto mismo el efecto es más parecido a un monólogo interior que a un soliloquio. Como se dijo arriba, nosotros estamos leyendo, al tiempo que Kustos, Molinar y compañía escuchan, y lo que escuchan adquiere apariencia de una consciencia.

En su estudio Álamo nos dice que “[...] para Dorrit Cohn (1978) se trata de un monólogo interior que no depende de ningún marco ni tutela narrativa; es, pues, la expresión del fluir de la consciencia y la intimidad psíquica del personaje mediante su propio discurso y en su propia voz (primera persona), y con el máximo grado de emancipación y libertad”.<sup>158</sup>

La descripción que hace Cohn parece acertada. La visión que asume el presente estudio coincide con su punto de vista en cuanto a la consciencia, que, como ya se dijo, es más bien inteligencia artificial. Sin embargo, no narra en primera persona porque no es una persona; narra en tercera persona porque es una cosa —es más, si la lengua original del texto fuera el inglés todas las conjugaciones en el monólogo de Zhenya llevarían una -s al final tanto para referirse a ella misma como a los demás—.

Además, su grado de emancipación y libertad sí es el máximo, puesto que una cosa no puede inhibirse. Sólo elige qué decir y a quién decir sin necesidad de una respuesta, ya que ella es la respuesta debido a que representa “[...] el lugar privilegiado para las grandes verdades —o errores— [...] el espacio interior del pensamiento”.<sup>159</sup> Nos encontramos, pues, dentro de la consciencia artificial de Zhenya. La torre, al ser una mente artificial, no sólo podía presentarse en su forma de narrador o de ente actante sino también como un espacio, ya que la mente lo es de alguna manera. Por eso la narración de la torre tampoco puede ser ilógica o desorganizada a pesar de ser

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>158</sup> *Ibid.*, pp. 188—189.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 181.

un *monólogo interior*, porque en su carácter de robot está la misma perfección y su lenguaje será sintácticamente correcto y semánticamente lógico por más extraño que pueda presentarse al principio de la obra.

Me parece necesario decir que fue W. James quien introdujo el concepto de *flujo de conciencia* en un coloquio de Psicología a principios del siglo pasado. Él acuña cinco características para determinar a qué se refiere con este flujo y la tercera deja ver muy bien lo que está sucediendo en la torre: “el fin principal de nuestro pensamiento es en todo momento alcanzar alguna parte sustantiva diferente de la que desalojamos; y podemos decir que la aplicación principal de las partes transitivas es llevarnos de una conclusión sustantiva a otra.”<sup>160</sup> Así pues, las *partes sustantivas* de la narración se convierten en espacio también: el jardín; mientras que las *partes transitivas* son tanto los pisos de la torre –en su calidad de ubicación espacial– como las acciones de los mismos personajes –en su condición de ubicación temporal, ya sean éstas enclaves, enlaces o encadenamientos, pues son guiadas por la misma narración de la torre.

La narración de Zhenya es un monólogo interior aunque tenga escuchas y ella lo sepa y aunque no esté forzosamente en primera persona puesto que no encuentra interacción con nadie ni la busca. Incluso, la mayoría de las veces no se le puede escuchar, aunque don Cruz sí lo haga y nosotros a veces sepamos más, o menos, de lo que su mismo creador sabe. Sin embargo, no es cierto que el *monólogo interior* sólo pueda generarse dentro de la focalización interna como dice Genette en *Figuras III*.<sup>161</sup>

El carácter espacial de nuestro narrador siempre resultará en un tipo de focalización externa por ser un lugar, por no tener iguales, porque sus acciones y su narración no pueden verse como tal; porque, simplemente, ella no es un personaje sino un ente y un espacio donde todo sucede, lo cual no significa que ella sea en realidad parte de las acciones.

Con base en lo anterior argumentamos como resultado que el cuadro propuesto por Genette en su texto *Situaciones narrativas* está completo:

---

<sup>160</sup> Ernesto Quiroga Romero. “La corriente de conciencia de W. James como corriente de contingencias discriminadas”. *Revista Psicotherma*. vol. 8, núm 2. Universidad de Almería, España, 1996. p. 286.

<sup>161</sup>Genette. *Op. cit.*, p. 247.

Nivel/ Relación	Extradiegético			Intradiegético		
	cero	Interna	Externa	cero	Interna	Externa
Heterodiegética	<i>Tom Jones</i>	<i>Relato del artista adolescente</i>	<i>Los asesinos</i>	<i>El curioso impertinente</i>	<i>El ambicioso por amor</i>	<b><i>La torre y el jardín</i></b>
Homodiegética	Gil Blas	<i>Hambre</i>	<i>El extranjero (¿)</i>		<i>Manon Lescaut</i>	<b><i>La torre y el jardín</i></b> <sup>162</sup>

Como bien Genette lo dice, las *situaciones narrativas* conformadas por tipos de narradores y su focalización no pueden ser aplicables a obras completas sino a ciertos segmentos. Nuestro tercer narrador, Zhenya, llena la columna completa sugerida por Genette como las narraciones “post—modernas”,<sup>163</sup> pues es un narrador con focalización externa que no puede tener acceso a la información total ya que es un espacio y sólo cuenta lo que ocurre dentro de ella. Asimismo, es un narrador por igual heterodiegético y homodiegético si lo analizamos por segmentos: es heterodiegético cuando sólo se escucha su voz y no participa de los hechos como un personaje, y es homodiegético cuando defiende a Isabel del joven Constantino y sus secuaces y cuando la parte de “Los enigmas” del *Libro azul* se cumple con la evolución de la torre del cual sólo nosotros, lectores, tenemos información.

Aunque Mijaíl Bajtín fue, dentro de la materia que nos concierne, quien estudió el *monólogo interior* dentro de la literatura, a mi parecer es mucho más sencillo seguir la definición de este tipo de narración desde la Psicología que apegados a la descripción que hace Bajtín en su *Teoría y estética de la novela*, o bien, desde la perspectiva de Álamo Felices, quien es bastante concreto en sus definiciones.

Existe también una cuestión interesante en cuanto a la definición de Beristáin, quien al hablar del límite entre el diálogo y el monólogo menciona el *contrapunto* que es “[una] estructura narrativa cuya especificidad estriba en la dominancia de la combinación alternante de voces y, por ende, de puntos de

<sup>162</sup> Genette. *Op. cit.*, p. 268.

<sup>163</sup> *Id.*

vista y visiones del mundo, de los interlocutores en una novela”.<sup>164</sup> Este concepto del contrapunto es relevante en relación con el análisis de textos, ya que se presentan todo el tiempo alternancias de voces. Los puntos de vista de los que habla Beristáin competen al estudio de la focalización, así como el de las visiones de mundo al del género literario; porque, no yéndonos tan lejos, todo esto está relacionado con lo que Álamos afirma con respecto al monólogo, cuya técnica es de las “más utilizadas por los autores, como consecuencia de esta inmersión en la crisis de la identidad del sujeto contemporáneo”.<sup>165</sup> El problema de identidad existe en nuestro análisis no sólo como contexto social posmoderno sino porque nos ayuda a comprender cómo este mismo conflicto de identidad puede llegar a tener como consecuencia la hibridación de género.

Concluyendo, dichas restricciones en la focalización las sobrepasa Zhenya porque presenta los tres tipos debido a las características con las que cuenta. Tal vez sea muy común tener un narrador-personaje, pero un narrador-personaje-espacio genera un problema para su categorización dentro de diversas categorías de análisis, así como ahora planteamos un problema en la voz narrativa y en el género literario debido a la construcción de este *ente*. Tal vez también podría partirse desde su análisis como espacio o como personaje y los conflictos serían quizá muy distintos, pero siempre presentaría irregularidades para poder catalogar el objetivo y desempeño que una construcción literaria de esta índole puede tener y su efecto no sólo en la diégesis sino también en la recepción que tiene ante el lector y el analista que, en este caso, versa sobre el conflicto genérico en el cual deriva todo lo anteriormente analizado.

---

<sup>164</sup> Beristáin, H. *Op. cit.*, s. v. “contrapunto”.

<sup>165</sup> Álamos Felices. *Op. cit.*, p. 179.

## Capítulo IV

### Hacia una teoría de los focalizadores y sus aportes al modelo de mundo

#### 4.1 La focalización como ideología

Los estudios sobre focalización y género son muy comunes y cualquiera preguntaría por qué leer otra tesis acerca de esto. Pero es que en realidad ambas categorías, tanto focalización como novela, son completamente inherentes entre sí debido al concepto de polifonía expuesto por Bajtín como perteneciente a éste género literario estructural, es decir, el domicilio de la focalización es la novela debido a su carácter polifónico. En un estudio, Pozuelos Yvancos argumenta que “el llamado por Bajtín «ángulo dialógico» o «posición semántica», que asume estilos y sociolectos, implica una dimensión ideológica, moral, de la perspectiva”.<sup>166</sup> Así es como la focalización guiada por la polifonía nos permite dejar atrás la objetividad en cuanto a las estructuras

---

<sup>166</sup> Pozuelos Yvancos, José María. *Teoría de la narración*. [Versión digital], p. 22-23. Disponible en: <http://www.escueladeescritura.com/espacio/2.3.1.htm>. Consultado el 19/07/16.

genéricas y categorías de análisis y, así, entrar en el terreno de la interpretación a través de la ideología.

Primero hay que entender que alguien narra y alguien escucha diferenciando voz narrativa del focalizador. Luz Aurora Pimentel dice que una situación narrativa se desdobra: “alguien narra, sí, mas no es su punto de vista el que orienta la selección de lo narrado sino la perspectiva de otra conciencia.”<sup>167</sup> Esta otra conciencia es la del focalizador, quien gracias a su punto de vista personal tiene una ideología específica que construye un mundo: “un relato, entonces, es una redescipción del mundo mediada por un punto de vista sobre el mundo”.<sup>168</sup> Más adelante, hacia el final del presente trabajo, veremos cómo llega esta redescipción al lector por medio de la *Teoría de la recepción*, ya que presentar esta canasta de puntos de vista, o sea, de ideologías, expuesta en un sólo texto tiene un propósito específico que en el caso de *La torre y el jardín* es el de dilucidar la hibridación de género.

El estudio de Pimentel diferencia la narración figural de la autoral a partir de Gerard Genette en su trabajo sobre *Situaciones narrativas* que ya estudiamos en el capítulo anterior. Recapitulando, la narración autoral se distingue de la figural ya que se encuentra narrada en primera persona al contrario de la segunda que está en tercera persona. Así pues, la narración de Zhenya no puede ser autoral a pesar de ser ella la torre, el lugar en donde pasa todo y la protagonista de estos hechos, no sólo porque está narrada en tercera persona sino porque ella no sabe que es ella misma torre y el espacio en donde se suscita todo.

Pimentel nos dice que el desdoblamiento se duplica en la narración figural debido a la utilización de la tercera persona que abre camino a la focalización: “porque si narrar es ya mediar entre el lector y el mundo, focalizar es volver a filtrar ese mundo narrado, enrareciéndolo e intensificando así la impresión de subjetividad, de visión individual, única.”<sup>169</sup> De ahí que esta visión figural le permita desdoblarse y no sólo exponer su visión individual, la de

---

<sup>167</sup> Pimentel, Luz Aurora. “Visión autoral/visión figural: una mirada desde la narratología y fenomenología”, en *Acta Poética*, número 27, México, 2006, p. 249.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 269.

Zhenya, sino ser percibida por otros que también tendrán la suya en cuanto a ésta e incluso al mismo lector que es quien percibe la hibridación de género al conjuntar las visiones de los personajes principales como Molinar, Kustos, don Cruz, el joven Constantino y su novia Barba e Isabel.

## 4.2 Modelos de mundo

La redescrición del mundo de la que habla Pimentel generaría un impresionante sinnúmero de modelos de mundo que son el eje de cualquier estudio sobre género literario y a cuyo trabajo se han dedicado teóricos de la talla de Doležel, Albaladejo, Genette, Todorov, etc. A propósito de esto, Espezúa menciona que, específicamente, dentro de la teoría literaria de corte posmoderno, se “afirma que no se puede representar el mundo real y concreto, que la mediación de los signos modifica lo real y que, por lo tanto, no hay cabida para la verdad y la objetividad. En consecuencia, sólo tenemos acceso a mundos semióticos hechos con y por el lenguaje y nunca al modo concreto”.<sup>170</sup> Por supuesto, Espezúa parte del trabajo de Doležel a propósito de los mundos posibles. Doležel habla de mundos incompletos por no ser objetivos, ya que se forman a partir del lenguaje. El pacto de verosimilitud del lector en cuanto al texto es indispensable para la formación de esos mundos; es decir, el lector debe creer en lo que lee de manera casi obligada para poder percibir y recibir el texto y el modelo de mundo propuesto por el narrador. Es decir, en un mundo como el que se plantea en *La torre y el jardín*, en el que no solamente hallamos géneros literarios diversos sino mecanismos intertextuales, metaficcionales y autorreferenciales, lo que es “real”, de manera objetiva, está fuera del contexto por sí mismo; si la teoría literaria posmoderna plantea lo que Espezúa menciona en su trabajo es porque está basada en textos pertenecientes al mismo posmodernismo; obras como la que analizamos en este estudio.

Hasta ahora hemos visto que la focalización y el género son segmentables y, por supuesto, éste último lo es gracias a que la misma categoría *modelo de mundo* lo es. Espezúa nos dice que “los modelos de mundo se mezclan de tal manera que un modelo de mundo tipo I puede tener elementos de los modelos de mundo tipo II y III y así sucesivamente”.<sup>171</sup> En cuanto a los tipos mencionados, conviene la referencia al estudio de Albaladejo sobre los mundos posibles; en él se aprecia el I como el más apegado a

---

<sup>170</sup> Espezúa Salmón, Dorian. “Ficcionalidad, mundos posibles y campos de referencia”, en *Dialogía*, número 1, 2005, p. 70.

<sup>171</sup> *Id.*

nuestra realidad, el II como uno que no se apega a nuestras leyes de realidad pero que tiene las suyas y a éstas responde, el III es aquel mundo que falta a sus mismas reglas y provoca inverosimilitud (el mundo del género fantástico, a saber del autor). Entonces, si el modelo de mundo se turna mezclando diferentes tipos, genera hibridación.

En nuestro texto y de acuerdo con Albaladejo, el modelo de mundo tipo I está expuesto en la narración de las fechas, la que habla de la vida de Isabel puesto que no tiene nada de lejanía con lo que consideraríamos como real. Por su parte, el modelo de mundo tipo II y III se encuentra en la narración de las horas; el mundo verosímil (tipo II) está dentro de la narración de Zhenya para quien todo sucede de manera natural por ser ella el espacio y el mundo inverosímil (tipo III) se encuentra a cargo del narrador de las *acciones efectivas* puesto que confronta perspectivas distintas de acuerdo con la visión de mundo tan particular que tienen los diferentes personajes como Molinar, Nata, Kustos, Isabel, etc., además de que este narrador, al asumir un estilo indirecto libre y prestar su voz a personajes tan diferentes, no brinda seguridad alguna sobre el mundo al que se enfrenta tanto el lector como los actantes.

Los mundos heterogéneos o compuestos son delimitados por Doležel como necesarios dentro de las narraciones “a fin de proporcionar el escenario para sus muchos y diversos agentes, acciones y lugares”.<sup>172</sup> Es decir, existen agentes (actantes, personajes o *entes actantes*<sup>173</sup>), acciones y lugares específicos de un modelo de mundo en concreto, como lo es por ejemplo Kustos, con características sobrenaturales cuya existencia únicamente puede darse en un espacio igual a él; pero también tenemos personajes como Isabel, que a pesar de estar, por así decirlo, acostumbrada a la torre, no tiene ninguna característica fantástica; al igual que Molinar, pertenece a otros modelos de mundo. Entonces, a partir de la coexistencia de dichos personajes tan diferentes en un espacio específico que también es un actante, se genera dicha heterogeneidad en un mundo posible general, dentro de *La torre y el jardín*,

---

<sup>172</sup> Doležel. *Op. cit.*, p. 47.

<sup>173</sup> Doležel describe un agente ficcional como “una persona ficcional capaz de acciones intencionales” (Doležel, p. 317) cuya caracterización es bastante apegada a lo que nosotros nos referimos con ente actante en el caso específico de Zhenya que es un espacio que tiene acciones.

para provocar una segmentación que represente cada uno de los modelos de mundo propuestos por Albaladejo, adecuados a momentos específicos de la novela.

Así pues y como ya se mencionó en capítulos anteriores, el modelo de mundo general compuesto por segmentos dentro de *La torre y el jardín* sería lo que Doležel nombra *mundo híbrido*, donde

[...] se elimina la frontera entre los dominios natural y sobrenatural y se neutraliza su oposición modal. El mundo mitológico diádico<sup>174</sup> se transforma en un mundo híbrido unificado [...] el mundo híbrido es coexistencia, en un espacio ficcional unificado, de entidades ficcionales (personas, sucesos) físicamente posibles y de otras físicamente imposibles [...] las condiciones aléticas<sup>175</sup> nos demandan que abandonemos la oposición natural/sobrenatural.<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> “[...] es la unificación en un único mundo ficcional de dos dominios en los que reinan las condiciones modales contrarias.” (Doležel. *Op. cit.*, p. 190.)

<sup>175</sup> *Vid. supra* nota 36, capítulo I.

<sup>176</sup> Doležel. *Op. cit.*, pp. 264-265.

### 4.3 Género híbrido

Hablar del género es siempre hablar de un catálogo de pertenencia. Y, si hacemos caso de la deconstrucción, argumentaríamos que un texto no pertenece nunca a ningún género porque aquella “marca de pertenencia”, como la llama Derrida, no pertenece a nada. Pero el mismo nos dice que “todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género, y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia”.<sup>177</sup> Es decir, los textos no pertenecen sino que participan: el género pasará a ser, si entiendo bien, un recurso que se utiliza para la construcción de un texto partícipe de un género. En su conferencia, Alberto Chimal, autor de *La torre y el jardín*, ya nos habla del fantástico como recurso y no como género. Bien pues, no sólo el fantástico es un recurso dentro de la novela que analizamos sino también el género maravilloso y la ciencia ficción, cada uno representado por los diferentes puntos de vista de los focalizadores de la novela. Es por ello que la ley del género propuesta por Derrida “es precisamente un principio de contaminación, una ley de impureza, una economía del parásito”<sup>178</sup> que, en el caso de nuestra obra, depende de la perspectiva que se tenga sobre los hechos para su contaminada construcción.

Y aunque Derrida nos diga que “esto no ocurre a causa de un desborde de riqueza o libre productividad anárquica e inclasificable, sino a causa del mismo rasgo de participación, del efecto de código y de la marca genérica”,<sup>179</sup> lo que en realidad nos recordaría a las narraciones posmodernas debido a la productividad “anárquica”, es cierto también que gracias a la intertextualidad este tipo de narraciones tienden más a formar un mundo híbrido. Es decir, debido a la reescritura del canon literario, es más fácil que una narración contemporánea construya un “mundo ficcional nuevo y alternativo”.<sup>180</sup>

El mundo híbrido es expuesto dentro de *La torre y el jardín* a partir del espacio narrativo perteneciente a las condiciones aléticas de las que Doležel

---

<sup>177</sup> Derrida, Jacques. *La ley del género*. p. 10. [Versión electrónica]. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/102170682/Derrida-Jacques-La-ley-del-genero>. Consultado el 28/07/16.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>180</sup> Doležel. *Op. cit.*, pp. 287-288.

habla (espacio, tiempo, etc.). Zhenya, espacio-protagonista-narrador, es lo que el autor denominaría “una cosa ser híbrida”<sup>181</sup> no sólo por representar las categorías de análisis literario antes mencionadas, sino que, del mismo modo, ella coexiste en el mundo humano casualmente y es gracias a este *ente actante* que la hibridación de género es posible.

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 266.

#### 4.4 Los focalizadores

En su *Diccionario de Retórica y Poética*, Beristáin expone una característica de la focalización de suma importancia argumentando que ésta “puede no ser del narrador. El que focaliza es el enunciador del discurso cuando es el *sujeto cognitivo* de Greimas una de cuyas características consiste en poseer un saber total o parcial respecto a los hechos relatados, lo que proviene de la circunstancia de que él es un observador y la información que procura contiene su propio punto de vista”.<sup>182</sup> También Antonio Garrido marca la diferencia argumentando que es “ineludible [la] necesidad de separar, en primer lugar, al perceptor (*focalización*) del locutor (*la voz narrativa*)”<sup>183</sup>. Además, Garrido menciona que “la percepción del universo representado o punto de vista y la función narrativa pueden coincidir en la misma instancia, pero no tienen por qué hacerlo; las distorsiones son muy frecuentes, especialmente en la narrativa contemporánea”.<sup>184</sup> Autores como Luz Aurora Pimentel<sup>185</sup> también tratan la tan marcada diferenciación entre focalización y voz narrativa llegando a las mismas conclusiones que Garrido y Beristáin.

Esto guía al presente análisis al ubicar como focalizadores a los personajes, quienes junto con nosotros tienen acceso a la información que está narrando Zhenya y, por tanto, adquieren un punto de vista a partir de los datos que escuchan. Gracias a lo que los personajes focalizan de dicha narración se construye el género híbrido que contiene los géneros fantástico, maravilloso y de ciencia ficción, según quién sea el focalizador. Por ejemplo, el género de ciencia ficción es focalizado por Molinar (hijo de un robótico, pero un hombre común y corriente dentro y fuera de la torre) y por el joven Constantino y su novia Barba, quienes crean La República Jardín número 1. El género maravilloso se aprecia en la focalización de Isabel, quien nació y creció en la torre como Tarzán en la selva; para ella, por más diferenciados que sean los hechos que se suscitan en ese espacio de los que se suscitan fuera de él, son completamente naturales. Se aprecia también, el género maravilloso, en don

---

<sup>182</sup> Beristáin, H. *Op. cit.*, p. 357.

<sup>183</sup> Garrido, A. *El texto narrativo*. Madrid, Revista Síntesis, 1996, p. 1.

<sup>184</sup> *Id.*

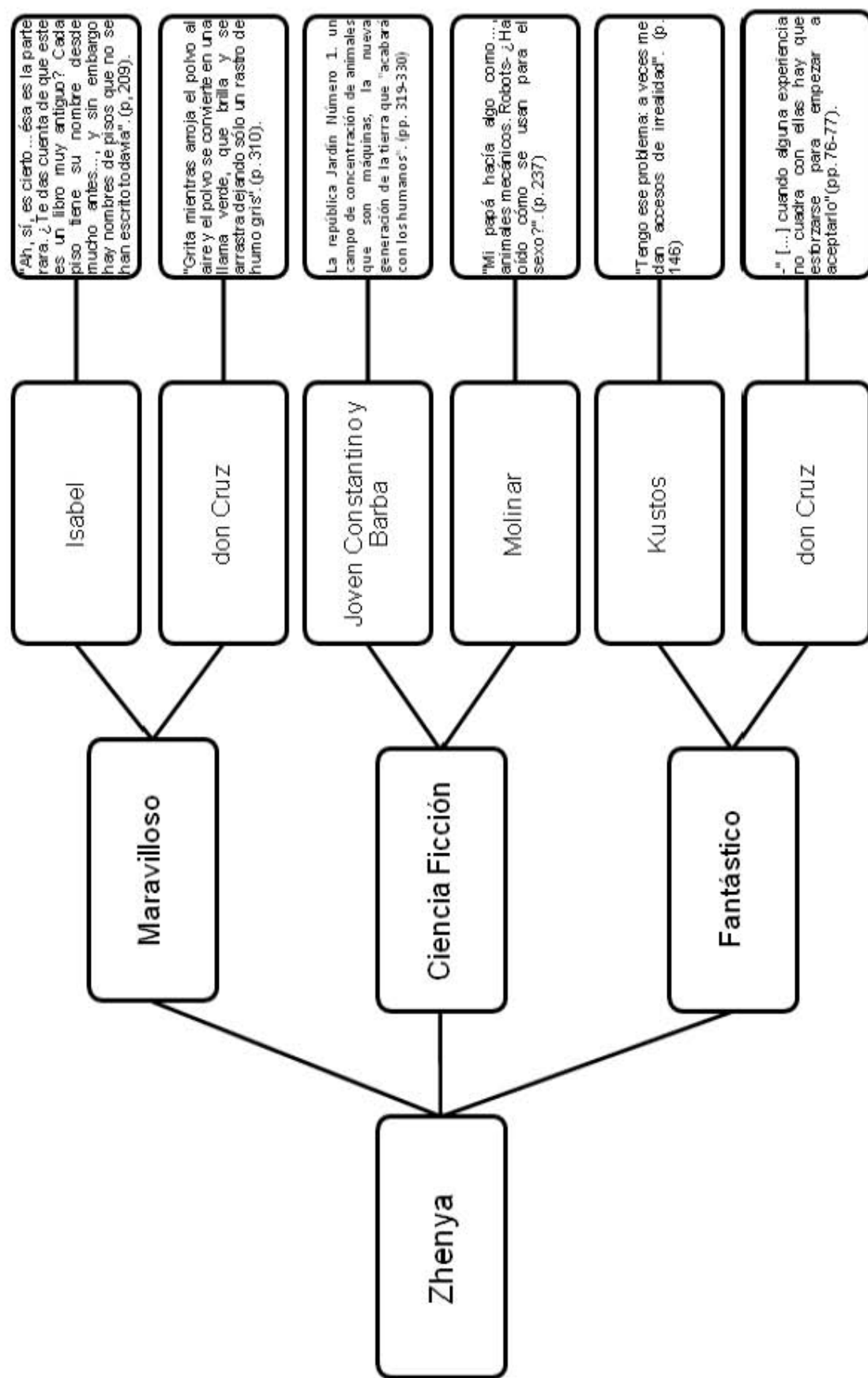
<sup>185</sup> Pimentel. *Op. cit.*, p. 248.

Cruz, creador del lugar. Por su parte Kustos focaliza el género fantástico por sus propias características como personaje (mencionadas anteriormente), que lo ubican ya por antonomasia dentro de dicho género por su calidad de “ser humano elegido” (Doležel, al hablar del viaje a través de los mundos).<sup>186</sup> Tal focalización la realiza junto con don Cruz, por entender que el mundo que creó no es común a los otros –como se mencionó en el segundo capítulo–. Es él quien explica cómo debe enfrentarse el hecho fantástico.

Así pues, los géneros se mezclan unos con otros como consecuencia de la focalización de los actantes, es decir, algunas de las características de los géneros citados se encuentran en las construcciones focalizadoras de personajes que pueden focalizar otro género; tal es el caso de don Cruz. Por citar algunos ejemplos se ha elaborado el siguiente mapa que ilustra la perspectiva que tienen los personajes más importantes de la novela en cuanto al mundo al que se están enfrentando:

---

<sup>186</sup> Doležel. *Op. cit.*, p. 193.



## Conclusiones

Como se mencionó anteriormente, la presente disquisición sugiere que el domicilio de la focalización es la novela debido a su carácter polifónico. Además de la debida importancia que esto representa para nuestro estudio, es importante tomar en cuenta cómo esto influye en la recepción del lector dentro del análisis que estamos abordando.

Por ejemplo, Doležel nos dice, en cuanto a la construcción de mundos posibles, que “al lector se le presentan los informes de los principales testigos, pero [al mismo tiempo] se le da bastante información no manipulada para decidir quién es culpable y quién inocente”.<sup>187</sup> Es decir, el lector es libre de interpretación a partir de lo que ha recibido de una obra literaria y de “actualizar la obra de diferentes maneras, y no existe una interpretación correcta y única que agote el potencial semántico”.<sup>188</sup> Una de las principales características por las cuales la interpretación es inagotable es que está sujeta a una de las limitaciones que tiene la recepción, es decir, el contexto histórico en el que la obra es recibida. Es por ello que hablamos en el primer capítulo sobre el

---

<sup>187</sup> Doležel. *Op. cit.*, p. 302.

<sup>188</sup> Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 53.

contexto en el cual surge *La torre y el jardín*, ya que al ser una obra reciente, el contexto de producción es el mismo de recepción en este preciso instante en el que analizamos el texto.

Una de las características que planteamos sobre el contexto posmoderno, donde aparece la obra que aquí se juzga, es que este arte intenta hacer parte de la experiencia estética al espectáculo y que la yuxtaposición de elementos conforman una heterogeneidad que genera conocimiento.

En su *Teoría narrativa*, Luz Aurora Pimentel plantea como categoría de análisis al receptor de un texto literario.<sup>189</sup> La Teoría de la recepción es un método de análisis propuesto el siglo pasado y basado en autores como Gadamer (Hermenéutica) e Ingarden (Fenomenología)<sup>190</sup> en cuyo estudio existe una clara diferencia entre los estudios europeos y los norteamericanos correspondientes a Wolfgang Iser, teórico alemán, y Stanley Fish de origen estadounidense.

La *Teoría de la recepción* no es más que la “ejemplificación o encarnación de la conciencia del autor [en la que] queda prohibida la crítica biográfica [ya que] los aspectos de su conciencia se manifiestan en la propia obra”.<sup>191</sup> Estos aspectos de que habla Eagleton se refieren a los temas e imágenes abordados por un autor en específico y que dan estructura a su conciencia a través de su obra. Por supuesto, a estas conclusiones únicamente puede llegar quien lee al autor, o sea el receptor mediante un análisis ya sea objetivo o subjetivo, según sea el caso, y la escuela teórica a la que pertenezca dicho análisis.

En cuanto a la escuela europea, Wolfgang Iser argumenta que el texto tiene una estructura objetiva que debe ser completada por el autor mediante el llenado de los “espacios en blanco”. Entiendo estos espacios en blanco en *La torre y el jardín* como los llamados que se hacen al lector en la obra. Estos llamados son fácilmente identificables porque hasta la tipografía cambia cuando se le está hablando directamente al lector; lo que dice Zhenya a

---

<sup>189</sup> Pimentel. *Op. cit.*, p. 9.

<sup>190</sup> Eagleton. *Op. cit.*, pp. 37-57.

<sup>191</sup> *Ibid*, p. 40.

nosotros está marcado por un cuadro que rodea al texto que contiene información únicamente para nosotros y, al parecer, para don Cruz, su creador. Por ejemplo, Zhenya nos narra (a los lectores solamente) la estancia de Horacio Kustos en Árvore de Palma en Azores.<sup>192</sup> Este ejemplo me gusta porque además de revelar el *espacio en blanco iseriano* es también una especie de citación híbrida en tanto que no se trata de un lugar geográfico real, si es intertextual, y en virtud de que es parte de un cuento de Chimal intitulado “Navidades alrededor del mundo”: “La isla diminuta de Árvore de Palma, que a veces figura y a veces no en los mapas de las Azores debido a su tamaño despreciable, sería un lugar insólito solamente por la gran cantidad de palmeras que crecen en su suelo, bastante alejado de las latitudes tropicales.”<sup>193</sup>

Para cuando aparece la citación referente a Árvore de Palma, el texto asume que el lector ya se dio a la tarea de buscar las referencias originales de todo lo que se cita en el texto, como lo son los nombres de los pisos o de lugares en específico como en el caso anterior. La cita mencionada arriba es una llamada al lector puesto que sólo él puede saber que el lugar ficcional aparece en otros textos de manera autorreferencial; esto corresponde a lo que Iser llamaría un “lector implícito”.

La razón por la cual los personajes no pueden escuchar estas narraciones es que “[...] cuando se pone muy contento...o contenta –dice Kustos–, es cuando se pone como si ladrara en alta frecuencia, y entonces no lo oímos...o la oímos...”<sup>194</sup> El hecho de que sea don Cruz el único de los personajes que puede escucharla es porque, además de ser su creador, ella reacciona emocionalmente ante la llegada de éste al edificio; Zhenya tiene inteligencia artificial y emocional.

El último capítulo del texto –que resultaría ser otro de los espacios en blanco de los que Iser habla– trata sobre el verdadero jardín y es casi una narración entera de Zhenya, dirigida al lector, sobre lo que está pasando en

---

<sup>192</sup> Chimal. *Op. cit.*, p. 183.

<sup>193</sup> Chimal, Alberto. “Navidades alrededor del mundo.” Disponible en: <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/textos/navidades-alrededor-del-mundo/>. Consultado el 03/08/16.

<sup>194</sup> Chimal. *Op. cit.*, p. 225.

tiempo real: esto quiere decir que ya “evolució”. En algunas partes del *Libro azul* se profetiza el destino de la torre como si se tratara de una criatura viva:

Algún tiempo después se verán el intruso falso y el intruso del cierto. Se verán en cuartos oscuros. Se perderán y encontrarán mientras hablan con la historia. Nadie sabrá de ellos, y ellos, en cambio, sabrán primero del aire que vuelve [...] Y el otro que se refiere directamente al título del capítulo: “Las partes de este cuerpo no se tocan pero crecen y maduran como las de otros cuerpos. Primero son el libro azul, los miembros de materia, el vientre que alberga el tesoro. Luego vendrán la historia que se cuenta y se habla, el aire que vuelve, la cosa de nada, las mil agujas brillantes, los intérpretes negros, y varios más, que serán hermosos y terribles mientras el cuerpo llega a su momento. Pero muy despacio: hay que esperar como esperan las niñas por sus pechos y los niños por su barba y todos por su locura.”<sup>195</sup>

Una de las razones por las cuales don Cruz puede escuchar todo es porque lo sabe todo sobre Zhenya:

Y yo digo que eres un amor, Zhenya, un prodigio. ¡Goza! –dice don Cruz, y traza grandes círculos en el aire con las palmas abiertas, como si acariciara el flanco de algo enorme—. Tenías toda la razón, y hacía toda la falta que los dos intrusos estuvieran aquí, y ahora han hecho lo que deberían hacer, y tú ya sabes del todo cómo usar esa parte tuya que regresa. ¡Y luego vienen la cosa de la nada, las agujas brillantes y el resto! Y vas a ser una belleza...<sup>196</sup>

En cuanto a la escuela norteamericana, Stanley Fish argumenta que “la lectura no busca descubrir lo que el texto significa: es un proceso en el cual se experimenta lo que el texto *le hace* al lector; [el texto] puede sorprender o desorientar”.<sup>197</sup> Terry Eagleton se inclina más por la teoría de Fish; concuerda con él en que, así como en el mundo, en la literatura no hay nada que esté dado y argumentando, que Iser tiene una venda en los ojos porque su teoría supone que la crítica literaria impone un tipo de interpretación en específico. Mas, a mi parecer, Fish está en concordancia con Iser al argumentar que quien interpreta es un individuo acostumbrado a leer académicamente,<sup>198</sup> una definición bastante cerca de lo que es el lector implícito iseriano.

---

<sup>195</sup> *Ibid.*, pp. 265-269.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>197</sup> Eagleton. *Op. cit.*, p. 55.

<sup>198</sup> *Id.*

Así pues, siguiendo ambas teorías, la pregunta sería qué nos hace *La torre y el jardín* a nosotros lectores implícitos. En primer lugar, la evolución de la que habla el texto sobre Zhenya, a manera estructural, tal vez se refiera a su comunicación directa con el lector; de inteligencia artificial a inteligencia humana por medio de la emocional que los une a ambos. Así pues, las llamadas al lector, quien cuenta con toda la información del texto, se construye al mismo tiempo que los puntos de vista de los focalizadores. Debe haber una reacción al ver cómo actúan los personajes, lo que dicen y lo que piensan en torno a la torre, lo que es y lo que dice. Si bien existen temas partícipes, no pertenecientes, a los géneros literarios a los que se apela en este estudio como, de nuevo, partícipes de la obra, los focalizadores son lo más importante porque es gracias a ellos que notamos cómo ciertas circunstancias son desconcertantes, sorprendentes o naturales para ellos. Fish dice que el texto sorprende y desorienta y es lo que sucede en *La torre y el jardín* en un principio en cuanto al género, pero una vez que el lector implícito llena los espacios en blanco puede notar que, como dice don Cruz, uno a veces tiene que esforzarse por comenzar a aceptar las cosas como las ve, y es así como el lector académico infiere una hibridación genérica en el texto.

Concluyendo, la hibridación que se presenta en el género de *La torre y el jardín* depende de 1) su contexto de producción que es la Posmodernidad: un pastiche que está confrontando todo el tiempo al autor con el lector, la relación del pasado con el futuro, y la relación intertextual como consecuencia.; 2) de la focalización en tanto categoría literaria de análisis, porque nos permite encontrar los tres tipos de ésta dentro de un sólo narrador generador de diversos focalizadores pertenecientes, cada uno, a un subgénero del fantástico. Y, entonces, la recepción que se basa en el focalizador y que en nuestro caso se encuentra también en el lector, será fragmentaria completamente, percibiendo un todo híbrido en forma de pastiche que dejará ver los recursos de los que está hecho, para demostrar que cada uno es analizable independientemente. Este es el roce derridiano y deconstructivista que nos permite hablar de muchas cosas en una sola, hibridando sus elementos para explicarse a sí mismo.

## Anexo

### La Torre (23:59)

1. Santa Teresa. “Vivo sin vivir en mí” (Pelícanos) **40p**

**Vivo sin vivir en mí,**  
y tan alta vida espero,  
que muero porque no muero.  
[...]

2. T.S. Eliot. “El entierro de los muertos” en *La tierra baldía*. (Gallinas) **41 p.**

**Abril es el mes más cruel:** engendra

lilas de la tierra muerta, mezcla  
recuerdos y anhelos, despierta  
inertes raíces con lluvias primaverales  
[...]

3. Jaime Sabines. “Los amorosos” (Nutrias) **43p**

[...]  
Los amorosos se ponen a cantar entre labios  
una canción no aprendida,  
**y se van llorando, llorando,**  
la hermosa vida.

4. William Blake. “La nueva Jerusalén” (Gatos) **45p**

[...]  
**¡Dadme mi arco de oro ardiente!**  
¡Dadme mis flechas de deseo!

¡Traed mi lanza! ¡Abríos, oh nubes!  
¡Traedme mi carro de llama!

5. Andrew Marvel. "A su esquiwa amada" (Koalas) **46p**

**De tener tiempo y mundo suficientes,**

no sería delito tu recato.

Dónde ir pensaríamos, sentados,

y en pasar nuestro amor en largo día.

[...]

**La mitad de la vida (1991)**

1. Manuel Benítez Carrasco. "Ni rencores ni perdón" (Peces piedra en los estanques) **61p**

**Ni rencores ni perdón.**

No me grites; no me llores;

Lo nuestro ya se acabó.

[...]

**Nos oye (0:50)**

1. José Martí. "Versos sencillos. Poesía V" (Tigre) **68p**

[...]

De átomo, de lodo en lodo,

a fruto en cuyo centro

**una visión madura se perfecciona**

3. *Una dama me ruega que me preste a decir* (no hay referencia) **80p**

4. José Carlos Becerra. "Batman" en *El otoño recorre las islas* (Mariposas) **81p**

[...]

La noche enrojeciendo, la situación previa y el pacto previo enrojeciendo,  
**durante la sospecha de la gran visita, mientras las costras sagradas se desprenden**

del cuerpo antiquísimo de la resurrección.

[...]

5. Sor Juana. *Primero sueño* (lemingos) **88p**

[...]

Aun el ladrón dormía:

aun el amante no se desvelaba:

el conticinio casi ya pasando

iba y la sombra dimidiaba, cuando

de las diurnas tareas fatigados

y no sólo oprimidos

del afán ponderosos

del corporal trabajo, más cansados

del deleite también; que también cansa

objeto continuado a los sentidos

aún siendo deleitoso;

que la naturaleza siempre alterna

ya una, **ya otra balanza,**

distribuyendo varios ejercicios,

ya al ocio, ya al trabajo destinados,

en el fiel infiel con que gobierna

la aparatosa máquina del mundo.

[...]

5. William Shakespeare. "Soneto 18" (piojos) **90p**

¿He de compararte a un día de verano?

Tú eres más hermoso y más templado:

tempestuosos vientos sacuden los queridos capullos de mayo,

**y los pastos del verano tienen demasiado corta vida.**

[...]

6. Ramón López Velarde. "Y pensar que pudimos" (caracoles) **94p**

[...]

Y pensar que pudimos

en una onda secreta

de embriaguez, deslizarnos,

**valsando un vals sin fin**, por el planeta...

[...]

**Mente abierta (1972)**

1. Diego Hurtado de Mendoza. "Soneto I" **102p**

Días cansados, duras noches tristes,

**crudos momentos en mi mal gastados,**

el tiempo que pensé veros mudados

en años de pesar os me volvistes.

[...]

**Muerde (1:31)**

1. *Culpable, río Dios de la sangre* (no hay referencia) **116p**

2. Pablo Neruda. "Walking around" (sala de recreación de escenas) **116p**

[...]

**No quiero seguir siendo raíz en las tinieblas,**

vacilante, extendido, tiritando de sueño,

hacia abajo, en las tripas moradas de la tierra,

absorbiendo y pensando, comiendo cada día.

[...]

3. *Los muchos hombres que te aman* (no hay referencia) **126p**

4. Marina Tsvetáieva. "A Rainier Maria Rilke" **128p**

Rainer, quiero encontrarme contigo,

quiero dormir junto a ti, adormecerme y dormir.

Simplemente dormir. Y nada más.

No, algo más: hundir la cabeza en tu hombro izquierdo

**y abandonar mi mano sobre tu hombro izquierdo, y nada más.**

No, algo más: aún en el sueño más profundo, saber que eres tú.

Y más aún: oír el sonido de tu corazón. Y besarlo.

4.1. Paul Verlaine. "Mi sueño familiar" **154p**

**Tengo a veces un sueño extraño y penetrante**

de una mujer desconocida a la que amo y que me ama

y que no es, cada vez, en absoluto la misma

[...]

#### 4.2 Wislawa Szymborska. “Parábola” **154p**

Ciertos pescadores sacaron del fondo una botella.

Había en la botella un papel, y en el papel estas palabras:

“¡Socorro!, estoy aquí. El océano me arrojó a una isla desierta.

**Estoy en la orilla y espero ayuda.** ¡Dense prisa. Estoy aquí!”

[...]

#### 4.3. Saúl Ibargoyen. “En el jardín” en *Grito de perro*. Para Alberto Chimal (lo que leyó Kustos) **155p**

[...]

**El aire desata pequeñas banderas**

que son vencidas

dentro de la luz.

Un hombre escucha

que otras voces llaman

a otras voces.

[...]

#### 4.4. Wole Soyinka. “El viaje” **155p**

Aunque llegué al final del viaje,

**jamás sentí que hubiera llegado.**

Tomé la carretera

que sube despacio la cuesta de las preguntas, y que me lleva

incluso a descender a la tierra que conduce a casa.

[...]

#### 4.5 Delmira Agustini. “El intruso” **155p**

Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas;

**y si tu duermes duermo como un perro a tus plantas**

hoy llevo hasta mi sombra tu olor a primavera;  
y tiemblo si tu mano toca la cerradura,  
Y bendigo la noche sollozante y oscura  
que floreció en mi vida tu boca tempranera.

[...]

#### 4.9. Ana Ajmátova. "Una desconocida" **155p**

[...]

Me han robado mi vida,  
no lloréis en mi tumba. En ella yace,  
**bajo mi nombre, una desconocida.**

#### 4.10 Andrew Marvell. "A su amante tímida" **155p**

[...]

##### **Pero a mi espalda siempre escucho**

la carroza alada del tiempo que se acerca,  
y allí, debajo de nosotros se extienden  
desiertos de vasta eternidad.

[...]

##### **La mujer que le habla (2:32)**

1.1 *Era eso: lienzo con bruma, el rastro ácido de la cena* (no hay referencia)  
**172p**

1.2 José Emilio Pacheco. "Antiguos compañeros se reúnen" en *La fábula del tiempo: antología poética* 172p

**Somos todo aquello contra lo que luchábamos a los veinte años**

2. Álvaro Mutis. "Una palabra" 178p

**Cuando de repente en mitad de la vida llega una palabra jamás antes pronunciada,**

una densa marea nos recoge en sus brazos y comienza el largo viaje entre la magia recién iniciada,

que se levanta como un grito inmenso hangar abandonado donde el musgo cobija las paredes,

entre el óxido de olvidadas criaturas que habitan un mundo en ruinas, una palabra basta,

una palabra y se inicia la danza pausada que nos lleva por entre un espeso polvo de ciudades,

hasta los vitrales de una oscura casa de salud, a patios donde florece el hollín y anidan densas sombras,

húmedas sombras, que dan vida a cansadas mujeres.

[...]

3. Garcilaso de Vega. "Soneto VI" 192p

[...]

**Mas tal estoy, que con la muerte al lado**

busco de mi vivir consejo nuevo;

y conozco el mejor y el peor apruebo,

o por costumbre mala o por mi hado.

[...]

## **“Tardes de lluvia (3:00)”**

1. Fernando Pessoa “Tabaquería” **229 p**

[...]

**He hecho de mí lo que no sabía,**

y lo que podía hacer de mí no lo he hecho.

El disfraz que me puse estaba equivocado.

Me conocieron enseguida como quien no era y no lo desmentí, y me perdí.

Cuando quise quitarme el antifaz,

lo tenía pegado a la cara.

Cuando me lo quité y me miré en el espejo,

ya había envejecido.

[...]

2.1. Raymond Carver. “Miedo” **235 p.**

[...]

Miedo de que el presente tome vuelo.

**Miedo del teléfono que suena en el silencio de la noche muerta.**

Miedo a las tormentas eléctricas.

Miedo de la mujer deservicio que tiene una cicatriz en la mejilla.

[...]

2.2 Rosario Castellanos. “Meditación en el umbral” **235 p.**

[...]

Debe haber otro modo que no se llame

Safo ni Mesalina ni María Egipciaca

ni Magdalena ni Clemencia Isaura.

### **Otro modo de ser humano y libre.**

Otro modo de ser.

3. Roberto Juarroz. "51" **236 p.**

Algún día encontraré una palabra

que penetre en tu vientre y lo fecunde

que se pare en tu seno

**como una mano abierta y cerrada al mismo tiempo.**

[...]

4. Manuel Gutiérrez Nájera "La Duquesa Job"

En dulce charla de sobremesa,

**mientras devoro<sup>199</sup> fresa tras fresa,**

y abajo ronca tu perro Bob,

te haré el retrato de la duquesa

que adora a veces al duque Job.

[...]

### **"La flor humana (3:47)"**

1. Walt Whitman. "Yo soy ese dolido por amor" **310p**

Yo soy ese dolido por amor.

**¿No gravita la Tierra? ¿La materia doliente no atrae a la materia?**

También mi cuerpo a todo aquello que conoce.

---

<sup>199</sup> Chimal escribe "devora".

2. José Gorostiza. “La oruilla del mar” **333p**

[...]

Las cosas discretas,  
amables, sencillas;

**las cosas se juntan  
como las orillas.**

[...]

3. Oliverio Girondo. “Nocturno” **333-34p**

[...]

Hora en que los muebles viejos aprovechan para sacarse las mentiras, y en  
que las **cañerías tienen gritos estrangulados, como si se asfixiaran dentro  
de las paredes.**

[...]

5. Alexander Blok. “A la musa” **336p**

**Hay en tus melodías escondidas**

de nuestro fin la noticia fatal.

Llevas la maldición de Dios, y llevas  
la profanación de la felicidad.

[...]

6. Manuel Ponce. “¡Ay muerte más florida! (2)” **337p**

Entre dos continentes amarillos  
y una marcha de perlas hacia dentro,  
asomaba su prístina palabra

[...]

**“El jardín (5:15)”**

1. Filippo Tomasso Marinetti. “Poema” **364p**

[...]

**¡Inundar orillas, puertos, muelles, agachados**

**como búfalos bajo sus retorcidos cuernos de humo!**

**.... aplasta, oh mar, las ciudades con sus corredores de catacumbas**

**y aplasta eternamente a los viles,**

**los idiotas y los abstemios, y siega, siega**

**de un solo golpe las espaldas inclinadas de tu cosecha.**

[...]

2. Gerardo Diego. “Media Verónica” **371p**

**Uno, dos, tres, siete lances,**

columnas de un monumento.

No se deshaga en romances

Que no se lo lleve el viento.

[...]

3. Leopoldo María Panero. “A Francisco” **373p**

Suave como el peligro atravesaste un día

**con tu mano imposible la frágil medianoche**

y tu mano valía mi vida, y muchas vidas

y tus labios casi mudos decían lo que era el pensamiento.

Pasé una noche a ti pegado como a un árbol de vida

porque eras suave como el peligro,

como el peligro de vivir de nuevo.

4. Nicolás Guillén. "A veces" **376p**

A veces tengo ganas de ser un cursi  
para decir: La amo a usted con locura.  
A veces tengo ganas de ser tonto  
para gritar: ¡La quiero tanto!  
A veces tengo ganas de ser un niño  
para llorar acurrucado en su seno.  
A veces tengo ganas de estar muerto  
para sentir, bajo la tierra húmeda de mis jugos,  
**que me crece una flor rompiéndome el pecho,**  
una flor, y decir: Esta flor,  
para usted.

5. Jorge Luis Borges. "Adam Cast Forth" **398p**

¿Hubo un Jardín o fue el Jardín un sueño?  
Lento en la vaga luz, me he preguntado,  
casi como un consuelo, si el pasado  
de que este Adán, hoy mísero, era dueño,  
no fue sino una mágica impostura  
de aquel Dios que soñé. Ya es impreciso  
en la memoria el claro Paraíso,  
**pero yo sé que existe y que perdura,**  
[...]

6. *Yudhishtira de brazos poderosos, ven, ven, oh, jefe de los hombres* (no hay referencia) **p. 403.**

No se encuentra un verso así ni es una referencia textual de ningún texto. Sin embargo, está claramente relacionado con los textos agrados de la India. El Hinduismo cita a Yudhisthira en el Bhavabad-Gita y en el Mahabarata.

## Bibliografía

- ÁLAMO, Felices. "El monólogo como modalidad del discurso". *Revista de Lingüística y Literatura*, núm. 64. Universidad de Almería, España. 2013, pp. 179—201.
- ALBALADEJO, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante, Universidad de Alicante, 1986, 309 pp.
- ASENSI, M. "Los orígenes de la deconstrucción", en Jacques Derrida. *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 2012, 413. pp.
- BARTHES, Roland (et al.) *Análisis estructural del relato*, 9ª ed. México, Ediciones Coyoacán, 2011, 229 pp.
- BAUMAN, Zygmunt. *Ética posmoderna*. México, Ed. Siglo XXI, 2005, 300 pp.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2010, 520 pp.
- BLOOM, Harold. *El canon occidental*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1995, 585 pp.
- CHIMAL, A. *La torre y el jardín*. . México, Océano, 2012 (Hotel de las letras), 424 pp.

"Navidades alrededor del mundo." Disponible en: <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/textos/navidades-alrededor-del-mundo/>. Consultado el 03/08/16.
- DERRIDA, Jacques. "La difference" en *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo ruso a los estudios postcoloniales)*, selección de Teresa Delgado y Nara Aráujo. México, Universidad Autónoma Metropolitana - Universidad de la Habana, 2003, 510 pp.

*La ley del género*. p. 10. [Versión electrónica]. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/102170682/Derrida-Jacques-La-ley-del-genero>. Consultado el 28/07/16.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco Libros, 1999, 358 pp.
- EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 138 pp.

- ESPEZÚA SALMÓN, Dorian. “Ficcionalidad, mundos posibles y campos de referencia”, en *Dialogía*, número 1, 2005, 69 - 96 pp.
- FILLOLA, Mendoza. “El concepto de intertextualidad en los textos literarios y las artes visuales: una reflexión didáctica sobre la contigüidad cultural” en *Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*. A Coruña, Universidad de la Coruña, 1993, 333 – 342 pp.
- FOSTER, Hal. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid, Akal, 2006, 704 pp.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Acabaron las vanguardias artísticas, quedan los rituales de innovación” en *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la posmodernidad*. México, Grijalbo, 1990, 352 pp.
- GARRIDO, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1996, 9 pp.  
 Disponible en:  
[https://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjO5ZrryvbNAhWGbSYKHfD0kQFggcMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.obta.uw.edu.pl%2F~lukasz%2Flicencjat%2Fel%2520texto%2520narrativo%2FEL%2520TEXTO%2520NARRATIVO%2520cap.IVa.doc&usg=AFQjCNHFgkIx-X90q744GrzxAX5l87fyng&sig2=-GI\\_t6qbamJMGJ6rVbojlQ](https://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjO5ZrryvbNAhWGbSYKHfD0kQFggcMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.obta.uw.edu.pl%2F~lukasz%2Flicencjat%2Fel%2520texto%2520narrativo%2FEL%2520TEXTO%2520NARRATIVO%2520cap.IVa.doc&usg=AFQjCNHFgkIx-X90q744GrzxAX5l87fyng&sig2=-GI_t6qbamJMGJ6rVbojlQ). Consultado el 15/06/16 a las 15:32 hrs.
- GARRIDO, Miguel Ángel (comp). *Teoría de los géneros literarios*, Arco Libros, 1988, 385 pp.
- GATTÉGNO, Jean. *La ciencia ficción*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985. pp. 107—108.
- GENETTE, Gerard. *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989, 338 pp.
- GONZÁLEZ, Alfonso. *Voces de la posmodernidad: seis narradores mexicanos contemporáneos*. México, Difusión Cultural UNAM, 1998, 171 pp.
- GUBERN, Roman, *El eros electrónico*. México, Santillana, 2006, 225 pp.
- HASSAN, Ihab. “El pluralismo en la perspectiva posmoderna”, en *Revista Criterios*, nº 29, La Habana, 1991, 267—288 pp.
- JAMESON, Fedric. *El giro cultural*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2002, 251 pp.

- NAVARRO, Desiderio (comp). *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selección y traducción de Desiderio Navarro. La Habana, UNEAC - Casa de las Américas, 1997, 173 pp.
- LE GOFF, Jaques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, 2ª ed. Madrid, Gedisa, 1996, 187 pp.
- LOVECRAFT H. P. *El horror sobrenatural en la literatura*. Madrid, Valdemar, 2010, 449 pp.
- LUCKÁCS, György. *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Godot, 2010, 157 pp.
- LYOTARD, Jean—François. *La condición posmoderna*. Madrid, Cátedra, 1987, 68 pp.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. “Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del S. XX”, en *Revista Ricle 15.1*, Salamanca, 1999, 239 – 250 pp.
- PAVLICIC, Pavao. “La intertextualidad moderna y la posmoderna”. México, *Versión Núm 18*, Universidad Autónoma Metropolitana, 2006, 87 – 113 pp.
- PIMENTEL, Luz Aurora. “Visión autoral/visión figural: una mirada desde la narratología y fenomenología”, en *Acta Poética*, número 27, México, 2006, 245 – 271 pp.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Teoría de la narración*. [Versión digital], 35 pp. Disponible en: <http://www.escueladeescritura.com/espacio/2.3.1.htm>. Consultado el 19/07/16.
- PRATES, Eufrasio. “Música nueva para nuevos tiempos: siete conceptos paradigmáticos de la estética posmoderna de la música”, en, *Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, Maracaibo, 2002, 126—136 pp.
- PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1971, 234 pp.
- QUIROGA ROMERO, Ernesto. “La corriente de conciencia de W. James como corriente de contingencias discriminadas”. *Revista Psicotherma*. vol. 8, núm 2. Universidad de Almería, España, 1996. 279 – 289 pp.

- REYES, Alfonso. Obras completas, v XII. *Grata compañía. Pasado inmediato. Letras de la nueva España*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 433 pp.
- v XXIV. *Memorias*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990, 622 pp.
- v XXVI. *El deslinde. Apuntes para la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 525 pp.
- ROAS, David. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción (1, 2008, Madrid). Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.). Madrid, Asociación Cultural Xatafi, Universidad Carlos III de Madrid, 2009, 94—120 pp.
- S/A. “Narratología: Narrador y focalización” en *Trabajoyliteratura.blogspot.mx*, 2016. Disponible en: <http://trabajoyliteratura.blogspot.mx/2012/06/narrador-y-focalizacion.html>. Consultado el 17/07/16 a las 22:30 hrs.
- S/A. “Alberto Chimal”. Disponible en: <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/alberto-chimal/>. Consultado el 26/07/16.
- Sólodkow, David. “Ansiedad finisecular e hibridez cultural en el imaginario dariano Azul”, en *Co—herencia: Revista de Humanidades*, vol. 12. número 22, Antioquia, Universidad EAFIT, 2015, pp.149–155.
- Souto, Marcial. “Entrevista con samuel Dlany”, en *Ciencia ficción, la otra respuesta al destino del hombre*. Buenos Aires, Timerman, 1976, 115 – 149 pp.
- SULLÁ, Enric. *Teoría de la novela*. Barcelona, Crítica, 1996, 347 pp.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Paidós, 2011, 192 pp.
- VATTIMO, Gianni. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona, Antrhropos, 1994, 169 pp.

- VIAN, Boris. (et al). *Ciencia ficción, la otra respuesta al destino del hombre*. Buenos Aires. Timerman, 1976, 158 pp.
- VILLALOBOS, Iván. "La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes", en *Revista de Filosofía*, Núm XLI. San José, Universidad de Costa Rica, 2003, 138 - 145 pp.