

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA



ESTUDIO DE LOS GÉNEROS LITERARIOS HÍBRIDOS: EL CASO
DE *TEMPORADA DE CAZA PARA EL LEÓN NEGRO*

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA Y
LITERATURA HISPÁNICA PRESENTA:

JESÚS IGLESIAS CASTELÁN

DIRECTORA DE TESIS: DOCTORA SAMANTHA ESCOBAR FUENTES

SEPTIEMBRE 2018

- Para mi familia y mis amigos

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción | 6 |
| Capítulo I: Estudio del género en la literatura | 17 |
| 1.1. De subcategorías a sistemas funcionales | 20 |
| 1.2. Terminología del estudio genérico | 23 |
| 1.3. La comunicación literaria | 25 |
| 1.4. La estilística en el género literario | 29 |
| 1.5. La literatura fantástica como ejemplo de análisis genérico | 31 |
| 1.6. Los rasgos del género narrativo | 33 |
| 1.6.1. Niveles de narratividad | 38 |
| 1.7. El género literario en el margen de lo paratextual | 42 |
| Capítulo II: La hibridación en los géneros literarios | 47 |
| 2.1. Culturas híbridas, mercado híbrido | 49 |
| 2.1.1. Entre la tradición y la innovación | 51 |
| 2.1.2. Fuerzas centrífugas y fuerzas centrípetas | 54 |
| 2.2. El gusto como diferenciador social | 55 |
| 2.3. Sistema literario | 60 |
| 2.3.1. Institución | 61 |
| 2.3.2. Repertorio | 62 |
| 2.3.3. El modelo de la totalidad y la fragmentación | 64 |
| 2.4. El gusto neobarroco | 66 |
| 2.5. Los polisistemas en los géneros literarios | 69 |
| 2.6. Los elementos del género narrativo en <i>Temporada de caza</i> | 72 |

| | |
|---|-----|
| Capítulo III: Disolución del género literario en <i>Temporada de caza</i> | 74 |
| 3.1 Ejemplo de disolución de un género literario | 76 |
| 3.2 Estética de la repetición | 79 |
| 3.3 Tipos de capítulos | 81 |
| 3.3.1. Acumulación variada | 82 |
| 3.3.2. Acumulación casi idéntica | 84 |
| 3.3.3. Acumulación idéntica | 85 |
| 3.3.4. Prosecución | 87 |
| 3.4 Análisis de los géneros narrativos | 89 |
| 3.5 Dualidad de la lógica de la narración | 91 |
| 3.5.1. Eje de la narración | 92 |
| 3.5.2. Eje de lo narrado | 97 |
| 3.6 Marcas al narratario | 98 |
| 3.7 El género fantástico en <i>Temporada de caza</i> | 105 |
| 3.7.1. Metaficción del heroinómano | 106 |
| 3.7.2. Metaficción del cazador del león negro | 109 |
| 3.8 <i>Temporada de caza</i> como producto cultural híbrido | 116 |
| Consideraciones finales | 124 |
| Bibliografía | 129 |

“La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo”

Augusto Monterroso, *Movimiento perpetuo*

“El innovador es un guía que no sigue el rastro pero que conoce los viejos caminos”

Viktor Shklovski

INTRODUCCIÓN

“A veces la madrugada lo sorprendía barajando retorcidas soluciones para su novela, que no era, con claridad, una novela, sino más bien un libro de recortes y anotaciones. No quería, en verdad, escribir una novela; simplemente deseaba dar con una zona nebulosa y coherente donde amontonar los recuerdos. Quería meter la memoria en una bolsa y cargar esa bolsa hasta que el peso le estropeará la espalda”
Alejandro Zambra, *La vida privada de los árboles*

En las reseñas, críticas o en recomendaciones de lectura, el libro *Temporada de caza para el león negro* (2009), del escritor zacatecano Tryno Maldonado, normalmente es presentado como una de las obras finalistas del Premio Herralde de Novela en 2008, lo cual puede funcionar como estrategia de promoción y venta del libro. A manera de prefacio, el propio libro comienza de la siguiente manera:

El día 3 de noviembre de 2008, un jurado compuesto por Salvador Clotas, Juan Cueto, Luis Magrinyà, Enrique Vila-Matas y el editor Jorge Herralde, otorgó el XXVI Premio Herralde de Novela, por unanimidad, a *Casi nunca* de Daniel Sada (México, 1953). Resultó finalista *Un lugar llamado Oreja de Perro*, Iván Thays (Perú, 1968). También se consideraron en la última deliberación tres valiosas novelas de autores muy poco conocidos, que se publicarán el año próximo con esta colección: *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued (Argentina, 1970), *Temporada de caza para el león negro*, de Tryno Maldonado (México, 1977), y *Asuntos propios*, de José Morella (España, 1972).

Es la primera, y quizá la única vez, que en el certamen, además de la obra finalista, se consideran otros escritos que no alcanzan este estatus. En realidad, esta mención representa un reconocimiento para las novelas de estos jóvenes escritores –menores de 40 años como

ellos— en sus primeras incursiones en un mercado editorial prestigioso, dentro del marco de un concurso donde el jurado estaba conformado por renombrados escritores y editores españoles.

En palabras de uno de estos “afortunados”, esta participación les permitió pasar de “completamente” desconocidos a “prácticamente” desconocidos¹. Este reconocimiento es un arma de doble filo, pues desmarca lo que se conoce generalmente por novela. De alguna forma, se conserva la tradición al premiar a Sada, un escritor que si bien no es español tiene ya para ese entonces una carrera consolidada en el medio, con una obra que conserva un modelo de novela más canónico, y al mismo tiempo la inclusión de estas nuevas propuestas significa una oportunidad para Anagrama en la exploración de un nuevo y más amplio mercado de este tipo de publicaciones. Algo que beneficia tanto a los autores como a las editoriales, a partir de estos concursos que se convocan en el campo cultural.

El propio Tryno Maldonado confiesa que el propósito de realizar este ejercicio de *Temporada de caza* fue jugar con las convenciones del género. Es más, dice que se propuso evitar las reglas preconcebidas para escribir una novela². En ocasiones posteriores, el escritor ha argumentado que no cree en los géneros literarios³. Sin embargo, como participante del medio en el que está inmerso, el autor conoce y manipula estos recursos para configurar sus obras. Pese a esta posición, el zacatecano concursó y obtuvo la recomendación de su obra por parte del jurado, junto con la publicación.

¹ Entrevista a estos tres jóvenes escritores: Galindo, Juan Carlos. “Los best-sellers son estímulos para a puerilidad.”, *El país*, 12 febrero 2009.

² Entrevista al escritor mexicano: Montaña Garfias, Ericka. “Fue divertido escribir un libro fuera de las convenciones de la novela.”, *La Jornada en línea*, 5 abril 2009.

³ “Entrevista a TRYNO MALDONADO por su libro *Metales pesados*”, *YouTube*, subido por Revista Leemas de Gandhi, 10 noviembre 2014.

Pero, ¿cómo logró Tryno colarse a este concurso de novela con tan arriesgada propuesta? En algo debe haber influido la intervención de escritores reconocidos como Sergio Pitol, a quien Maldonado extiende un agradecimiento por su ayuda al final de la primera edición de *Temporada de caza para el león negro*: “El autor agradece infinitamente a Sergio Pitol por su generosa lectura del manuscrito.”. Además, en una entrevista realizada para la revista *Siempre!*⁴, Tryno afirma que el mismo editor Jorge Herralde intervino aconsejándolo en la realización de su obra: “Trabajar con Jorge Herralde en esta novela fue una experiencia muy interesante —señala el autor, radicado desde hace diez años en Oaxaca— Tuvo plena confianza en mi trabajo desde el inicio, me hizo recomendaciones muy puntuales”.

Lo anteriormente mencionado no pretende emitir un juicio positivo o negativo de estos hechos, que aplauda o reprenda las acciones de Tryno Maldonado, sino dilucidar las estrategias de un escritor que conoce su campo cultural y se mueve en él para obtener cierto prestigio: siendo un autor relativamente joven y nuevo para este lugar, qué mejor que participar en este concurso organizado por una de las editoriales españolas más prestigiosas. El autor es consciente de su papel y los alcances que puede lograr en un mercado tan ceñido, aun con la existencia de editoriales independientes. Esto dice en la entrevista a la revista antes mencionada: “Si te fijas, la novela burguesa de orden victoriano y del *yo* que todavía se practican en México, ofrece dos opciones para personajes así: o se alinean al sistema y conforman una institución, o de lo contrario, el sistema los destruye, los margina. La locura en las sociedades modernas es una forma de marginación”. Yo considero que Tryno busca

⁴ Gil, Eve. “Tryno Maldonado: ‘Los escritores mexicanos se cambian de banqueta cuando me ven’.”, *Siempre!*, 9 de septiembre 2017.

conciliarse con ambos puntos, entre lo nuevo y lo tradicional, moverse de los centros a los márgenes y viceversa.

Los paratextos que acompañan al libro promocionan y exaltan los recursos que ocupa el escritor. La contraportada casi siempre funciona como un medio para dar un breve resumen de lo que el lector está por enfrentar en la obra. A veces aparecen recomendaciones, como la de Pitol en el caso de la contraportada de *Temporada de caza*⁵ en su primera edición. También se señala lo siguiente:

Los episodios de la cortísima vida de Golo, sus obsesiones, sus manías – contados por su amante gay de turno en una estructura en espiral a base de fragmentos mínimos–, se suceden a la velocidad del zapping televisivo, con tanta energía como una canción de rock o con la contundencia de un puñetazo en la cara. En esta su deslumbrante segunda novela, su joven autor deja claro que es un narrador de pura sangre dentro de la mejor cepa de la reciente narrativa latinoamericana. En palabras de Sergio Pitol, atento lector del manuscrito, “Tryno Maldonado logra con extraordinaria maestría enlazar y fundir una literatura divertida y hasta delicada con un personaje irrespetuoso, subversivo, feroz y a la vez radiante. Un príncipe del sexo.”

La importancia de abordar estos metatextos, que se incorporan al libro como paratextos, toma mayor notoriedad en la segunda edición de la obra, la cual estuvo a cargo de una editorial diferente, en este caso Alfaguara. Para esta nueva presentación, se incluyen la opinión de miembros distinguidos del campo durante 2017, año de esta edición. Entre ellos destaca Enrique Vila-Matas, quien fungió en un principio como jurado del concurso, ahora ocupa el

⁵ Durante el desarrollo de la investigación abreviaré la obra de esta manera.

lenguaje de la obra para construir su comentario: “Si me lo preguntan, diré que sí. Al ser tan volátil y tan huidizo como un genio, a Golo, personaje notable de este libro, no hay modo de retenerlo, salvo, eso sí, en nuestra memoria, donde a veces brilla, cazado para siempre.”.

Los metatextos aparecen esta vez en la solapa del libro, además de la recomendación de la contraportada, aunado al cintillo que también acompaña a la edición con alguno de estos comentarios. Resulta interesante la anotación de Alberto Fuguet, quien a mi parecer fue seleccionado por el tema gay que aborda la novela; sin embargo, el escritor chileno se enfoca en el género de la obra en cuestión: “Esta novela corta, tan urbana como visual, divertida, ágil, intensamente sexy, que se adelantó a Instagram y a Twitter, se lee mejor ahora que cuando apareció. [...] Una novelita intensa y veloz que se hace la ligera y la moderna pero capaz que termina siendo un clásico inesperado e indispensable.” De cierta forma, el escritor trata de elogiar la versatilidad de Tryno para construir esta obra sobre el modelo tradicional. No obstante, los comentarios de Fuguet denotan cierta reticencia hacia el trabajo de Maldonado, porque no es propiamente la novela más canónica o ideal; esto es evidente cuando dice que es una novelita ligera o moderna.

En el campo cultural existen ciertas expectativas por un producto que viene con la etiqueta de novela como carta de presentación, por lo cual la saturación de recomendaciones ayuda en la promoción de la venta de una obra que sale de estos márgenes, con el impulso dado por miembros reconocidos, quienes dotan de prestigio a estos productos culturales. También resulta interesante ver cómo para esta segunda edición, Tryno, que al principio se mostraba escéptico frente al género en el cual podía clasificar su obra, ahora la promociona en diferentes eventos culturales como una novela⁶.

⁶ “Llega Tryno Maldonado con su novela punk.”, *Portal del Instituto sonoreense de cultura*, 7 de noviembre 2017.

Muchas críticas revisadas señalan, por lo menos superficialmente, esta etiqueta de novela que cuelga de ella, aunque la mayoría de los comentarios rondan en el tema de la homosexualidad y el mosaico de imágenes que ofrece. Se clasifica como novela de moda o literatura light, lo que sea que eso signifique. Otros consideran a la publicación como una invitación a olvidarse del género novelesco. Los críticos llegan a extremos de concebir el trabajo de Tryno como multifacético e inclasificable.

También debo mencionar cómo estos comentarios hacia la obra se construyen a partir de prejuicios sobre los géneros literarios, de acuerdo con el prestigio que ostentan en el campo cultural. Así, la novela se erige como el género por excelencia, el más demandado, el mejor vendido, el más requerido y convocado. Por lo cual, no sorprende que se reprenda la acción de Maldonado de incorporar otros géneros en su novela, a los cuales tanto lectores como editoriales prestan menor atención. El crítico Francisco Solano, por ejemplo, menciona que el recurso de la hibridación del microrrelato en la estructura de la novela es una modalidad pintoresca, extendiendo un comentario peyorativo hacia la novela⁷.

El caso surge como un reto. Una obra tan peculiar al margen de lo que se considera novela en el mercado pareciera una provocación, que lo marginaría por ser un producto en apariencia sencillo. Como lo he dicho, Tryno es consciente de su posición; así, para su posterior trabajo, *Teoría de las catástrofes* (2012), novela de largo aliento, como las clasifica el propio autor, responde a estos prejuicios. La novela, más canónica en su estructura, demuestra que el escritor es capaz de comprender el campo en el que ejerce su escritura, ya que cuenta con una extensión más profusa y amplia, con personajes en punto de conflicto, con una trama enmarcada en un problema social reciente que acontece en México, etc. A

⁷Solano, Francisco. "Cazador cazado.", *Revista de libros*, 1 de julio de 2009.

partir de esto, puedo decir que el autor emplea el recurso del género como un punto a su favor, como forma expresiva y arma para enfrentar el mercado literario. Es parte del estilo de Tryno a mi parecer, es una constante en todas sus obras.

Ahora, ¿cómo puedo resumir ante este escenario *Temporada de caza*? La novela cuenta la historia de un narrador, así, desprovisto de nombre que lo identifique. Otro narrador cualquiera que tiene algo que decir, dirá alguien. No es así, como cualquier persona, la cual podemos conocer en nuestro día a día, intenta entablar una charla con un amigo, quien comprende la soledad que lo va aplastando, entregando recuerdos como llegan a su mente, en medio del trauma, necesita ayuda. Todo comienza después, más tarde, muy cerca del final, ese momento en el que, pasados los años, decide hablar sobre su vida con Golo, pidiendo que no hagamos muchas preguntas; mejor dediquémonos a escuchar todo lo que tiene que decir. En un vaivén de eventos sociales que exponen la inmundicia del mercado del arte contemporáneo, el infinito de su departamento que por un breve momento comparte con Golo, experiencias místicas con todo tipo de drogas, relatos que se vuelven más fantásticos con el pasar de boca a boca, galerías vacías de cualquier emoción pero saturadas de un eco que no dice nada, y un viaje del que ya no va a volver, ni él ni Golo, el narrador cuenta, repite, calla todas estas experiencias. Un libro incesante, lleno de vida, vida perseguida por la muerte, que consideré necesario escuchar para saber qué era todo aquello que me quería decir.

El primer capítulo de esta investigación, en principio, consta de una revisión de los antecedentes del análisis genérico. Se parte desde la *Poética* de Aristóteles, quien establece las bases de estos estudios y remarca la importancia del efecto que el género produce en el espectador para clasificar las obras. Las ideas de este filósofo griego tuvieron mucha vigencia, incluso en nuestros días mantienen una vitalidad que considero necesario debatir.

En consecuencia, contraponiendo la postura de Aristóteles, retomo la Teoría de prototipos proveniente de la semántica cognitiva, la cual permitirá entender el género como algo dinámico y no rígido o unívoco.

Posteriormente, pondré sobre la mesa de discusión el origen de la terminología que estudia los géneros literarios. A partir de lo anterior, explicaré la importancia de tomar en cuenta la naturaleza y adaptación de estos términos en los análisis literarios, ya que permite dilucidar aspectos que son útiles en la explicación del fenómeno paratextual del género literario. Enseguida, enmarcaré esta investigación dentro de los parámetros de la comunicación literaria, es decir, aquella teoría que considera la obra literaria como un mensaje configurado por un emisor, en este caso el autor, y un receptor que interpreta, quien puede ser desde un crítico especializado hasta cualquier lector que entra en contacto con el libro, el producto físico. Para llegar a este punto es necesario revisar el estilo que puede identificar un género en particular y permite la inteligibilidad entre el hablante y el oyente, un marco común de referencia, en cuyas variaciones el autor buscará su estilo propio.

En especial, volcaré mi atención en el concepto de narratividad, donde se pueden encontrar puntos de encuentros y discordancias entre la novela y los géneros que ocupan la brevedad como recurso estético, principales márgenes donde se puede situar la dinámica que propone Tryno Maldonado en *Temporada de caza para el león negro*. Para ello, retomaré los postulados de Pierce que establecen los niveles de narratividad de un texto literario: la estructuración, la predisposición a un final, la tensión en los acontecimientos, etc. Esta primera parte se complementa con el análisis del contexto sociocultural en el cual se produce la obra, donde los géneros literarios adquieren un valor simbólico que modifica la estructura de la obra. Resulta útil apelar al término de paratexto para concebir la obra literaria como producto de un medio sociocultural determinado, con reglas y tradición.

A partir de lo anterior, en el segundo capítulo expondré la dinámica del reconocimiento de un género literario desde las múltiples perspectivas de los individuos de una cultura determinada: lectores, críticos, estudiosos, etc. Este proceso tiene como resultado la hibridación genérica en una obra literaria. A continuación, me ocuparé del papel del autor, quien reconoce estos modelos de género concebidos por la tradición literaria, lo cual le permite moverse en el mercado, al mismo tiempo que ocupa su creatividad en la implementación de algunas innovaciones que permitan al sistema literario transformarse y modificar la escala canónica. Por ende, empleo la noción de fuerzas centrífugas y centrípetas que actúan en un espacio semiótico determinado para que el autor pueda contraponer posturas de tradición e innovación, dando como resultado un texto literario dinámico en su pertenencia genérica. Precisamente en esta intervención radica la capacidad creativa del escritor para conjugar estos modelos.

La siguiente parte de este segundo capítulo parte de la idea de que la hibridación borra los límites entre el arte culto y el arte popular. Bourdieu propone que el gusto determina el consumo de estos productos, lo cual permite diferenciar la clase social; en consecuencia se crean puntos hegemónicos y periféricos. En la época posmoderna, según García Canclini, las obras incorporan ambos discursos. En el género literario, el mayor representante dentro de esta escala de valores es la novela, como modelo privilegiado sobre los demás géneros; mientras que otros como los microrrelatos son más limitados por su baja popularidad. De esta manera, los autores hibridan ambos estilos en una sola obra para cumplir una función determinada en la estética que buscan construir, mientras que, al mismo tiempo, intentan abarcar un mayor mercado. Posteriormente, propondré la aplicación de la teoría de los Polisistemas de Even-Zohar en el estudio de los géneros literarios híbridos. Ocupo precisamente esta base teórica ya que me permite explicar la dinámica paratextual del género.

Siguiendo con el paradigma comunicativo, este teórico israelí retoma el esquema comunicativo de R. Jakobson y lo transforma para dilucidar los elementos del sistema literario. Su mayor aportación está en su propuesta de un polisistema donde cada sistema que lo conforma tiene un centro con sus múltiples periferias. Este precepto se puede aplicar tanto a la estructura genérica de una obra literaria como al campo cultural en el cual se desarrolla. Se explica que en este sistema más amplio existen múltiples instituciones que valoran los productos, según sus reglas, canonizando unas mientras que en sus márgenes puede ser que la obra sea aceptada por otra institución, según sus propios parámetros, lo que amplía el esquema de fuerzas antes expuesto.

Una vez examinado el contexto de producción de la obra, procedo analizar la fórmula que ocupa Tryno Maldonado en *Temporada de caza para el león negro* para sortear este mercado. En primera estancia, establezco como precedente el análisis que realiza Peñate Rivero sobre la disolución de fronteras entre géneros en la novela *Abaddón el exterminador* de E. Sábato. Este estudio ejemplifica cómo la incorporación de un determinado género cumple una función estética para la construcción de un estilo. Dentro de su estructura *Temporada de caza* ocupa el recurso de la repetición para compensar el aparente caos que reina sobre ella, por lo cual retomo a Calabrese en la *Era neobarroca* para explicar el recurso de la repetición dentro de la construcción lógica de la obra.

En la siguiente parte, instauro el campo de acción donde actúan los rasgos de la fragmentación del microrrelato y la totalidad de la novela para que, en equilibrio, se construya un mensaje en específico. Por ende, propongo que en la obra conviven dos tiempos de narración donde confluyen los acontecimientos de la historia. Esta construcción permite, entre otras cosas, configurar la psique del narrador como personaje que, desprovisto de historia y nombre, suplantados por una mayor participación narrativa de las acciones del

personaje Golo, compensa sus deficiencias en la secuencia narrativa. Para reforzar esta propuesta, aplico al análisis la teoría del narratario de Prince para determinar cómo ayuda este recurso a amalgamar los diferentes centros narrativos de la obra. Finalmente, acudo a los apuntes sobre metaficción para exponer la forma en que el relato fantástico se incorpora a la narración coherente que se construye.

CAPÍTULO I: ESTUDIO DEL GÉNERO EN LA LITERATURA

El género literario ha sido uno de los temas más discutidos por la comunidad académica. Las investigaciones en el tema se enfocan en el análisis de estructuras abstractas que permiten identificar una obra como perteneciente a tal o cual género para posteriormente determinar su función. Este estudio se remonta a la Época Clásica, cuando por primera vez se clasificaban los textos literarios según su función didáctica, ya sea para instruir, ejemplificar o glorificar hazañas de guerras, según fuera el caso. Al respecto, Irene Andres-Suárez (1998), en el prólogo del libro *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, menciona la importancia de tomar en cuenta este antecedente, debido al impacto que tuvo en la historia de la teoría literaria: “La clasificación de la retórica clásica, que distinguía tres grandes géneros: lírica, épica y dramática, subdivididos en categorías diferenciadas por el tema, los personajes, el tono, la métrica, el estilo, etc. fue válida durante siglos” (9).

En *Artes poéticas*, Aristóteles (2003) reconoce varios géneros, los cuales combinan elementos como la escenificación, la música y la versificación. El filósofo griego apunta tres aspectos para diferenciarlos: “o bien mimetizan con medios diferentes, o cosas diferentes, o de una forma diferente y no la misma” (47). A partir de este supuesto, se abordan las diferencias y semejanzas de los principales objetos de análisis de la *Poética*: la tragedia y la comedia. Ambas comparten características como la representación de acciones, sin embargo, los personajes que realizan esas acciones son el punto de distinción y además permiten explicar su transformación como género literario: “Diferencia semejante a la que hay entre

tragedia y comedia, pues la una quiere mimetizar a los hombres como siendo peores, y la otra, como mejores de lo que son” (53). Aristóteles ocupa un factor que no es inherente a los rasgos estructurales de la obra para ejemplificar el contraste: la calidad de lo imitado, un valor moral que procede de un reconocimiento social de las acciones.

Estas artes dramáticas retoman y reconfiguran las características de la poesía clásica para cumplir un propósito en específico y formar un género diferente. Por una parte, la comedia utilizaba, en principio, la métrica yámbica, que proviene de la poesía que trata acciones “más vulgares, las acciones de gente ordinaria, haciendo, en un principio, vituperios” (Aristóteles 57). A partir de similitudes, la poesía cómica dio paso a la comedia escenificada, pues ambas imitan acciones que producen en el público un efecto risible: “por lo conveniente que era el tema, apareció por primera vez el metro <<Yámbico>> - precisamente por eso se llama hoy yambo, porque en ese metro se atacaban con burlas unos a otros- Y de los de antaño, unos eran poetas de versos heroicos, otros de versos yámbicos” (57).

Por su parte, los versos heroicos que menciona Aristóteles son los que “más graves, mimetizaban acciones nobles de gente noble” (57). Esta versificación era propia de la epopeya, que rememoraba eventos trascendentes y producía un efecto de conmiseración en el público. Así, cada género dramático va definiendo los elementos que los caracteriza y distingue:

Aparecidas en un determinado momento la tragedia y la comedia, los que se inclinaban a una o a otra poesía, según la tendencia natural que a cada uno es propia, unos en lugar de autores de yambos, pasaron a ser autores de comedias; otros, en lugar de autores de poemas épicos, autores de tragedias, por éstas

obras de mayor entidad y cuyos caracteres son más apreciados que los de aquellas otras. (59)

A partir de estas afirmaciones, se puede conjeturar que la métrica permitió la transformación de estos géneros literarios, mientras que los temas se conservaron. En este proceso, algunos artistas contribuyeron con su estilo propio para consolidar la estética de estos géneros.

Por ejemplo, en el caso de la comedia “Crates fue el primero que compuso argumentos generales y fábulas, apartándose de la forma yámbica” (Aristóteles 61). Por su parte, en la tragedia “Esquilo fue el primero que lo elevó [el número de actores] de uno a dos, disminuyó la participación del coro e hizo que el diálogo fuera el protagonista. Sófocles lo elevó a tres y añadió la escenografía” (59). La *Poética* sorprende por su vitalidad en los estudios literarios actuales; a pesar de ser el primer acercamiento, el análisis de los factores que determinan las transformaciones del género literario sigue estando vigente. Se puede decir que Aristóteles establece la importancia del papel del artista para configurar el género; además, propone estilos reconocibles para cada género, los cuales se adaptan por innovaciones individuales; así como el hecho de que el género no es un fenómeno completamente literario, sino que son necesarios elementos externos, como factores culturales, para explicar su funcionamiento.

Aunado a lo anterior, Aristóteles establece que el género literario puede provocar un efecto en la audiencia: “En efecto, se goza ante la contemplación de imágenes, porque ocurre que ante su contemplación aprenden y razonan qué es cada cosa, como que «ese es aquel...»; ya que si no se ha visto al personaje con anterioridad, la mimesis no producirá placer como tal” (57). El género es también un fenómeno cultural, se encuentra en la cultura y, por lo tanto, un individuo o grupo que pertenezca a esta cultura puede identificarlo: se aprende qué es un género literario y cómo reconocerlo. En consecuencia, la definición que se pueda dar del género proviene de un efecto producido en quien lo recibe, quien lo clasificará según esta

cuestión. Así, la tragedia adquiere un valor simbólico más importante que el de la comedia, la cual socialmente pasa a segundo plano y se contempla como un arte menor y vulgar, incluso en nuestros días. A pesar de establecer las bases para realizar el estudio del género literario, como lo expone la cita anterior, la postura de Aristóteles es un tanto unilateral: una cosa para cada cosa; si no ocurre de esta forma no se logra el efecto deseado. Sin embargo, como se verá en el desarrollo de la investigación, la combinación de géneros no frustra el efecto en el lector por no reconocerlo, sino que produce otros efectos nuevos.

1.1. DE SUBCATEGORÍAS A SISTEMAS FUNCIONALES

David Viñas Piquer (2012), en su artículo “Los géneros literarios”, dice que el auge de este tipo de estudio es relativamente reciente, en la segunda mitad del siglo XX, después de un periodo cuando perdió relevancia. Estas investigaciones, no obstante, continuaban con el modelo unilateral y que jerarquiza un género sobre otro. Al respecto, el teórico español dice: “A menudo el interés por la teoría de los géneros se traduce en una actividad taxonómica, en la elaboración de clasificaciones genéricas, pero es preciso plantearse la *lógica* de tales clasificaciones, analizar los principios en las que se fundamentan y que, por tanto, las justifican” (264 cursivas del original). De aquí surge la noción de subcategorías, menores que los géneros mayores, producto de una valoración social, que resta importancia al estudio de las obras por pertenecer a estos subgéneros. Esta lógica olvida que no existe obra que encarne perfectamente un género, por más apegada que se encuentre al canon literario.

De esta forma, como en la antigüedad, el lector, o consumidor en este caso, recibe un producto cultural ya codificado con ciertos valores y, en consecuencia, adopta ciertas actitudes para diferenciar las obras literarias, unas mejores que otras, por el género al cual pertenece. Acto seguido, se debe revisar cómo se lleva a cabo el proceso de clasificación

genérica, para poder entender el concepto de “género literario”. Se debe partir del hecho de que la organización del conocimiento en categorías es una actividad inherente a la especie humana: “[Se parte] del presupuesto básico de que para comprender la realidad del mundo es preciso dividirla antes en grupos, compartimentarla en función de ciertas semejanzas” (Viñas Piquer 265).

Por tanto, el género literario siempre ha estado presente en la historia de la literatura. Sin embargo, hoy en día existen teorías que permiten explicar esta comprensión del mundo no de manera jerárquica, sino a través de sistemas:

Para empezar, la categorización es una de las habilidades cognitivas básicas y completamente imprescindibles para la supervivencia de cualquier sistema biológico. Consiste en agrupar los distintos objetos del mundo según sus parecidos o diferencias, de manera que podamos utilizar la información apprehendida sobre uno de los miembros de la categoría al resto de miembros de la misma. [...] De esta manera, vamos acumulando conocimiento sobre el mundo en categorías conceptuales, que podemos entonces usar para realizar predicciones sobre el funcionamiento del mundo. (44)

La anterior cita proviene de “Semántica cognitiva” de Javier Valenzuela *et al.* (2012), quienes abordan en este texto el cambio de paradigma en los estudios semánticos. Al principio, las palabras normalmente se clasificaban en un campo semántico definido, una categoría cerrada, donde una palabra no puede pertenecer a otra categoría. Posteriormente, se presenta esta propuesta sistemática basada en prototipos, más amplia y abierta, la cual permite clasificar la palabra dependiendo de la función que adquiriera en un contexto determinado, sin perder su categoría original.

La teoría de los prototipos, retomada en el artículo antes mencionado, es una propuesta que explica cómo la cultura de una sociedad establece la lógica de las clasificaciones y, por tanto, la variación que puede ocurrir por la percepción del objeto en su relación con el entorno. Así, una palabra puede ser “la mejor representante” de su clasificación en este contexto, pero no es la encarnación perfecta del grupo. Alrededor de esta palabra, denominada “prototipo” se colocan otras que virtualmente se alejan de este centro, hacia los márgenes menos prototípicos que, sin embargo, no pierden la lógica clasificatoria del grupo.

Por ende, esta teoría aborda de mejor forma las clasificaciones, pues abarca un mayor margen para la comprensión de las palabras, las cosas y el mundo. En los géneros literarios, el lector encuentra parecidos y diferencias entre las obras a partir de sus lecturas previas y el contraste que realice con las preconcepciones simbólicas de cada género. Así, una obra literaria, de acuerdo con estos factores, será “el mejor ejemplo” de novela, poesía o cuento, un prototipo, pero no el representante perfecto. Además, la obra tendrá semejanza con otros textos, sin que esto signifique que la clasificación sea errada, ya que sus características lo alejan de este centro canónico hacia las periferias y puede que coincida con los límites de otros géneros.

En consonancia con la explicación que aporta la semántica cognitiva, se retoma la definición que Viñas Piquer propone, pues en sus escritos desarrolla un estudio de los géneros literarios desde el enfoque lingüístico hacia una teoría comunicativa:

Las [definiciones] que parecen más acertadas son, sin duda, aquellas que ponen énfasis en señalar que un género literario se constituye retrospectivamente, como abstracción de ciertas semejanzas detectadas en un número indeterminado de textos que en ningún momento ven alterada su

singularidad. Estas reflexiones trazan un itinerario claramente circular: de los textos al género y del género a los textos. De las realidades empíricas al concepto abstracto y del concepto abstracto a las realidades empíricas. (269)

Partiendo de esta definición se establece que los resultados de esta investigación son producto de la revisión del género literario en una obra; se propone revisar cómo se apropia de las características de varios modelos reconocidos por el contexto sociocultural, en pro de modificar y poner en jaque las líneas que separan los géneros.

1.2. TERMINOLOGÍA DEL ESTUDIO GENÉRICO

La pertinencia de decir que un género literario “evoluciona” proviene de los mismos términos empleados para el análisis, por ello es importante retomar su origen. Tzvetan Todorov (2011) realiza unos de los más importantes estudios de este tipo cuando revisa el género fantástico en su libro *Introducción a la literatura fantástica*, ahí apunta que la terminología que se ocupa en estas investigaciones se importa desde las ciencias naturales. Lo anterior puede ser una consecuencia de la búsqueda de la legitimación científica, lo cual supondría algunas dificultades técnicas para el análisis del texto literario, al no provenir de campos propiamente sociales o humanísticos: “Ahora bien, existe una diferencia cualitativa en cuanto al sentido de los términos ‘género’ y ‘espécimen’ según se apliquen a los seres naturales o a las obras del espíritu” (4). Sin embargo, en la investigación literaria este origen no debe presentar un problema, al contrario, si el uso permite ejemplificar las funciones del género, toda comparación resulta fructífera.

Todorov contrasta los productos de ambos campos; por un lado, a pesar de que un producto social-humano como la lengua requiere mucho tiempo para que los cambios afecten al sistema, expone que las obras literarias tienen una evolución más acelerada a diferencia de

las especies biológicas, cuyos cambios significativos son perceptibles después de muchos más años. Por otro lado, el teórico señala que una obra literaria puede cambiar exponencialmente el estado del género literario al que se inscribe, lo cual no sucede con las clasificaciones biológicas: “La evolución sigue aquí un ritmo muy distinto: *toda* obra modifica el conjunto de las posibilidades, cada nuevo ejemplo cambia la especie” (4 cursivas del original). Al respecto, es necesario apuntar que no es posible predecir la trascendencia que logrará una publicación ni el impacto que tendrá en otras obras de su mismo grupo, ya que el mismo factor dinámico del género cambia la posición de una obra dentro del canon literario de una época a otra por el valor simbólico otorgado.

En este tenor, Jean Marie Schaffer (2006), en *¿Qué es un género literario?*, crítica la atención que da Todorov a hechos que no pueden ser comprobados, pues para el teórico francés lo primordial es conocer la naturaleza de estos cambios:

Cierto que la descripción de Todorov, si bien se aplica a ciertas determinaciones genéricas, no se aplica a todas: si considero la clase de todas las narraciones en tanto que opuestas a la clase de todas las representaciones, todos los textos de la clase son equivalentes en relación a la propiedad retenida, o, dicho de otro modo, sus diferencias individuales importan tan poco a la constitución de la clase genérica como las diferencias entre individuos naturales para la constitución de una especie natural. (51)

Para explicar su posicionamiento, Schaffer dice que la evolución de las especies biológicas sucede por una causalidad interna, esto es, los individuos se adaptan y, por lo tanto, modifican su especie a partir de la reproducción para propagar su descendencia. En contraste, las obras literarias, como producto humano, son una creación de un autor que toma decisiones para elegir una determinada enunciación textual y no otra del objeto literario, una causalidad

externa. De esta forma, comparar el origen del término en las ciencias naturales ayuda a entender la dinámica del género en la obra literaria. En torno a esta discusión, Néstor García Canclini (2009), en *Culturas híbridas*, expone las directrices que estos términos importados pueden tomar en los estudios literarios y el amplio potencial que representan para las disciplinas humanas: “uno no tiene por qué quedar cautivo en la dinámica biológica de la cual toma un concepto. Las ciencias sociales han importado muchas nociones de otras disciplinas, que no han sido invalidadas por sus condiciones de uso en la ciencia de origen” (5).

Las comparaciones en los usos de los términos en cada área *per se* pueden plantear varias posibilidades de estudio, ya que se reformulan para dar paso a otro tipo de análisis. Como plantea el propio García Canclini, el origen del término híbrido también proviene de las ciencias naturales, lo cual no impide su aplicación en los estudios culturales, dando así al estudio de los géneros literarios nuevas aristas: “las polémicas sobre el empleo metafórico de conceptos [...] no tiene que centrarse en la migración de esos términos de una disciplina a otra, sino en las operaciones epistemológicas que sitúen su fecundidad explicativa y sus límites en el interior de los discursos culturales: ¿permiten o no entender mejor algo que permanecía inexplicado?” (5).

1.3.LA COMUNICACIÓN LITERARIA

Antes de dar una definición de su objeto de estudio, Todorov, en la obra antes mencionada, apunta que el género literario debe ser contemplado en el análisis de cualquier obra. Quizá la mayor objeción ante este argumento son las concepciones clásicas que se ocupan para definir la literatura, donde la obra vale por su singularidad y no por las características que comparte con otros miembros de su género. Más bien, como explica Viñas Piquer, el género tiene una

función orientadora, pues se instaura como una convención en el mercado literario, de esta forma, el estilo original de la obra necesita inscribirse en alguna tradición para lograr un sentido y que no caiga en la inteligibilidad, dentro de un marco comunicativo: “al haber sido institucionalizadas, convencionalizadas, las normas genéricas son de obligado cumplimiento [...] Si fueran opcionales, peligraría la estabilidad del género y, de hecho, no habría manera de reaccionar ni a favor ni en contra” (279).

Si bien existen manuales que explican cómo escribir una novela, por ejemplo, estas normas no están establecidas de manera unívoca, sino que se infieren de lo que tradicionalmente se conoce como novela, que ha establecido las instituciones culturales de cada época y lugar. Así, el escritor adquiere un papel fundamental, ya que él conoce estas formas de concebir el género, por lo cual, incluso si busca romperlas, no podría ser extremista porque se perdería la comunicación con su lector. De esta forma, no hay un producto completamente transgresor, ni tampoco podría formularse algo como un antigénero que vaya en contra de todas estas normas:

las indicaciones normativas que provienen de la literatura misma pueden ser rechazadas, pero hay que tener siempre en cuenta que un rechazo verdaderamente consciente presupone el conocimiento –aunque sea superfluo– de lo que se rechaza. [...] Por ejemplo, una obra que quiera mostrarse absolutamente original violentando el género novelesco no podrá ser nunca una invención absoluta, sino una transformación: solo se puede estar en *contra* la novela si de algún modo se sigue estando *en* la novela. (Viñas Piquer 279 cursivas del original)

En esta cita, el teórico español concibe el género como un campo de acción donde el escritor interviene, trabaja con él, como una especie de herramienta. Por lo tanto, ninguna obra es

producto de la casualidad, su escritura oscila entre la originalidad del autor y la manera en que la obra se relaciona con la tradición literaria. En consecuencia, el objeto literario tomará parte de estos marcos preconcebidos mientras se adapta con nuevos estilos. Esta legitimación o negación de un texto frente a la literatura anterior a ella puede ser el factor preponderante para estudiar las obras desde el género literario. De esta forma, se puede describir cómo las estructuras se modifican en una determinada época y las posibles causas.

En este tenor, es necesario retomar la teoría de la comunicación literaria. Teun A. Van Dijk (2005) en su libro *Estructuras y funciones del discurso* se dispone a analizar la situación de la literatura como una manifestación propia de la comunicación humana, esto es, emitir un mensaje con un propósito específico, con una intención por parte del emisor para desatar una reacción en su destinatario. Para ello, el teórico se remonta al estudio de la retórica moderna, puesto que, a diferencia de la concepción tradicional de comunicación que se tiene, una de las características de esta comunicación literaria es su construcción distorsionada para provocar un efecto determinado en el receptor, que en un estado “normal” desencadenaría la incomunicación:

Uno puede observar que las operaciones que conducen a oraciones y discursos semigramaticales se prefieren a veces en la comunicación literaria por su efecto específico de marcar. [...] Una razón contextual que lo explique podría ser el hecho de que la extrema ambigüedad, la falta de exactitud, la incoherencia local y/o global, o aun semisignificados o “tonterías” en el nivel de la oración no son aceptables en aquellas situaciones comunicativas en las que se necesita una interpretación más o menos correcta. (128)

Debido a esta inexactitud, se puede comprender el hecho que apunta Todorov al decir que una misma obra puede ser representante de varios géneros, sin necesariamente adscribirse a

ninguno, dependiendo del contexto en el que se encuentre: “Si me dicen: esa obra determinada no entra en ninguna de sus categorías, por lo tanto sus categorías son malas, podría objetar por mi parte: vuestro *por lo tanto* no tiene razón de ser; las obras no deben coincidir con las categorías que solo tienen una existencia construida; una obra puede, por ejemplo, manifestar más de una categoría, más de un género” (21 cursivas del original). Por consiguiente, el género contribuye a crear multiplicidad de significados en la obra literaria. El enfoque que busca desarrollar esta investigación dista de proponer un nombre para el género que se manifiesta en la obra analizada, lo primordial es explicar la hibridación genérica en la literatura y mostrar algunos de los fenómenos, en su mayoría extratextuales, que propician esta ambigüedad en el marco de la comunicación literaria.

Por otra parte, Schaeffer, en torno al debate de la originalidad, explica por qué es factible que las obras puedan pertenecer a varios géneros a la vez, circunstancia a la que llama *relación ambigua de pertenencia genérica* que, según el teórico francés, pasó desapercibida durante los primeros estudios de género literario, cuando la obra literaria, de la misma forma que los seres vivos, eran concebidos como una globalidad inalterable: “Ahora bien, la clasificación biológica supone una relación de inclusión global, dado que el individuo como tal, en su constitución orgánica, pertenece a una clase específica: es Medor como tal quien pertenece a la especie canina y no solamente una de sus partes” (49). A partir de la comparación metafórica con la biología, se puede decir que algunas de las partes del producto literario sí pertenecen a otra especie diferente a la de su “globalidad”. Al contrario de las especies biológicas, los objetos literarios se constituyen de diversos segmentos que expresan su multiplicidad por la composición variada en estilo, que el autor emplea a partir de la causalidad externa antes mencionada por este teórico.

1.4.LA ESTILÍSTICA EN EL GÉNERO LITERARIO

La comunicación literaria se logra gracias una serie de rasgos que identifican a cada género, producto de la tradición literaria, los cuales no se pueden modificar completamente si se quiere conseguir el intercambio de información con éxito, aunque en el trayecto se puedan dar algunas variaciones para lograr un estilo propio: “Existen algunas opciones genéricas, pero la opcionalidad no puede extenderse a todo el conjunto de rasgos textuales porque se atentaría contra la evidencia de que siempre es posible identificar distintas modalidades discursivas estables en la tradición literaria” (Viñas Piquer 279). A pesar de representar un modelo abstracto, el creador literario busca un cierto equilibrio entre estas convenciones y su propia escritura creativa, pues conoce estos elementos. Así, la forma en que el autor ocupa estas herramientas será la mayor muestra de su originalidad y contribución al género: “La eficacia misma de la ruptura estética depende por completo de que siga siendo posible, de alguna manera, el reconocimiento de los rasgos distintivos de lo que podría denominarse el *género-base*” (279 cursivas del original).

Para explicar esta dinámica se recurre a la estilística. Como menciona van Dijk, esta rama de la retórica moderna plantea a la literatura como una construcción que, a partir de un uso estratégico de la lengua, busca un efecto en el receptor: “El estilo se caracteriza por lo general breve e intuitivamente como la *manera* en que algo se dice o hace. Esto sugeriría *variaciones* en la estructura de superficie [...] El estilo, en esta perspectiva, es el resultado de *opciones* escogidas; cada estructura se construye de varias posibilidades *alternativas*” (129 cursivas del original). Esta estructura de superficie es la concepción original de género que establece la tradición literaria, el género-base como lo nombra Viñas Piquer, con el cual el autor trabaja con estas opciones alternativas. Es decir, el propio sistema brinda estas posibilidades sin salir de lo establecido completamente. El estilo, por lo tanto, permite

explicar cómo el lector conoce y reconoce estos modelos; en otro caso, al encontrar algo que no debería estar ahí, por las innovaciones individuales, crea cierto efecto en él, resultado de la comunicación literaria: “Dadas las específicas funciones socioculturales del discurso literario, podemos esperar que ciertos rasgos estilísticos específicos, raros en otro tipo de discurso, aparezcan en discursos literarios” (van Dijk 131).

En consecuencia, se puede pensar que no existen elementos necesarios o suficientes que se marcarían en una lista para comprobar si una obra forma parte de un género o no. Al contrario, la intención del autor y el reconocimiento del lector del mensaje emitido en una obra por el efecto producido serán los factores más importantes para determinar el género literario: “El principio básico de la comprensión literaria es el mismo tanto en estos casos como en la comunicación general: el lector ‘buscará’ el significado, cualquiera que sea la semigramaticalidad (que incluye la incoherencia) del discurso” (van Dijk 137). La diferencia entre ambos tipos de comunicación radica en la intervención del mensaje: en la literatura está más planificado y elaborado, por lo tanto, permite una interpretación más amplia y múltiple, mientras que en la comunicación cotidiana es espontáneo: “Esto puede implicar una ‘profundidad de procesamiento bastante grande [...] También puede ser involucrada la intención de establecer varios significados posibles” (137 cursivas del original).

Por su parte, en este proceso comunicativo, el lector concretará el género de la obra de acuerdo con su horizonte de expectativas. Al respecto, Viñas Piquer habla sobre la función hermenéutica del género literario: “Cuando Hans Robert Jauss expone su conocido concepto de horizonte de expectativas –esa suma de conocimientos e ideas preconcebidas que determinan la disposición con la que el público de cada época acoge, y por tanto valora, una obra literaria–, asegura que uno de los factores que permite reconstruir dicho horizonte viene determinado por «la poética immanente del género» en el que se inscribe la obra sometida a

interpretación” (281). Debido a estas expectativas que cambian de lector a lector, el escritor busca que su obra pueda tener un mayor acogimiento, sobre todo por la importancia que esto tiene en el mercado literario: entre más reconocida sea la estructura, más sencilla será su distribución.

1.5.LA LITERATURA FANTÁSTICA COMO EJEMPLO DE ANÁLISIS GENÉRICO

Todorov apunta que una investigación enfocada en el género literario no tiene como propósito crear una categoría para nombrarla, por lo cual no se necesita recopilar un amplio corpus de textos literarios; se corre el riesgo de que no haya comprobación del género en las obras y la abstracción sobrepase los objetivos del estudio: “La definición de los géneros será por lo tanto un vaivén continuo entre la descripción de los hechos y la teoría en su abstracción” (20). Así, en *Introducción a la literatura fantástica*, el teórico ruso explica cómo establecer una serie de elementos que permitan clasificar ciertas obras como parte de un género literario. Los rasgos más notorios que ocupa el autor son formulaciones lingüísticas en la construcción de los textos, esto es, el estudio estilístico del lenguaje de las obras para encontrar una recurrencia en ellas.

En primer lugar, Todorov sitúa el género fantástico dentro del margen de dos polos extremos. Con ello, se establece un espacio semiótico donde el género puede variar sin salir de estos límites establecidos por otros géneros cuyas características textuales se asemejan a las del objeto analizado: “Además [nuestra propuesta teórica] subraya el carácter diferencial de lo fantástico (como línea divisoria entre lo extraño y lo maravilloso), en lugar de convertirlo en una sustancia [...]. De manera más general, es necesario decir que un género se define siempre en relación con los géneros que le son cercanos” (Todorov 26). El hecho de definir un género no de manera independiente, sino por la cercanía con otros géneros

fronterizos evita caer en el absolutismo, lo cual suele ocurrir en el momento de la denominación. Por consiguiente, ninguno de los rasgos que identifique un género literario se vuelve más importante e indispensable. Gracias a ello, se puede explicar el género como algo dinámico que se mueve en un espacio semiótico determinado, cuyos límites son difusos. Si bien la propuesta de Todorov necesita ser ampliada a más de dos polos que funcionen como extremos, es una base teórica indispensable para estudiar el tema del género literario desde la multiplicidad de interpretaciones y sentidos.

Para poder definir el género fantástico, Todorov establece los rasgos del lenguaje empleados por otros géneros. Por una parte, en lo extraño aparecen construcciones verbales que permiten dar explicación de los hechos que parecen extraordinarios; mientras que en lo maravilloso, por el contrario, los personajes no emiten ninguna marca que haga pensar que el ambiente rompe la cotidianeidad, sino que aceptan los sucesos sin ninguna exploración de ellos, por lo cual sus discursos no se ven modificados. Así, el género fantástico ocupa los elementos verbales para mediar un límite entre lo maravilloso y lo extraño. Formulaciones verbales como *parece que* y *no sé si aquello* aparecen en las expresiones verbales del narrador o los personajes, lo cual no da explicación al asunto que rompe con la normalidad, pero tampoco se está conforme con ello. Por tanto, se crea un efecto en el lector del género fantástico para que dude de los acontecimientos de la diégesis; es decir, que no tenga certeza de lo que acontece en la narración. Este efecto de duda no sólo produce la propia confusión de los personajes de la obra, sino que contribuye a crear el misterio en los propios lectores. Todorov explica que el género fantástico causa un efecto estético determinado en un “lector real”, según sus palabras, más allá del lector implícito de la obra: “Otra actitud, mucho más difundida entre los críticos, consiste en ubicarse, para situar lo fantástico, en el lector: no en el lector implícito del texto, sino en el lector real” (34).

De esta forma, los elementos textuales de la obra permiten que su interpretación se realice tanto en el contenido semántico como en su construcción sintáctica. Como menciona Van Dijk, estudiando la estilística, las intervenciones en la semántica tendrán repercusiones en la sintaxis de la obra: “La supresión sintáctica –que es también una supresión semántica– es frecuente” (125). Por consiguiente, se puede decir que la interacción de estos niveles produce un efecto determinado. Al enmarcarse dentro de la comunicación literaria, estos mensajes son producto de una escritura meditada, con mayor tiempo de preparación; diferente a la comunicación cara a cara, donde la información es más inmediata y quien configura los mensajes puede no estar del todo consciente de su creación. Por tanto, la función que cumple el mensaje no es la misma que en los productos literarios: “Claramente, esta clase de transformación tiene consecuencias cognoscitivas importantes porque puede ser afectado el proceso de la comprensión [...] La consecuencia es que puede darse lugar a la ambigüedad o a una falta de precisión en la interpretación: en la comunicación literaria esto puede ser intencional” (van Dijk 125).

1.6. LOS RASGOS DEL GÉNERO NARRATIVO

El tema de esta investigación analiza las producciones literarias narrativas, cuyo género insigne es la novela; sin embargo, no es la única manifestación de este tipo, el recurso de la brevedad en los relatos narrativos también forma varios géneros literarios con los cuales comparte características. En consecuencia, las obras que se inscriben en este campo toman diferentes recursos de estos géneros para difuminar los límites entre ellos. En primer lugar, tomando en cuenta la metodología de Todorov, se establecen estos géneros que funcionan como polos opuestos: la novela y los géneros de la brevedad; no obstante, surge el problema de la definición. El propio Todorov apunta que los géneros evolucionan constantemente, ya

que están relacionados con la cultura y la sociedad en donde se originan: “un género está en función de un tipo de sociedad y, si ésta cambia o se transforma, aquel ha de seguir su ejemplo porque su establecimiento y distinción es siempre histórica, válida sólo para un tiempo dado” (cto. en Andres-Suárez 9).

La novela, por su parte, tiene una definición que pasa por diversas interpretaciones, al ser uno de los géneros con más ejemplos en la literatura. Los críticos, el autor y también los lectores conciben el género de manera diferente debido a su propia experiencia, por lo cual, la concepción de todo el género es inestable. Así lo recalca Schaeffer, para quien el término novela se modifica constantemente: “El término *novela*, por ejemplo, no es un concepto teórico que corresponda a una definición nominal aceptada por el conjunto de los teóricos de la literatura de nuestra época, sino, ante todo y sobre todo, un término añadido, en diferentes épocas, a diversas clases de textos, por autores, editores y críticos diversos” (45 cursivas del original). Lo anterior no significa que esta investigación opte por una indefinición del género novela, que sería el camino más sencillo para solucionar este problema. Al contrario, esta amplia definición, que difícilmente una sola obra pueda encarnar para ser representativa del género, permite demostrar el dinamismo del género en el mercado literario.

Para van Dijk, las características que identifican a la novela son la idea de totalidad y la coherencia que puede desarrollar contando una historia, factores abstractos que se descifran en la lectura, resultado de una estilística particular: “La lectura de la novela, por ejemplo, requiere los mismos procesos descritos en la conferencia anterior: la comprensión lineal de palabras, frases y oraciones; el establecimiento de una conexión, la construcción de la coherencia global, y la construcción de esquemas convencionales y retóricos y superestructurales” (136). Es decir, la novela encuentra su identidad en elementos de la forma

y la construcción. Como lo menciona J. Bloch-Michel (1967), definir la novela por los temas que ocupa es infructífero, debido a que todo tema es propio de la novela, por lo cual no es punto viable para definirla: “«La sustancia propia de la novela –escribe Virginia Woolf– no existe. Todo es sustancia propia de la novela de la novela». Lo que se «pone» o lo que se «mete» en una novela no determina su naturaleza novelesca, puesto que en ella puede entrar todo y los novelistas no se privan de ello.” (146). El teórico ocupa el término cajón de sastre, lo cual supondría un caos, no obstante, el escritor, consciente de su contexto, ocupa el género de la novela para exponer los diversos temas de una manera particular, para emitir cierto mensaje en la construcción.

Por otro lado, en los géneros de la brevedad, David Lagmanovich, (2006) en su libro *El microrrelato: Teoría e historia*, apunta que, como sucede con la novela, la problemática de la definición del género surge del propio contexto sociocultural, el cual determinará qué hace que una obra narrativa sea breve: “Breve es aquello que, en mi lectura, percibo como breve, extenso es aquello que, en mi lectura, percibo como extenso. [...] una decisión arbitraria sobre la naturaleza de lo breve, lo menos breve y lo extenso en narrativa choca con otro hecho que no se debe pasar por alto: la percepción de estos conceptos está condicionada por contextos socioculturales, dentro de los cuales figura la tradición literaria” (38). Aunque la brevedad es un rasgo más notorio dentro los relatos narrativos, es decir, a partir de la extensión se puede discriminar los textos, clasificándolos como novela, relato corto, cuento o microrrelato, esta característica es ilusoria y hace que existan múltiples clasificaciones. Por ello, esta investigación ha optado por referirse a ellos, los géneros que ocupan la brevedad, como géneros de la brevedad.

Para ofrecer un acercamiento más claro al fenómeno, el teórico argentino diferencia los textos de acuerdo con los propios rasgos de la narración, que son percibidos a partir del

estilo con el que se construyen. En primer lugar, se determina que la noción más amplia dentro de este grupo de géneros breves es un microtexto, porque todo es potencialmente un texto que se puede interpretar, como una nota periodística. En segundo puesto estaría la minificción, cuyo estatuto base es su carácter ficcional. Pareciera que la ficción fuera la última estancia para discriminar entre un relato literario de uno no literario; no obstante, se expone un tercer nivel, donde se ubican los microrrelatos: “Éste, en efecto, es un microtexto de condición ficcional, una minificción. Pero es una minificción que cuenta una historia... una minificción cuyo rasgo predominante es la narratividad” (26).

A diferencia de los anteriores, los microrrelatos se constituyen por una unidad narrativa, resultado de una estructura marcada y función estética definida; sus características son:

- a) Una situación básica (en estas breves composiciones, muchas veces tácita),
- b) un incidente capaz de introducir un cambio o modificación en la situación inicial, y c) un final o desenlace (a veces sorpresivo, a veces abierto) que vuelve a la situación inicial o bien que sanciona el definitivo apartamiento de aquélla [...] Cuando un microtexto es ficcional, y cuando la consiguiente minificción es esencialmente narrativa, estamos en presencia de un microrrelato. (26)

Estos elementos son un marco común que hace que las obras narrativas se puedan mover en diferentes espacios de la narratividad, dependiendo de su función: las características que ocupen se adscribirán a la novela o los géneros de la brevedad. En esta investigación se analiza una obra que hibrida diversos géneros, por ello, se deben revisar conjuntamente y no de manera aislada estos elementos para poder explicar la dinámica de sus diferentes componentes, en este caso sería la narratividad como punto común entre ellos.

En su libro *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados*, José Sánchez Carbó (2012) hace un recuento de diversas clasificaciones en torno a los géneros que ostentan la idea de unidad total que, sin embargo, al mismo tiempo se caracterizan por adherir la fragmentación como un recurso estético, como el caso de antología de cuentos de un tema en particular o la novela fragmentada. Al final Sánchez Carbó se decanta por definir su propio género al que nombra como *colección de relatos integrados*, género que también se incorpora a los textos narrativos. Al respecto de la unificación de estos recursos dice: “Myrna Solotarevsky distingue entre una estética de la totalidad y otra de la fragmentación. La primera, simbólicamente remite al concepto de centro mientras la fragmentación se define por el desplazamiento persistente” (32). Gracias a esta característica de totalidad, la novela se sitúa al centro de un sistema canónico, mientras que los textos con estilo fragmentado se alejarán hacia la periferia. Como se explicaba anteriormente, la idea de los prototipos permite entender esta dinámica, donde géneros con menos prestigio en el mercado se desplazan, pero al ser incorporados por el sistema obtienen una función específica:

Desde esta perspectiva, los procedimientos más comunes de la estética de la totalidad son estructura circular, trama fuerte, configuración semántica de totalidad ofrecida por la trama, empleo de imágenes totalizadoras (círculo o laberinto), narrador como centro organizador y clara correspondencia entre texto y peritexto. En cambio, las características de la estética de la fragmentación serían la inestabilidad, indecibilidad, indeterminación, disolución de la trama y configuración de imágenes que refuerzan la idea de fragmentación. (Sánchez Carbó 33)

Al incorporar las características de la estética de la totalidad, los relatos fragmentados vuelven al centro organizador, dotándose de unidad narrativa y adquieren, por tanto, la forma de un microrrelato. Así, en las obras se conjugan estas estéticas, en un sistema que funciona por sus centros y periferias. La incorporación de géneros literarios dentro del marco de la narrativa es un arma de doble filo: por una parte se apela al reconocimiento de géneros literarios canonizados por la tradición, pero, al mismo tiempo, se ocupa como un recurso de estilo que genera un efecto determinado en el lector: “Una forma radical de subvertir la linealidad tradicional resulta de proponer dos o más posibilidades de lectura del texto. [...] Tales procedimientos generan en el lector cierta desorientación y exige su participación para llenar los vacíos y encontrar nexos entre los fragmentos” (Sánchez Carbó 34). En el tenor de la comunicación literaria, el mensaje, al ser más codificado, requiere de una mayor participación por parte del destinatario para descifrar la información.

1.6.1. NIVELES DE NARRATIVIDAD

En su artículo “Observaciones sobre la narratividad”, Gerald Prince (1991) discute la definición de Genette sobre relato narrativo: una producción lingüística que enlaza varios acontecimientos. Para el teórico francés, el simple hecho de contar una historia, por mínima que sea la acción y la realización lingüística, representa un relato: “El concepto de relato mínimo plantea un problema de definición que no es desdeñable... He optado por una definición amplia y me atengo a ella. Para mí, desde que hay acto o acontecimiento, aunque sea uno solo, hay historia, porque hay transformación, paso de un estado anterior a un estado ulterior y resultante” (1).

Es interesante retomar esta posición, pues permite entender la disolución de las fronteras entre las novelas y los relatos breves, ya que ambos enuncian acontecimientos, los

cuales cambian una situación, modifican su estado inicial a uno final. Por ejemplo, si se dice “el niño viene”, existe un relato, pues hay un cambio, de estar en un lugar “a” a uno “b”; sin embargo, precisamente ésta es la principal objeción de Prince hacia Genette, ¿por qué esa oración, con las características que menciona, es precisamente un texto narrativo? Por ello, Prince establece la noción de “grado de narratividad”. Aparte de la presencia de factores reconocibles como un narrador, narratario o actantes, Prince considera otros aspectos para medir la narratividad:

De manera semejante, un relato que represente más acontecimientos que estados, lo mismo que un relato que represente relativamente muchos períodos temporales en vez de relativamente pocos, tendrían más narratividad que los relatos en que se produce lo contrario: aunque no es enemigo de la descripción –según algunos narratólogos, de hecho, siempre implica alguna- el relato no es principalmente descriptivo; está constituido típicamente por la relación detallada de acontecimientos que ocurren en diferentes momentos y no por la descripción de estados o acontecimientos que tienen lugar simultáneamente.

(5)

Es necesario decir que si bien Prince apunta que la descripción no es preponderante para la narratividad, obras de reciente producción han dado a este rasgo nuevas funciones, más allá de la mera enunciación de características, para denotar un mensaje que se conjugue con la estética de la obra.

El teórico, en primer lugar, afirma que el manejo del tiempo ayuda a medir la narratividad de un texto, ya que entre mayor complicación presente para la trama será un grado mayor de narratividad; de la misma forma, su uso contribuye a configurar un mensaje determinado. Otra característica que puede medir la narratividad en un texto es la que

precisamente diferencia una oración, como la del ejemplo, de un texto literario: la sorpresa como efecto, la perturbación de una normalidad o cotidianeidad en el encadenamiento de sucesos: “Así, los acontecimientos pueden o no presuponer o imponer lógicamente todos los estados que ellos modifican o sus modificaciones. Cuando no lo hacen, proporcionan un grado más alto de narratividad que cuando lo hacen: después de todo, el relato, de manera característica, tiene la fuerza de una aserción exclamativa o refiere lo inusual, lo no común, lo extraño, lo escandaloso” (5). Prince contrasta el ejemplo “Juan cerró la ventana” con “nadie creería que la ventana fuera cerrada algún día, pero Juan la cerró”, para ilustrar el grado de narratividad, el cual es mayor en la segunda oración. Alterar un orden establecido contribuye a crear un efecto determinado, como despertar el interés o la empatía en los lectores. Esta característica es más evidente en textos del género fantástico, a diferencia de las narraciones con tintes realistas, en las cuales existe esta transformación pero en un grado menos espectacular. No obstante, ambos presentan este cambio en mayor o menor medida, lo cual determina su narratividad.

Aunque los cambios en la línea temporal son vitales para construir la narratividad de un texto, en esta construcción debe prevalecer una unidad concreta. Como se ha mencionado, los discursos que incorporan la fragmentación no pierden del todo esta noción de la totalidad. Aunque las partes constitutivas ostenten una unidad temática, también contribuyen en la formación un sentido total: “[la narratividad] depende del grado en que los acontecimientos referidos forman un todo, una estructura autónoma con un principio, medio y final bien definidos. Un relato constituido por principios [...] o por finales [...] no tiene mucho de relato y lo mismo puede decirse de uno en el que no haya un asunto que continúe, ninguna relación clara entre el principio y el final que no sea la espaciotemporal” (Prince 8). Ahora bien, es importante decir que aunque estas acciones estén conectadas porque suceden dentro

de un mismo espacio y tiempo, debe existir una progresión lógica y coherente de los acontecimientos para construir la totalidad.

Una obra que hibrida rasgos de diferentes géneros también busca esta construcción de totalidad, lo cual supondría un caos, al tener múltiples grados de narratividad; sin embargo, existe un equilibrio en las funciones que permite realizar la construcción. A diferencia de la novela, donde el desarrollo de los actos es más extenso y puede haber una mayor concreción, en el caso de los microrrelatos, debido a su brevedad, el sentido lógico se puede obtener a través de referencias u otros recursos: “El fragmento existe como objeto por lo que él mismo tiene la posibilidad de transformarse en sistema. La fragmentación se manifiesta en obras que emplean la estrategia de cita –incorporación de fragmentos de obras del pasado en obras contemporáneas–” (Sánchez Carbó 18). Por tanto, estas partes fragmentadas adquieren un estatus más importante que simples fragmentos inconexos: al tener esta unidad narrativa, se incorporan en los géneros de la brevedad. Estos fragmentos adquieren funciones específicas dentro de la totalidad, es decir, puede que una parte por sí misma no exprese una unidad, sin embargo, a partir de semejanzas, estos fragmentos se agrupan para conseguir la lógica narrativa. La totalidad y la fragmentación se conjugan de manera interdependiente para dar como resultado otra de las características de la narración literaria: “algunos acontecimientos se combinan formando acontecimientos mayores o se dividen en acontecimientos menores y la narratividad se deriva, en parte, de totalizar y destotalizar, del construir y deconstruir” (Prince 8).

Por su parte, para explicar la convivencia de lo total y lo fragmentando como característica narrativa, van Dijk dice:

en algunas formas de la prosa moderna, encontramos secuencias de oraciones que están apenas conectadas semánticamente o de otra manera en el nivel

local. Sin embargo, puede haber coherencia a nivel global: el texto puede tener una macroestructura, aunque sea sólo en la forma de una proposición básica llamada tema [...] el tipo inverso de incoherencia puede ocurrir también: un discurso puede ser localmente coherente pero carecer de macroestructura global. (125)

Todas estas características forman el prototipo de relato narrativo. Al ser un factor dinámico, el análisis de la narratividad no se conforma con detectar estos rasgos, sino que buscará revisar su funcionamiento en un determinado texto. Tanto Dijk como Prince coinciden en que el mensaje, dentro de la comunicación literaria, tiene un mayor grado de elaboración para complicar el sentido. Esta acción puede ser intencionada, el autor busca codificar un significado diferente al de una oración cualquiera que cuente una acción, de ahí que el texto narrativo sea tan recurrente en las manifestaciones literarias.

1.7. EL GÉNERO LITERARIO EN EL MARGEN DE LO PARATEXTUAL

Jean-Marie Schaeffer (2006) concibe el género literario como un paratexto, es decir, un elemento que acompaña a un texto original: “tal es el caso, de manera ejemplar, de la denominación *novela*, que es, ante todo, un elemento paratextual, es decir, un acto de bautismo siempre ligado a una obra individual” (46 cursivas del original). Debido a esta naturaleza, se debe explorar el contexto que rodea a la obra para explicar el propósito de la clasificación genérica: ¿quién y bajo qué parámetros está nombrando una obra? ¿Quién le da la autoridad para legitimar esa categorización? Si bien las características textuales de la obra son importantes para definir el género, estos factores externos permiten entender la dinámica de las variaciones que tiene como resultado la hibridación genérica.

En el contexto sociocultural, ciertas instancias de autoridad otorgan un valor simbólico a la producción literaria: “Las instituciones como las escuelas, las universidades, la crítica literaria, los libros de texto, las antologías, la historiografía literaria y las convenciones culturales de ciertas clases sociales o grupo establecerán, para cada período y cultura, lo que cuenta como discurso literario” (van Dijk 132). Se debe apuntar que este grupo goza de prestigio, gracias a la clase social y al poder simbólico que ostentan. En primer lugar, se establece al escritor como creador de productos de contenido simbólico de acuerdo con los valores que imponen las instituciones; aunque el autor pueda estar en contra, de alguna manera el reconocimiento de estas instancias lo absorben: “Aunque en principio a cada individuo se le permite producir discursos literarios, [...] ocurre una categorización específica de la gente que lo hace; se les asigna la *función* de ser escritores o autores” (van Dijk 139 cursivas del original). A partir de esta condecoración otorgada, el texto del escritor puede adscribirse a un género determinado por la tradición. Por ello, es interesante destacar la denominación y la promoción que el autor haga sobre su propia obra, ya que esta acción también puede determinar el rumbo que siga la lectura de la obra.

Por lo general, estos paratextos que configuran la imagen editorial de la obra son críticas, estudios o simples recomendaciones, los cuales también influirán en la lectura que se realice, confrontando su denominación con la del autor, ya sea para estar de acuerdo o en desacuerdo. Quien realiza estas anotaciones, al igual que el autor, está regulado por las instituciones culturales; se les denomina profesionales, por ello, su opinión será más importante debido al mayor valor simbólico que pueden tener para categorizar las obras: “Por convención social, algunos lectores tendrán más experiencia, más autoridad y estatus como lectores que otros. Así es que los críticos literarios, los mismos escritores, los maestros, etc., son participantes *profesionales* [...] Los profesionales tienen ciertos derechos y autoridad:

establecen el valor de cierto discurso” (van Dijk 140 cursivas del original). Esta valoración que acompaña a la obra se hace visible en las portadas, contraportadas, alguna introducción, dentro de la propia materialidad del objeto literario para su mejor difusión dentro del mercado literario, como un paratexto.

La inclusión del género como subtítulos repercute en la idea que se puede formar sobre la obra antes de leerla: “Los subtítulos, por su parte refuerzan o llaman la atención sobre la singularidad de la forma como sucede en *Tiempo trascendido. Crónicas imaginarias* (1986) de Juan Villoro; *Agua quemada. Cuarteto narrativo* (1981) y *La frontera de cristal. Una novela en nueve cuentos* (1995), de Carlos Fuentes” (Sánchez Carbó 86). Puede darse el caso que el nombre del autor sea un factor más importante para este reconocimiento; sin embargo, si el escritor es apenas conocido y no tiene el prestigio necesario, el género será la primera y más asequible carta de presentación para el público que consume estos productos. En consecuencia, un género literario con prestigio podría garantizar el consumo.

Schaeffer retoma la noción de paratexto de la teoría textual de Gérard Genette (1989) de *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, por lo cual otras de las nociones de este libro podrían tener alguna relación con el género literario. Por ejemplo, la metatextualidad aparece como un comentario crítico o una investigación, en la cual se puede abordar el género de una obra: “El tercer tipo de transcendencia textual, que llamo metatextualidad, es la relación -generalmente denominada ‘comentario’- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (13). Por consiguiente, los metatextos toman parte en la construcción del género de una obra literaria. Esta forma particular de colocar una obra dentro de una clase puede diferir de un crítico a otro, de un crítico a un investigador, o de la postura editorial, o la del propio autor, lo que contribuye a la multiplicidad del género literario.

Genette denomina el género literario como un architexto, rasgo que se encuentra presente en todas las obras literarias y diferencia de otro tipo de discursos. En consecuencia, el género literario es una parte fundamental para comprender la naturaleza literaria de un texto:

El quinto tipo, el más abstracto y el más implícito, es la architextualidad, ya definida en páginas anteriores. Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en *Poesías, Ensayos, Le Roman de la Rose*, etc., o, más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela, Relato, Poemas*, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica. (13 cursivas del original)

Así, el teórico francés admite la naturaleza abstracta del género literario, pues afirma que la obra no está obligada a declarar su pertinencia a una u otra categoría, ya que el mismo género está implícito como una preconcepción tradicional.

Si bien no goza con el prestigio de la lectura que puede realizar un profesional, la tarea del lector será también afirmarlo o rechazarlo, por ejemplo, discernir si la prosa es a la novela, como la versificación a la poesía, elementos reconocibles que resaltan dentro del texto. La transgresión o conservación de estos elementos forma parte de la dinámica de estilo literario de cada autor. El propio Genette insiste que la última palabra en la definición de un género literario en una obra la tiene el receptor: “En último término, la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo [del escritor], sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual” (13).

Ahora, es necesario aclarar que si bien la obra puede ser múltiple en su composición genérica, producto de la lectura que realiza cada lector, con prestigio o no, desde el punto de

vista de la hermenéutica, no todas las interpretaciones serán válidas, ya que éstas se restringen al contenido que el propio texto literario ofrece para realizar cada una de esas reflexiones. En la clasificación genérica, los mismos elementos de la construcción de la obra denotarán una lectura particular del producto literario. Esto conduce a pensar que el autor forma parte de un contexto que también lo rodea, el cual no puede negar dentro de su creación artística, considerando así al mercado literario como parte de su realidad. Si el género no es un factor preponderante para determinar *per se* la calidad de la obra, sí influye directamente en la línea editorial y en el libro como artefacto comercial para su distribución o venta. No resulta lo mismo vender una novela a ofertar cuentos, poesía, ensayos; o incluso obras de teatro, cuya naturaleza escrita es rechazada por muchos estudiosos porque consideran que el teatro es la escenificación y su simple lectura sería una visión reducida de la obra.

CAPÍTULO II: LA HIBRIDACIÓN EN LOS GÉNEROS LITERARIOS

David Viñas Piquer (2012) analiza la hibridación genérica en la obra que para él representa la novela moderna por excelencia, *El Quijote*, la cual toma rasgos distintivos de los géneros representativos de su época para configurar su estilo individual: “David Duff define el fenómeno de la *Hybridization* como el proceso por el cual dos o más géneros se combinan para formar un nuevo género, o por el cual elementos de dos o más géneros aparecen combinados en una obra concreta” (308) De tal manera, el teórico español establece que la hibridación genérica constituye una de las muchas representaciones de la transgresión literaria, en la cual se toman elementos heredados de la tradición para construir un producto dotado de originalidad y estructura compleja.

Así, una obra puede tomar las funciones de los géneros reconocidos por la tradición literaria para que sirvan a sus propósitos. Viñas Piquer aclara que no es sencillo distinguir los límites entre un género y otro en la hibridación, pero sí es posible detectar un estilo particular en las partes que la constituye para poder explicarla. Por ejemplo, al analizar *El Quijote*, el teórico español se percató de que algunos personajes intervienen en la trama para opinar sobre las hazañas del héroe de la novela, lo cual puede ser un marcador para distinguir entre la imaginación literaria, como denomina al estilo, de un género y otro. Por un lado, una parte de la obra tiene como característica lingüística la exageración o hipérbole de las novelas épicas, cuando se relatan las aventuras del Quijote; mientras que los argumentos de los otros personajes representan las características de un género de novela más realista. Por ende, existe una disociación entre la verosimilitud de lo relatado entre un género y otro.

El estilo propio de cada parte, marcado por las convenciones de los rasgos genéricos, ayuda al receptor a disociar las partes genéricas que componen la obra. Esto no afecta al mensaje total, sino, al contrario, construye uno más complejo en el esquema de la comunicación literaria. Como menciona Viñas Piquer, no se trata sólo clasificar la obra en un género, sino de explicar esta dinámica en un marco referencial más amplio: “Está claro, pues, que el ejemplo del *Quijote* ilustra perfectamente cómo es posible plantear la relación entre un texto y su género, más que como una relación de *pertenencia*, como una relación de *referencia*” (315 cursivas del original).

Viñas Piquer también expone la imposibilidad de construir una definición exacta para cada género literario, ya que se encuentran en constante evolución. Sin embargo, esto no implica que sea caótico hablar sobre el género literario, ya que el lector puede llegar a un proceso de abstracción de los rasgos constantes y convenciones que haya detectado, para que coincidan con sus propias nociones. Esto es, contextualizar el producto literario híbrido: “Precisamente el problema tiene que ver con el hecho de que resulta relativamente sencillo detectar rasgos identificatorios de las modalidades novelescas particulares, pero muy complicado encontrar qué tienen todas esas modalidades en común” (Viñas Piquer 270).

Por ello, se debe tomar en cuenta ambas partes: los rasgos textuales que identifican a una obra con un género y el contexto que rodea la producción. Para Gilberto Giménez (2012), el estudio se basa precisamente en detectar y definir la hibridación en un producto cultural a partir de los agentes que la propician:

Estas consideraciones revisten considerable importancia para evaluar críticamente ciertas tesis “postmodernas” como la de la “hibridación cultural”, que sólo toma en cuenta la génesis o el origen de los componentes de las

“formas culturales” (v.g. en la música, en la arquitectura y en la literatura), sin preocuparse por los sujetos que las producen, las consumen y se las apropian reconfigurándolas o confiriéndoles un nuevo sentido. (4)

2.1.CULTURAS HÍBRIDAS, MERCADO HÍBRIDO

Néstor García Canclini (2009) explica la pertinencia de hablar del origen biológico del término “hibridar” para comparar su función original con la que se emplea en los estudios sociales: “La hibridación de café, flores cereales y otros productos acrecienta la variedad genética de las especies y mejora su sobrevivencia ante cambios de hábitat o climáticos” (5). De la misma forma que las especies buscan la supervivencia, el mercado literario desarrolla un determinado entorno donde las obras literarias buscan posicionarse con un valor simbólico. Como se ha mencionado, este entorno lo determina un grupo selecto de la cultura que hace que la hibridación sea un recurso necesario para el artista y sus obras puedan sobresalir en este campo:

¿Cómo fusiona la hibridación estructuras o prácticas sociales discretas para generar nuevas estructuras y nuevas prácticas? [...] a menudo la hibridación surge de la creatividad individual o colectiva. No sólo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico. Se busca reconvertir un patrimonio (una fábrica, una capacitación profesional, un conjunto de saberes y técnicas) para reinsertarlos en nuevas condiciones de producción y mercado.

(García Canclini 6)

Así, para contextualizar el tema de la hibridación en *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar de la modernidad*, el teórico argentino revisa el debate de la supuesta autonomía del campo artístico, es decir, la libertad que tiene el creador artístico para elaborar sus obras sin

la influencia de su entorno histórico y social; además, cuestiona, a partir de las nociones de Pierre Bourdieu, la aparente ilusión de independencia de los artistas que, como lo indicarían las teorías de la sociología del arte, están regulados únicamente por los actores de su propio campo cultural.

Según Jürgen Habermas, otro teórico que consulta Canclini, durante la modernidad las esferas de lo social, lo económico, lo artístico, lo ideológico, lo cultural, etc., se mantenían separadas y regidas por las propias normas establecidas por los miembros que las conformaban. De esta forma, García Canclini propone que con la llegada de la posmodernidad estos campos mantienen una estrecha relación de dependencia, los integrantes cohabitan varias esferas, por lo cual se influyen mutuamente. García Canclini dice que los artistas de un campo cultural entran y salen de la modernidad; es decir, los creadores pueden regresar a lo que se consideraba una estética de lo premoderno y, al mismo tiempo, subvierten estos discursos con las transgresiones de lo posmoderno. El resultado de este proceso es la hibridación.

La creación artística no puede ser estudiada como un todo que se regula de manera autónoma sin atender de la cuestión social, pues se pierde la oportunidad de explicar las transformaciones ocurridas en el proceso creativo. No se podría llegar a una conclusión contundente sobre los cambios sin el apoyo del factor socioeconómico que determina el campo cultural: “Para captar el sentido de esta contradicción, no veo lugar más propicio que el desencuentro ocurrido entre la estética moderna y la dinámica socioeconómica del desarrollo artístico. Mientras los teóricos e historiadores exaltan la autonomía del arte, las prácticas del mercado y de la comunicación masiva –incluidos a veces los museos– fomentan la dependencia de los bienes artísticos de procesos extraestéticos” (García Canclini 32).

2.1.1. ENTRE LA TRADICIÓN Y LA INNOVACIÓN

La hipótesis de García Canclini sobre la posición del artista en la estética de lo premoderno, moderno y posmoderno como forma expresiva permite establecer una dinámica dialéctica entre las estrategias que el creador emplea para, por un lado, continuar con una tradición establecida y, por otro lado, realizar las innovaciones en su obra, a partir de la revisión de su entorno cultural. El resultado de este proceso es un producto híbrido: “la modernización económica, política y tecnológica –nacida de ese proceso de secularización e independencia– fueron configurando un tejido social envolvente, que subordina las fuerzas renovadoras y experimentales de la producción simbólica” (García Canclini 32). Para el teórico argentino existen determinadas fuerzas que interactúan en una lucha por posicionarse en varios ámbitos.

A partir de lo anterior, se puede establecer que la fuerza de los cambios proviene de la esfera sociológica, influyendo directamente en el campo literario, mientras que la tradición como fuerza conservadora está dentro de la esfera de lo literario, establecida por años de convenciones que se dan entre los miembros que conforman este campo y establecen sus reglas: “Compartidas y respetadas por los músicos, las convenciones hacen posible que una orquesta funcione con *coherencia* y se *comunique* con el público. El sistema socioestético que rige el mundo artístico impone fuertes restricciones a los ‘creadores’ y reduce al mínimo las pretensiones de ser un individuo sin dependencias” (García Canclini 39 cursivas añadidas).

García Canclini formula el argumento anterior retomando los estudios de Howard S. Becker, que trabaja desde el ámbito de la música, aunque sus teorías son aplicables a todas las artes; además, a diferencia de Bourdieu, este teórico de la música propone mundos en

lugar de campos. Becker ocupa nociones de la teoría comunicativa explicadas con anterioridad. Cuando se habla de “convenciones”, el término se puede asociar con la noción de tradición, pues se establecen como las bases para que exista coherencia en la comunicación entre el artista y su público receptor: “Las convenciones que hacen posible que el arte sea un hecho social, en tanto establecen formas compartidas de cooperación y comprensión, también diferencian a los que se instalan en modos ya consagrados de hacer arte de quienes se encuentran lo artístico en la ruptura de lo convenido” (García Canclini 39).

Si se aplican estas nociones a los estudios de los géneros literarios, las mencionadas formas consolidadas, o modos consagrados, serían los géneros más demandados en el mercado, cuyo consumo, aunque no es garantía de venta masiva, encabezan el número de publicaciones que más se encuentran en los catálogos de las librerías, en su caso, productos con la etiqueta de novela. Por su parte, las formas periféricas, o las que se dan en la ruptura de lo convenido, son aquellos géneros que difícilmente abundan con varios ejemplares en las estanterías, por la poca viabilidad de venta, ya que su nicho de mercado es muy reducido, como puede ser el teatro o la poesía. La propuesta de este trabajo de investigación radica en que el escritor puede recurrir a la hibridación de formas periféricas y consolidadas en su obra para enfrentar el ambiente que le condiciona la sociedad a la que pertenece.

Según Pierre Bourdieu, esta tradición se consolida a partir de lo que él llama legitimidad cultural: “En esas ‘instancias específicas de selección y consagración’, los artistas ya no compiten por la aprobación teológica o la complicidad de los cortesanos, sino por ‘la legitimidad cultural’. Los salones literarios y las editoriales reordenarán en el mismo sentido, a partir del siglo XIX, la práctica literaria” (García Canclini 35). En los estudios del sociólogo francés todavía se puede percibir que se mantiene la idea de que los campos son independientes y se regulan por sí mismos, por las normas que establecen sus miembros. Por

su parte, Becker coincide en este sentido con Bourdieu, aunque admite que las libertades económicas y políticas propias de la época permiten una mayor apertura, es decir, aunque el artista esté ceñido a sus reglas, la propia sociedad de su época permite que los condicionamientos sean más amplios:

Por una parte, [los condicionamientos] son restricciones convenidas dentro del mundo artístico, no resultantes de prescripciones teológicas o políticas. En segundo lugar, en los últimos siglos se abrieron cada vez más las posibilidades de elegir vías no convencionales de producción, interpretación y comunicación del arte, por lo cual encontraremos mayor diversidad de tendencias que en el pasado. (García Canclini 39)

Después de analizar la interacción del campo artístico con el social, García Canclini llega a la conclusión de que el producto de la convivencia de estas esferas es una *autonomía condicionada*: el arte sigue dependiendo de la sociedad y, a su vez, el arte repercute en la sociedad. Las transgresiones ponen en jaque las costumbres y creencias del público que consume los productos culturales. Cada individuo busca una forma propia de innovar en la literatura, a sabiendas de que existen normas en el campo al que pertenece. Por su parte, la sociedad, en su idea tradicional de género literario, impulsa la conservación de los modelos reconocibles en la literatura para preservar la comunicación. En consecuencia, se invierte el proceso de las fuerzas, de una esfera a otra. A partir de lo anterior, se puede formular que esta producción híbrida, resultado de la dinámica constante entre fuerzas renovadoras y conservadoras, borra los límites entre los campos.

En este sentido, cobra importancia revisar la noción de campo literario de Pierre Bourdieu (1989) para explicar el espacio donde interactúan estas fuerzas en busca de ganar un prestigio entre los miembros del grupo. Este concepto lo define de la siguiente manera:

“un campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él (sea, para tomar puntos muy distantes entre sí, la del autor de piezas de éxito o la del poeta de vanguardia), a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas” (2). El teórico francés remarca la distancia cultural en torno al prestigio que tiene un productor de arte reconocido y valorado y al de un poeta que comienza a integrarse a este campo, en lugares distintos que difícilmente podrán en algún momento interactuar. Sin embargo, como se verá a continuación, los productos culturales tienden en esta época a incorporar en una misma obra ambas posiciones.

2.1.2. FUERZAS CENTRÍFUGAS Y FUERZAS CENTRÍPETAS

La estructura de una obra literaria se caracteriza por representar una serie de oposiciones. En esta investigación se busca explicar las fuerzas que confrontan lo tradicional y lo innovador. El análisis consiste en exponer cómo dos tipos de fuerza confluyen o se mueven dentro de las fronteras de un espacio semiótico determinado, donde existe un centro organizador que controla el sistema, como el prototipo o el mejor ejemplo que representa el grupo. Este proceso resulta en los géneros literarios híbridos, donde también se establece un centro rector prototípico. De acuerdo a las experiencias lectoras, entre otros factores, la obra que se erija como mejor representante del género varía; es más bien el pre-texto que permite entender el concepto de género literario en una sociedad de consumo. Sin embargo, los matices o cambios que se hagan a determinada obra no la separan de este centro rector del género, sino que lo extrapola a una distancia del prototipo, hasta incluso llevarlo al límite del espacio semiótico en el cual se inscribe. Esto limita el caos que podrían representar los cambios radicales que queden fuera de la estética y no se puedan explicar.

A partir de este centro, la movilidad se da en diferentes direcciones, dependiendo de la situación comunicativa, se puede decir, de acuerdo con la teoría antes expuesta:

Ésta, se ha dicho, genera fuerzas expansivas, pero esto significa entonces que tales fuerzas comienzan a empujar, desde el *interior*, sobre la elasticidad misma del perímetro-frontera-confín: es decir, intentan poner en crisis el conjunto de puntos comunes entre interno y externo llevándolos a una tensión. Es por esto por lo que podríamos decir, prosiguiendo con las metáforas topológicas, que el confín se torna en un verdadero *límite*. (Calabrese 66 cursivas del original)

De esta forma se puede explicar por qué conviven en una misma obra convenciones propias de otros géneros preestablecidos sin que esto resulte en la incomunicación entre el productor y el consumidor. El autor plantea las modificaciones del género dentro del margen de este sistema amplio donde fluyen otros sistemas.

2.2.EL GUSTO COMO DIFERENCIADOR SOCIAL

De acuerdo con lo revisado en el capítulo anterior, algunos lectores gozan de más privilegios que otros a partir del prestigio que ostenten en el campo cultural, por lo cual el reconocimiento que hagan del género de una obra tendrá más importancia que el de otros. Como menciona van Dijk, la educación que reciben estos especialistas les otorga el conocimiento y reconocimiento por parte de los miembros del campo para emitir un juicio sobre una obra: “Aunque cada individuo social de cierta edad puede participar como lector en el proceso de comunicación literaria, hay varias restricciones. Primero, existen las

comunes que resultan de la educación, el interés, el ingreso, la clase social, etc., que en gran parte determinan si un individuo social podrá participar o no” (140).

Por ello, a partir de las nociones de Bourdieu, García Canclini establece que el gusto es el resultado de un saber estético que se obtiene por una determinada instrucción. Así, se convierte en el principal diferenciador social en la edad moderna, pues a partir de la educación recibida se determina el nivel social al que se pertenece:

En sociedades modernas y democráticas, donde no hay superioridad de sangre ni títulos de nobleza, el consumo se vuelve un área fundamental para instaurar y comunicar diferencias. Ante la relativa democratización producida al masificarse el acceso a los productos, la burguesía necesita ámbitos separados de las urgencias de la vida práctica, donde los objetos se ordenen –como en los museos– por sus afinidades estilísticas y no por su utilidad [...] Esa “disposición estética”, que se adquiere por la pertenencia a una clase social, o sea por poseer recursos económicos y educativos que también son escasos, aparece como un “don”, no como algo que se tiene sino que se es. (García Canclini 36)

Este gusto, por lo tanto, determina el consumo y se vuelve vital para entender las dinámicas que suceden en el campo cultural. García Canclini agrega que con la llegada de la posmodernidad, el gusto ya no sólo valora el arte de la burguesía, sino que comienza a incorporar los discursos populares dentro de la hibridación, a lo que denomina democratización del arte. En el género literario, por ejemplo, productos aparentemente dispares se incorporan en una obra, lo que beneficia la construcción de una estética que,

además de obedecer a las reglas del campo cultural, responde a un aspecto mercantil de consumo.

Bourdieu, en el campo cultural, diferencia entre arte prestigioso y menos prestigioso, los cuales se confrontan para obtener la legitimidad en el campo cultural. Además, el teórico designa funciones para cada uno:

Al hablar de los sectores populares sostiene que se guían por “una estética pragmática y funcionalista”, impuesta “por una necesidad económica que condena a las gentes ‘simples’ y ‘modestas’ a gustos simples’ y modestos””; el gusto popular se opondría al burgués y moderno por ser incapaz de independizar ciertas actividades de su sentido práctico y darles otro sentido estético autónomo. Por eso las prácticas populares son definidas, y desvalorizadas, aun por los mismos sectores subalternos, al referirlas todo el tiempo a la estética dominante, la de quienes sí sabrían cuál es el verdadero arte, el que se puede admirar de acuerdo con la libertad y el desinterés de “los gustos sublimes” (García Canclini 41)

No obstante, García Canclini argumenta que en la actualidad una obra incorpora las funciones del arte popular y el arte burgués en un proceso de hibridación donde los límites se borran, por lo cual el gusto adquiere un marco de referencia más amplio que beneficia al mercado que promociona productos con características de ambas partes.

En el estudio del género literario se ubicarán en gustos populares aquellos géneros asociados con la brevedad, que son prácticos, como comenta Bourdieu, aquellos como los dichos, o pequeños relatos que se asocian con la oralidad y la fácil memorización de la llamada tradición popular y que se transmiten de generación en generación. Debido a esta

idea social preconcebida de “poco desarrollo”, este tipo de discursos literarios fueron alejándose de los centros canónicos. No obstante, gracias a la hibridación, estas formas marginadas adquieren un nuevo sentido y se integran a los géneros que se consideran de mayor consumo, por lo cual regresan de alguna manera a los centros organizadores.

Por su parte, los gustos sublimes se asocian con el arte burgués, destinados al simple goce, sin ningún fin práctico, donde la novela ocupa el puesto del género por excelencia, desde la época del romanticismo y el realismo, ya que refleja la vida cotidiana de la clase burguesa. Así lo menciona Rolan Barthes en su ensayo *El grado cero de la literatura* (2011): “Esto debe ser puesto en relación con cierta mitología de lo universal, propia de la sociedad burguesa, cuyo producto característico es la Novela” (31). Este prestigio se da gracias a que expone la totalidad, aquello que se considera completo, sin importar los recursos literarios que puedan intervenir en este aspecto, como una historia con final trunco o el manejo del tiempo narrativo, que son las libertades condicionadas como dice Canclini, propias de la escritura de los autores.

En este caso, el género funciona como un puente que conecta al autor con la sociedad y sus gustos. Como menciona Barthes, la novela es el contenedor de los valores de la sociedad burguesa, como método didáctico que pretende dogmatizar: “la burguesía triunfante del siglo pasado [gracias a la novela] pudo considerar sus valores como valores universales e imponer a zonas absolutamente heterogéneas de su sociedad todos los nombres de su moral” (32). Por ello, la novela tiene mayor prestigio del que no gozan las artes populares, más por un prejuicio que por una realidad tangible, más por una idea preconcebida sin un análisis que reconozca el potencial de los géneros literarios.

Por ejemplo, si se analiza concretamente el libro que ocupa esta investigación, *Temporada de caza para el león negro* de Tryno Maldonado (2009), se puede dar esta

relación entre lo popular y lo elitista, entre los géneros de la brevedad y la novela: “En medio de estas tensiones se constituyen las relaciones complejas, nada esquemáticas, entre lo hegemónico y lo subalterno, lo incluido y lo excluido. Esta es una de las causas por las que la modernidad implica tanto procesos de segregación como de hibridación entre los diversos sectores sociales y sus sistemas simbólicos” (García Canclini 40). En este sentido, *Temporada de caza* se presenta como un tipo de novela, por así decirlo, accesible a un lector que no cuenta con los valores impuestos por el sistema educativo de su época para apreciar el arte. En la obra se puede encontrar información concreta de una historia que ofrece el género novela, sin embargo, se lee de manera rápida y sencilla. Esta misma lectura rápida y sencilla, como forma fragmentada de otros géneros, representa también una innovación para el lector experimentado, el estudioso de la novela, quien ha recibido la educación para comprender su totalidad.

Como el arte posmoderno que entra y sale de la modernidad, *Temporada de caza* da una nueva perspectiva a lo que se denomina novela dentro del mercado y los estudios literarios: “El arte posmoderno sigue practicando esas operaciones [lecturas desplazadas o paródicas de las tradiciones del arte] sin la pretensión de ofrecer algo radicalmente innovador, incorporando el pasado, pero de un modo no convencional, con lo cual renueva la capacidad del campo artístico de representar la última diferencia legítima” (García Canclini 48). Si bien se puede decir que la obra es una parodia de la novela, los elementos que ofrece el texto son tan múltiples en su constitución de forma y sentido que podría ser una de las muchas interpretaciones sobre ella. De esta forma, la sencillez aparente de su construcción, más allá de representar un problema para su venta y posterior lectura como novela, se convierte en un elemento que ayuda a renovar el concepto de género literario.

2.3.SISTEMA LITERARIO

Itamar Even-Zohar (2017), en *Polisistemas de la cultura*, utiliza un enfoque comunicativo para dar cuenta de la red de relaciones que se dan alrededor del sistema literario; emplea el esquema comunicativo de Roman Jakobson para exponer los factores implicados, creando una terminología que asocia el mercado literario con los agentes que forman parte de él. De esta forma, se puede explicar cómo las fuerzas exteriores que modifican al campo son resultado de la propia intervención del sistema. Así, el teórico israelí revitaliza las teorías anteriormente formuladas:

El “texto” ya no es el único, ni necesariamente el más importante a todos los efectos, de los aspectos, o incluso productos de este sistema. Además, este marco no requiere jerarquías a priori de importancia relativa de los factores supuestos. Basta con reconocer que son las interdependencias entre estos factores lo que les permite funcionar. Así, un CONSUMIDOR puede “consumir” un PRODUCTO producido por un PRODUCTOR, pero para que se genere el “producto” (el “texto”, por ejemplo), debe existir un REPERTORIO común, cuya posibilidad de uso está determinada por una cierta INSTITUCION. Debe existir un MERCADO en que este bien pueda transmitirse. (Even-Zohar 36)

En la producción cultural existen unidades complejas que anteriormente formaban parte del sector no reconocido, las menos canónicas y más censuradas. Con la teoría de los polisistemas se pueden reincorporar estas nuevas formas, tal es el caso de los géneros literarios híbridos.

2.3.1. INSTITUCIÓN

En primer lugar, Even-Zohar propone que la Institución son aquellos elementos que convierten la literatura en una actividad socio-cultural: “En términos específicos, la institución incluye al menos parte de los productores, ‘críticos’ (de cualquier clase), casas editoras, publicaciones periódicas, clubs, grupos de escritores, cuerpos de gobierno (como oficinas ministeriales y academias), instituciones educativas (escuelas de cualquier nivel, incluyendo las universidades), los medios de comunicación de masas en todas sus facetas, y más” (40). En la cita, el teórico israelí retoma los conceptos de los agentes del campo cultural y agrega que más allá de aceptar o rechazar obras, las instituciones establecen reglas y normas, como las que proponía García Canclini, que mantienen la comprensión entre lector y creador, consumidor y productor en este caso.

No obstante, las reglas son inestables y varían de institución a institución. No es una sola entidad global, sino un grupo que componen un sistema donde cada una ocupa un centro dentro del entramado del sistema literario. En consecuencia, estas instituciones contribuyen en el proceso de multiplicidad en la construcción de la identidad del género literario en el mercado. Lo anterior explica el porqué de la heterogeneidad del sistema literario, pues no hay un punto único para definir la obra, ya que la Institución literaria no está unificada. Por esta razón, según Even-Zohar, el Mercado literario, el cual define como los factores agregados en la compra-venta y promoción de los consumibles, está en estrecha unión con la Institución. Al no ser un espacio físico único, el mercado literario puede ocurrir en puntos específicos de promoción, al punto de que una recomendación, las frases hechas promocionadas en redes sociales, o la tarea de un profesor pueden formar parte de las acciones de este mercado de lo simbólico. La Institución, desde su posición de poder, puede recomendar un producto a un consumidor en potencia.

2.3.2. REPERTORIO

En el esquema que construye Even-Zohar, el Repertorio representa las reglas del arte establecidas por el campo cultural: “‘Repertorio’ designa el agregado de reglas y materiales que rigen tanto la confección como el uso de cualquier producto. Estas reglas y materiales son así indispensables para cualquier procedimiento de producción y consumo” (42). El teórico israelí explica que para completar este proceso es necesario conocer el material tangible que permite construir el texto, es decir, los elementos textuales que menciona Todorov en su análisis del género fantástico, lo propio del texto y reconocible del género, la idea preconcebida sobre ellos que permite hablar de novela, el léxico empleado, la gramática y la ordenación sintagmática en todos los niveles.

Este repertorio es compartido y reconocible en una comunidad de consumo, permite la comunicación y entendimiento entre los miembros, son los recursos estilísticos para elaborar el mensaje:

Un “repertorio”, por tanto, puede ser el conocimiento compartido necesario tanto para producir (y entender) un “texto”, como para producir (y entender) varios otros productos del sistema literario. Puede haber un repertorio para ser “escritor”, otro para ser “lector” e incluso otro para “comportarse como se esperaría en un agente literario”, y así en adelante. Todos éstos deben ser claramente reconocidos como “repertorios literarios”. (42)

Según Ever-Zohar, cuando estos repertorios son “jóvenes” tienen un inventario de reglas y material limitado, por lo cual incorporan a sus filas los recursos de otros repertorios más “viejos” y experimentados. De acuerdo con la afirmación anterior, se puede retomar este

concepto para exponer la dinámica de hibridación para que las obras incorporen la tradición de los géneros literarios, pues los miembros nuevos buscan adquirir legitimización.

Al respecto de este tema de la producción literaria, Roland Barthes dice que la escritura es una elección del escritor, ya que puede incorporar los valores sociales en una creación que representa un ejercicio individual. La genialidad del escritor, por lo tanto, reside en la conciliación de ambas partes: “No pudiendo ofrecerle un lenguaje libremente consumido, la historia le propone la exigencia de un lenguaje libremente producido” (21). En consecuencia, el productor no puede modificar los estándares de consumo, ya que tiene una libertad condicionada: se encuentra en la tensión de emprender el camino de la innovación o continuar con la tradición, bajo los parámetros de la escritura consciente y contextualizada:

De esta manera la elección, y luego la responsabilidad de una escritura, designa una Libertad [...] Bajo la presión de la Historia y de la Tradición se establecen las posibles escrituras de un escritor dado: hay una Historia de la Escritura, pero esa Historia es doble: en el momento en que la Historia general propone –o impone– una nueva problemática del lenguaje literario, la escritura permanece todavía llena del recuerdo de usos anteriores, pues el lenguaje nunca es inocente: las palabras tienen una memoria segunda que se prologa misteriosamente en medio de las significaciones nuevas. (Barthes 21)

2.3.3. EL MODELO DE LA TOTALIDAD Y LA FRAGMENTACIÓN

El concepto de Modelo en el esquema comunicativo de Even-Zohar de igual forma permite explicar la multiplicidad de géneros literarios: “Para el consumidor potencial, por otra parte, el ‘modelo’ es aquel pre-conocimiento según el cual se interpreta (‘entiende’) el texto. Aquí

debería quizá notarse que los modelos usados para producir no han de coincidir –y por regla general no coinciden– con los modelos necesarios para entender o con ningún otro uso del lado del consumidor” (43). En ese sentido, los modelos preconcebidos de los géneros literarios pueden variar desde la posición del autor a la del lector.

Para Barthes, este modelo preconcebido representa una serie de convenciones que permite reconocer el género que el autor produce y que los lectores consumen, es decir, para que exista ese canal de entendimiento entre ambas partes. Por ejemplo, el uso de la tercera forma del singular en las narraciones de las novelas: “la tercera persona de la novela supone una indiscutible convención [...] necesaria para la lozanía de la obra. De todos modos, es el signo de un pacto inteligible entra la sociedad y el autor” (33).

Bourdieu define este comportamiento de la red social como *Habitus*, es decir, un hábito socialmente aceptado que no se cuestiona. Por lo tanto, los factores sociales tienen un importante papel en el reconocimiento del género, por un lado la posición del autor frente a su obra y por otro la interpretación del lector configurada por su propia experiencia. En este espacio puede haber una distancia significativa en la relación de ambos agentes, por lo cual no siempre concuerdan:

También es inútil intentar establecer una relación directa entre la obra y la clase productora del productor o consumidora, ignorando que entre ellas hay todo un mundo social, que redefine el sentido de las demandas o de los encargos, que les asigna a los *habitus* producidos por las condiciones y los condicionamientos sociales sus lugares de aplicación, sus instrumentos y el conjunto de las posibilidades preconstituidas en las cuales y mediante las cuales se realizan y pasan al acto. (2)

El concepto de modelo está asociado con las nociones tradicionales de “estilo” y “género”, como apunta Even-Zohar; en consecuencia, está en consonancia con la idea de totalidad y fragmentación, pues en la obra habrá partes que funcionen con un modelo propio y diferente al del sistema al cual pertenecen: “No es necesario intentar una clasificación según el nivel del ‘modelo’. Puede haber modelos operantes para el conjunto de un texto posible (un ‘pre-texto’, como lo denominan ciertas tradiciones), pero puede haber también modelos específicos para un segmento o porción de este todo” (Even-Zohar 45).

Para complementar esta idea, Hans Ulrich Gumbrecht (2014), en su texto “El ‘género’ como concepto y algunas transformaciones intelectuales dentro de los estudios literario”, habla sobre la reincorporación del estudio del género a los estudios literarios a partir de la perspectiva histórica con la que se dota este fenómeno, es decir, el género como marca que dota de historicidad al texto literario al inscribirse en una tradición, más que como una mera clasificación. Para ello, el teórico ocupa nociones como el “horizonte de expectativas” que permite configurar al género como una institución la cual tiene un estatus simbólico del que se espera una cierta configuración: “Así, en su versión más meticulosa, los géneros textuales como instituciones pueden ser descritos como ‘series históricas de actos de escritura y lectura, habituados y mutuamente adaptados’” (43).

El hábito de lectura de nueva cuenta ayuda a consolidar los géneros como un hecho social reconocido por los miembros, del cual se esperan cosas. No obstante, estos géneros mutan, como lo menciona la cita, de ahí que adquieran esta función histórica, a partir de los cambios que incorporan de las acciones individuales de los autores. Este reconocimiento es precisamente lo que manifiesta la genialidad del escritor, que, a partir de elementos tradicionales, reformula las nociones para crear un producto nuevo, lo cual refuerza la idea de que los campos están en estrecha relación y no trabajan de manera aislada: “Fue como, si

de la nada, y gracias a esta nueva manera de ver el género como una institución, el texto literario –a pesar de su doble aura resultado de ser ficción y estar aislado a través de su ‘autonomía estética’–, se había acercado a la dimensión de la realidad al ser concebido como una ‘construcción social’ compleja” (Ulrich Gumbrecht 44).

De acuerdo con las propuestas teóricas de Schaeffer, establecer la funcionalidad de las partes a partir de un género diferente al de la obra en cuestión permite reconocer la totalidad y la fragmentación a partir de la conformación genérica múltiple. Por ejemplo, en *Temporada de caza para el león negro*, por una parte, la globalidad de la obra que da la apariencia de totalidad se da por su cercanía al género de la novela, mientras que la fragmentación, en relación con las partes pertenecientes a otros géneros, se da por los géneros de la brevedad.

2.4. EL GUSTO NEOBARROCO

En el prólogo de la *Era neobarroca* (2008), Umberto Eco, de igual forma, explica la obra artística desde una teoría comunicativa, con intenciones en el intercambio de información que involucran un hablante/creador y oyente/lector. El teórico italiano expone un cambio en los paradigmas artísticos, por lo cual, en primer lugar, define el arte que emerge a principios del siglo XX:

en la obra de arte el autor intenta intencionadamente construir un mensaje ‘abierto’ que pueda interpretarse de diferentes modos, y esta apertura es una característica del mensaje estético. El arte de la primera mitad del siglo [XX] había exasperado, llevado a un primer plano, esta tendencia, hasta el punto de que entonces, se poseían obras [...] que se entregaban al ejecutor (y al oyente)

como un 'kit' de elementos que podían recomponerse de modos diferentes.

(9)

Como también opina García Canclini, Eco dice que las corrientes artísticas surgidas en el contexto de la introducción de nuevas tecnologías son distintas a éstas, ya que mezclan el arte burgués con el popular a partir de la inmersión de la cultura de masas y el arte *kitsch* en el campo cultural. Como se ha mencionado, en esta dinámica se difuminan las fronteras entre las vanguardias artísticas y otras formas menos canónicas, dando como resultado la hibridación de diversos géneros. *Temporada de caza para el león negro* presenta el caso de una obra que combina un género con más difusión y prestigio como la novela y uno de menos público como los relatos asociados a la brevedad. Un gusto dispar, como menciona Calabrese, de elementos, en superficie inconexos que, sin embargo, guardan una relación para conseguir una función estética.

Por ende, se debe establecer que el productor, continuando con la teoría de Even-Zohar, está en relación estrecha con la cultura, ya que ambas partes se influyen mutuamente. Omar Calabrese dice al respecto que el autor puede tener un propósito original con su obra, una intención comunicativa primigenia, pero al estar inmerso en la cultura, sobre todo en esta época neobarroca como prefiere llamarla el autor, resultaría ingenuo pensar que no tiene una inmersión profunda en el contexto:

De otra manera se debería deducir que lo que cuenta en la descripción de los fenómenos es la intencionalidad del autor, lo que no siempre es así. Cada uno de nosotros "sabe" mucho más de lo que "cree" saber y dice mucho más de lo que cree decir. Toda la cultura de una época se expresa, en mayor o menor cantidad y de un modo más o menos profundo, en la obra de cualquiera. (12)

Calabrese llama a este fenómeno *gusto neobarroco*, esto no quiere decir que todas las manifestaciones sean completamente neobarrocas, o que se haya vuelto al barroco, como menciona el teórico de la semiótica de la cultura, sino que es precisamente este gusto el que mantiene vigente estas relaciones y hace a este tiempo diferente de otras épocas. Respecto al sistema de análisis, podría significar un riesgo encontrar similitudes en cosas aparentemente inconexas, “hacer decir a las [obras] analizadas más de lo que ellas dicen.” (Calabrese 25), aunque esto representa más una ventaja que una desventaja, ya que, como apunta Calabrese, la obra permite descubrir otras motivaciones subyacentes que se pueden relacionar con otras esferas de pensamiento. En este tenor, y en consonancia con lo propuesto en la presente tesis, se mantiene la idea de que *algo no es completamente algo*, es decir homogéneo y perfecto, sino que existen características que relacionan *unas cosas con otras*, más acorde con la pluralidad de significados, ya que se encuentran dentro de un espacio determinado, por lo cual puede unirse y separarse en una dinámica en constante movimiento, como ya se ha establecido en apartados anteriores: “Esto no quiere decir que su asociación [la de los fenómenos culturales] sea directa; sólo significa que era análogo su *móvil* y que éste se ha transferido en los modos más específicos en toda el área intelectual” (12 cursivas del original).

El hecho de hablar de este contexto en el siglo XXI se debe a que, a consideración de esta investigación, el gusto neobarroco sigue presente en la sociedad actual. Debido a esto, Calabrese justifica la noción de “era” para hablar de la Era neobarroca y no de posmodernidad, pues para el teórico la manera de entender la Historia se da por caracterizar ciertos gustos que compactan ciertos periodos y no medir el tiempo por separación de acontecimientos históricos:

Antes de buscar la manifestación antecedente de un hecho o de un conjunto de hechos [la Historia] está obligada a definir los hechos. Es por esto, por ejemplo, por lo que existen nociones como las de “estilo” o “motivo” o “tipo” o “gusto” que hacen suceder los acontecimientos por bloques más compactos, cuyo comienzo se establece de forma convencional y sin darle demasiada importancia y cuya duración es muy variable, a condición de que el conjunto de los “efectos” (es decir, de los objetos producidos) sea relevante numéricamente, al menos como para permitir su clasificación. (18 cursivas del original)

A partir de este razonamiento, Calabrese coincide con lo dicho por García Canclini, para quien en la época actual se da por entrar y salir de la modernidad, sin ser rígido en el establecimiento de una época. Al respecto, Even-Zohar considera que dividir estos periodos de manera sincrónica no implica necesariamente despojarlos de su historicidad.

2.5. LOS POLISISTEMAS EN LOS GÉNEROS LITERARIOS

Even-Zohar extiende una crítica a la teoría funcionalista, fundada a partir de los postulados de Ferdinand de Saussure, que ha definido la sincronía de la cultura como algo estático. Por ello, el investigador israelí propone el polisistema como una respuesta viable para este conflicto, ya que dota de historicidad al momento en que se ubica un fenómeno para estudiarlo. Así, se retoman los estudios formalistas, principalmente de Tinianov y Shklovski, para explicar el dinamismo dentro de la sincronía:

En segundo lugar, si las ideas de estructuración y sistemicidad ya no necesitan identificarse con la homogeneidad, un sistema semiótico puede concebirse como una estructura heterogénea y abierta. Rara vez es, por tanto, un

monosistema, sino que se trata necesariamente de un polisistema: un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas, que usa diferentes opciones concurrentes, pero que funciona como un único todo estructurado, cuyos miembros son interdependientes. (10)

Siguiendo la idea de totalidad y fragmentación del género híbrido estudiado, en primer lugar, a partir de esta cita se puede definir los polisistemas como un todo dinámico, heterogéneo y abierto que depende de sus partes para su funcionamiento. Esta idea de utilizar diferentes opciones concurrentes, donde los sistemas dentro del polisistema coinciden, apoya la idea de multiplicidad del género literario antes expuesta, puesto que el género dentro de este dinamismo, dependiendo del contexto comunicativo entre el autor y su lector, tomará una dirección distinta en la red de relaciones construida por el polisistema.

De esta forma, Even-Zohar retoma y amplía los postulados sobre las fuerzas que salen de un centro hacia una periferia específica, la diferencia radica en que para esta teoría existen múltiples puntos de salida y llegada:

Un polisistema, no obstante, no debe pensarse en términos de un solo centro y una sola periferia, puesto que teóricamente se suponen varias de estas posiciones. Puede tener lugar un movimiento, por ejemplo, en el cual cierta unidad (elemento, función) se transfiera de la periferia de un sistema a la periferia del sistema adyacente dentro del mismo polisistema, y en ese caso podrá luego continuar moviéndose, o no, hacia el centro del segundo. (13)

El funcionamiento de las partes en la totalidad de la obra se da gracias a que dentro de este sistema se establecen relaciones jerárquicas. Según la teoría de Tinianov de la estratificación literaria, cada parte busca posicionarse en el centro, en una constante lucha por el poder central. De esta forma, la fragmentación dentro de la totalidad adquiere un sentido propio,

más allá de la mera división de las partes: en su propio sistema busca la legitimación. Esta idea es parecida a lo que propone Bourdieu desde el campo cultural pero el polisistema lo aplica a la constitución sintagmática de la obra literaria.

Estas nociones, aplicables al análisis estructural, también son viables en el estudio de la sociología de la literatura. De ahí que la teoría de los polisistemas sea útil para explicar el fenómeno del género literario, como puente entre lo literario y lo extraliterario. Por una parte, dentro de la construcción deliberada de la obra, con los elementos textuales que ayudan a identificar el género al cual se adscribe, esos elementos, rasgos, señas, pistas que buscan posicionarse como parte de la obra, dependiendo de la lectura que se haga de la historia, buscarán ser primordiales a la totalidad, según esta teoría. Por otra parte, los polisistemas permiten dar cuenta de los sistemas literarios, de los más prestigiosos en el mercado como el género novela, así como de los menos prestigiosos, como los géneros asociados a la brevedad. Esto no implica darle al producto literario un valor de bueno o malo, como lo podría hacer la crítica literaria. Se busca estudiar, al contrario, las tensiones ocurridas en los mercados, que dan como resultado los géneros híbridos. Esta dinámica incorpora elementos canonizados y no canonizados, incluir en un texto la totalidad de la novela y la fragmentación de los elementos que la conforman.

Por ejemplo, *Temporada de caza para el león negro* se presenta como un sistema con dos centros primordiales, pero no únicos: la novela y los géneros de la brevedad. Estos centros son lo más canónico y prototípico de esos géneros, cualquiera que sea la idea preconcebida sobre ellos. El movimiento de las fuerzas hacia las periferias de esos centros, hacia lo menos canónico, puede que choque con los límites de otros géneros con sus representaciones menos canónicas, en un esquema del polisistema que permite visualizar lo dinámico de los géneros.

Ahora bien, se puede pensar que estas innovaciones o resistencias a la tradición forman únicamente parte de la dinámica del campo cultural, o que son producto de la imaginación o inspiración del autor, como fuerza de cambio o conservación. Sin embargo, como apunta Even-Zohar, desde la funcionalidad, los autores adaptan sus obras a las necesidades de su época y contextos, ya que están inmersos en ellas. Con ello, se puede garantizar la conservación de los sistemas, como ya había dicho también García Canclini con su idea de la hibridación desde sus orígenes en la biología. Esto porque la cultura de élite necesita a la cultura popular para que pueda funcionar según las necesidades sociales, como fuerza externa que influye directamente en el campo cultural.

2.6. LOS ELEMENTOS DEL GÉNERO NARRATIVO EN *TEMPORADA DE CAZA*

En esta investigación se han establecido algunos parámetros con los cuales se puede realizar el análisis del género literario en una obra determinada. Se parte del estilo de los elementos estructurales que componen la obra, lo cual indicará los géneros incorporados. Posteriormente se definen las causas de la hibridación a partir de las tensiones del mercado, de acuerdo con el prestigio de los géneros: ¿por qué se ocupan determinados géneros en la obra? Esto representa una estética resultado de incorporar la tradición y la innovación. En consecuencia, ahora se puede realizar el análisis de *Temporada de caza para el león negro*.

Los elementos que componen la estructura de la obra a tener en cuenta son los siguientes: a) la construcción lógica de los acontecimientos, b) el papel del narrador en la construcción de los hechos, c) el narratario como forma de manifestar una especie de empatía ante los hechos y d) el uso de los metatextos y referencias. La confluencia de estos elementos narrativos cumple una función especial dentro de la obra dependiendo el género al cual se adscriban. Esta hibridación de estilos de los géneros narrativos tiene como objetivo la

construcción de una estética particular. Para ejemplificar el análisis de los géneros literarios en una obra, se ocupa como preámbulo una investigación que analiza *Absalón el exterminador* de Ernesto Sábato. En este trabajo se examinan los componentes narrativos que se hibridan para adquirir una forma y función específica. El propósito de esta parte es revisar las similitudes que tiene esta obra con la construcción de *Temporada de caza* como producto híbrido.

CAPÍTULO III: DISOLUCIÓN DEL GÉNERO LITERARIO EN *TEMPORADA DE CAZA*

En el libro *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Irene Andres-Suárez (1998) recopila varios ensayos donde se emplea el término disolución para explicar la función del género en la literatura. Esta idea no implica que las obras hayan perdido la propiedad del género literario en la época actual, como se podría pensar, debido a la indefinición de los géneros, sino que se propone precisamente la disolución de los límites entre ellos, dando paso a la multiplicidad genérica como explicación del fenómeno ocurrido en la literatura en español de los últimos años: “Sin llegar de manera indefectible a la disolución de los géneros, lo que predomina en la actualidad es la textualidad múltiple, el mestizaje y la disgregación, consistente esta última en fundar textos a costa de formas previas cuyo resultado no es la simple adición de todas ellas sino un producto híbrido, fundamentalmente distinto” (11). Andres-Suárez opina también que esta diseminación de fronteras se debe a procesos culturales, los cuales afectan la producción literaria: “En mi opinión, esta disolución de las fronteras geográficas, económicas, ideológicas, culturales, raciales, etc., encuentra su correlato en el mundo de la ficción donde las formas y los perfiles se han difuminado aparatosamente” (11).

Juan Armando Epple (2000) coincide con este argumento, pues afirma que la incorporación de nuevas propuestas narrativas en la literatura latinoamericana, las cuales rompen con la idea tradicional de novela, representa un síntoma social conjunto en toda la región ante la llegada de esta época:

El ímpetu con que se desarrolló esta modalidad discursiva a partir de la década del sesenta respondía en gran medida al acelerado proceso de transformación social y cultural de las sociedades latinoamericanas, con la relación conflictiva o dispar entre crecimiento urbano, internacionalización de la economía, del consumo y de los bienes culturales, crisis del estado nacional y de las concepciones tradicionales de nación, incluyendo las que formulaban las narrativas nacionales. (11)

En consecuencia, los géneros literarios añadieron modalidades nuevas que buscaban renovar los paradigmas de la narrativa. El principal producto de este fenómeno, como lo expone Epple, es la novela fragmentada. Originalmente, ésta era conocida como anti-novela; sin embargo, el concepto no explicaba las motivaciones de este fenómeno, ya que, como se ha dicho, son resultado de un factor social que repercute en la producción literaria.

Este tipo de obras son de especial interés para el mercado, sobre todo el extranjero, debido a que incorporan discursos de la cultura popular y el arte culto. En consecuencia, representan la unión de las sociedades divididas por motivos raciales o económicos, en una expresión cultural como la literatura, borrando los límites sociales impuestos. Por otra parte, como se ha insistido, esto se refleja en la configuración de una estética particular:

Es una estética que por una parte subvierte la concepción tradicional de la novela como un orden secuencialmente lógico, deroga la noción de totalidad comprensiva, o la ilusión de totalidad, y con ello la confianza en la potestad del narrador, y por otra –quizás su aporte más renovador– apela a un nuevo tipo de lector, un lector que debe involucrarse activamente en el proceso narrativo y ejercitar sus propias estrategias de lectura. La fragmentación a la vez desjerarquiza los supuestos de coherencia textual y en algunos casos,

como en el notable ejemplo de *Rayuela*, de filiaciones genéricas, y para el fenómeno que aquí nos interesa pesquisar, suele investir al segmento narrativo de una densidad significativa mayor. (Epple 11)

Gracias a la forma compleja de su configuración, este tipo de obras exponen un significado más intrincado dentro de los procesos culturales de la época. La propia sublevación ante las instituciones establecidas por la tradición exige una apropiación de éstas para que el autor configure un mensaje significativo para el contexto donde surgen. Por ello, cada parte incorporada puede ser reconocida, aunque dentro de esta estética adquieren una función especial en el conjunto de la obra: “la estética del fragmentarismo reformula sus opciones discursivas para caracterizar un haz cada vez más complejo de contradicciones y contaminaciones socioculturales: superposiciones históricas, enclave campesino y realidad urbana, tradiciones orales y letradas, tradiciones nacionales y aculturaciones internacionales, etc.” (Epple 12).

3.1. EJEMPLO DE DISOLUCIÓN DE UN GÉNERO LITERARIO

Julio Peñate Rivero (1998), en su ensayo “Disolución y síntesis en la narrativa de Ernesto Sábato”, aplica las nociones de la disolución del género literario para explicar la composición genérica de la novela *Abaddón el exterminador* del mencionado autor. Su trabajo sirve como ejemplo para analizar *Temporada de caza para el león negro*, la obra que ocupa esta investigación. La primera de las observaciones hechas por el teórico es el papel del narrador, quien en esta obra ofrece al lector una mayor posibilidad de interpretación y síntesis. Por ejemplo, para lograr este efecto, aparecen algunos recortes de textos periodísticos, los cuales ostentan un material que el propio lector puede consultar directamente, sin ninguna interpretación por parte del narrador: “Cabe señalar aquí la relación existente entre la

marcada intervención del narrador aportando materiales en bruto (paralelos a la narración del personaje), dejando claro que sólo él lo puede hacer, y la autonomía ofrecida al lector para elaborar una visión global de lo sucedido, a partir de dichos materiales” (Peña Rivero 216).

De la misma forma, en *Temporada de caza para el león negro* el narrador, cuyo nombre no se conoce, narra pequeñas historias, que, a primera vista, no tendrían sentido en su forma aislada. No obstante, al darle al lector ciertas herramientas, como la repetición de algunos fragmentos, éste puede sintetizar en la lectura la información dada y organizar sus propias ideas respecto a la trama. En este caso, los microrrelatos que contienen una historia breve se combinan con la novela, para que en la totalidad de la obra narrativa el autor emita un mensaje a través de la hibridación genérica.

Otro de los elementos presentes en la novela de Sábato que analiza Peñate Rivero es el ordenamiento de los elementos fragmentados. Si bien en otras obras se puede percibir la narración de varias historias pequeñas que acompañan a la historia general que aborda la novela, en estos textos analizados se percibe la separación deliberada de estas breves narraciones en fragmentos por intervención del autor, una motivación externa. Lo anterior representa un indicativo que no puede pasarse por alto en el análisis, pues apunta una manera especial de emitir el mensaje, de acuerdo con el modelo comunicativo presente en el análisis de los géneros.

Para Peñate Rivero, esta fragmentación ostensiva es importante en el diseño editorial, por ende, el teórico revisa la edición consultada de la novela y anota el número de página donde se relatan hechos, como los recortes de periódicos que aparecen en el libro que, a su vez, dentro de la diégesis están pegados en la pared del cuarto de un personaje. Las reediciones de algunas obras procuran mantener estos elementos, ya que son parte importante para la construcción. Por ejemplo, la primera edición de *Temporada de caza para el león*

negro es de la editorial Anagrama y Colofón, del año 2009. En esta edición cada fragmento se encuentra en una página independiente, es decir, en un espacio determinado sin la intromisión de otros elementos y señalado por un número de la serie numérica del 1 al 99. La editorial Alfaguara obtuvo los derechos de publicación de la obra en 2017 y en su edición conservó la misma disposición de los elementos, lo cual indica que para el autor esa composición no debe ser alterada, ya que podría modificar el mensaje que configuró.

En *Abaddón el exterminador*, la manera en que se exhiben los recortes de periódicos tampoco es fortuita, al descifrar el contenido de las notas de manera gradual ayuda a construir la personalidad del personaje: “Pero [los fragmentos periodísticos] resultan ser particularmente significativos no sólo por la información que transmiten sino porque sugieren de forma indirecta un rasgo fundamental del personaje: su angustia y desorientación ante el sinsentido de la existencia humana” (Peñate Rivero 216). No se describe la forma de pensar del personaje de manera tradicional, exaltando sus características de forma verbal, sino que a través de la introducción del género periodístico el autor echa mano para exponer la psique de su personaje. En este punto la hibridación genérica se ocupa como una herramienta para hacer esta construcción estética y estilística en la novela.

Peñate Rivero dice que el recurso de la fragmentación en la novela sirve para que los géneros dialoguen y a través de ello se construya un significado total de la narración: “A la vista de lo anterior, podríamos decir que *Abaddón el exterminador* contiene una estructura casi más dialogal que narrativa, si entendemos por diálogo la actividad comunicativa realizada por dos interlocutores en actitud de colaboración para crear sentido” (223). Así mismo, *Temporada de caza* ocupa esta estética de fragmentación para incorporar elementos de otros géneros, por lo cual se diferencia de las novelas que de por sí cuentan pequeñas historias aisladas, aunadas a la general. Por consiguiente, se puede decir que la marcada

división permite la construcción de un mensaje más amplio y complejo: “La fragmentación estructural del relato permite actualizar gráfica y formalmente esta dimensión fundamental del texto” (224). De esta forma, el análisis presentado es un ejemplo y guía para explorar y exponer las características narrativas de la obra analizada y así comprender el funcionamiento interno de la novela al diluir el género literario.

3.2. ESTÉTICA DE LA REPETICIÓN

Además de esta fragmentación, *Temporada de caza* ocupa el recurso de la repetición para conformar su estilo dentro de la hibridación de géneros literarios. Omar Calabre (2008), en la *Era neobarroca*, establece que la repetición, como recurso estético, puede ser considerada como una estandarización, la cual consiste en un objeto prototípico reproducido en serie, armado desde el proceso de individualización de las partes hasta su ensamble total, según los mecanismos de producción. La estandarización responde a una lógica de optimizar tiempo y materia para satisfacer la demanda. Este proceso también influye en la producción de bienes culturales en la actualidad, lo cual permite establecer una estética especial en ellos, es decir, con un lenguaje específico que responda a ciertas funciones.

Temporada de caza para el león negro es un ejemplo de cómo la hibridación de géneros literarios es el resultado de un mercado literario con determinadas exigencias, ya que existe un consumidor estándar, el cual tiene ciertas expectativas de consumo, resultado de la sociedad a la que pertenece y la educación que ha recibido. En consecuencia, las obras literarias combinan estilos diferentes para poder enfrentar un mercado de consumo literario, donde persiste la idea de que la novela es el género por excelencia. Sin embargo, esto no representa un impedimento para los artistas al implementar innovaciones que se equilibren con la tradición.

A partir de esta convivencia entre mercado y creación literaria, Calabrese presenta un segundo concepto de repetición, el cual ahonda en “la estructura del producto [...] se llaman repeticiones tanto las continuaciones de las aventuras de un personaje, como los recorridos de historias análogas, como los motivos o guiones-tipo; tanto los moldes, como los B-westerns, como las citas o las reparaciones de fragmentos estándar” (47). El teórico italiano analiza series de televisión norteamericana para demostrar su teoría, aunque sus preceptos pueden servir para explicar también algunos fenómenos en la literatura.

En este caso la fragmentación y la repetición se combinan como recurso estilístico, afectando principalmente la configuración del tiempo narrativo. En consecuencia, en un relato como *Temporada de caza* con una historia concreta, aparecen las llamadas figuras de orden, según la teoría de Genette, que son: “*anacronías*, o la falta de coordinación cronológica entre el relato abstracto y el texto. Las anacronías pueden ser: “*analépticas* (retrospecciones) o *prolépticas* (anticipaciones).” (G. Pavel 125 cursivas del original), lo cual puede explicar el aparente caos en la narración. Como lo indica la cita, el que presenta estos cambios en el ritmo es el texto, pero el relato abstracto está construido de forma lógica, con un principio y un fin. La estética de la repetición, por consiguiente, constituye un recurso idóneo, por así decirlo, para compensar el estado fragmentado: “Éste consiste en el modo de vincular la discontinuidad del tiempo de la narración con la continuidad del tiempo narrado y del tiempo de la serie” (Calabrese 48).

El relato que constituye una historia completa en *Temporada de caza*, aunque se conforme como algo abstracto, conserva la idea de totalidad asociada con la novela, a pesar de esta fragmentación. Lo anterior acerca a la obra analizada, en cierto sentido, a la estética de algunas series de televisión, las cuales recurren a la repetición para construir un sentido de continuidad y progresión:

La estructura de los capítulos es siempre análoga: cada episodio acaba en una historia, y la serie no está dotada de historia (no se sabe, por ejemplo, cuál es el origen de Rusty en *Rin Tin Tin*, ni cuál será su destino). La serie, en fin, es programable hasta el infinito, porque el tiempo de cada episodio es metahistórico, siempre idéntico a sí mismo y ningún episodio recuerda a los demás. El tiempo narrado, por otra parte es extremadamente variable: una historia puede articularse en horas, días o meses, dado que cuenta sólo la unidad narrativa y temática de las partes funcionales sin alguna relación proporcional con una unidad de tiempo narrado. (Calabrese 53)

Como obra que asimila otros géneros para conformar su estética, *Temporada de caza* se acerca a las características de la serie, pero no comparte todas ellas. Una de éstas es la seriación de las partes, en este caso de 1 a 99 capítulos. Cada capítulo está dotado de una unidad narrativa y temática, como dice Calabrese, con un tiempo metahistórico variable en cada uno. No obstante, en la obra se logra conformar una historia gracias a la interdependencia de sus partes, por lo cual, a diferencia de la serie, los capítulos sí recuerdan a otros, conectando así historias entre los fragmentos. De esta forma se conforma la unión de la totalidad y la fragmentación.

3.3. TIPOS DE CAPÍTULO: PROSECUCIÓN Y ACUMULACIÓN

Calabrese emplea dos términos para describir las formas de presentar la repetición: acumulación y prosecución. La construcción del tiempo, de acuerdo con estos recursos, permite entender la totalidad de la obra y evitar que su apariencia fragmentada represente un caos en la lectura. Esta clasificación diferencia los fragmentos dentro del sistema de la obra de acuerdo con su funcionamiento, por un lado, las partes que por sí mismas pueden

representar una historia y, por otro lado, los que en conjunto acumulan información para formar una unidad narrativa.

3.3.1. ACUMULACIÓN VARIADA

En el caso de la acumulación, el tiempo narrativo individual de cada fragmento no afecta al tiempo narrativo total de la obra: “A la primera pertenecen aquellos capítulos que se suceden sin poner nunca en juego un tiempo de toda la serie, como sucede en *Lassie* o en *Rin Tin Tin*” (Calabrese 48). En una lectura aislada estas partes gozan de cierta autonomía. Sin embargo, esta independencia es ilusoria, debido a que individualmente carecen de sentido propio. Por ello, se conforma en grupos, a partir del recurso de la repetición para adquirir un significado propio, que a su vez, intervenga en la totalidad. En *Temporada de caza*, estos fragmentos tienden más a un proceso descriptivo que adquiere diferentes funciones dependiendo del conjunto al que se adscriba, formando así núcleos y periferias en el sistema que conforma la obra.

La repetición se presenta de diversas formas en el libro. Por ejemplo, en los capítulos, los cuales también serán nombrados como fragmentos en este análisis; otra constante es la reiteración de ciertos elementos lingüísticos, como palabras, sin importar su categoría gramatical. Calabrese menciona que no basta con detectar esta repetición en el estudio; se debe, por tanto, elaborar una interpretación que exponga la dinámica del tiempo en la narración: “Se pone en juego el tiempo cuando reflexionamos sobre el hecho de que no es tan interesante describir *lo que se repite*; pero es importantísimo definir cuál es el *orden de la repetición*” (49 cursivas del original). Este orden, como se podrá comprobar, sigue un orden lógico progresivo hacia un fin específico.

Los fragmentos 14 y 46, a primera vista idénticos, tienen como función principal mostrar, a partir de la repetición, la convivencia desarrollada por los personajes principales: Golo y el narrador. Las variaciones entre ambas partes juegan un papel primordial para revelar una transformación en la manera en que se relacionan afectivamente estos personajes. Lo anterior permite ubicar estos fragmentos estáticos en el tiempo dentro del marco general de la obra y comprobar su contribución en ella. Si se toma de manera individual cada capítulo no se podrían analizar dentro de este orden lógico progresivo que subyace en la narración. De esta manera funciona la acumulación variada en la obra.

El verbo “coger”, conjugado en pretérito y en plural, ayuda a conectar estos fragmentos. La variación aparece cuando se compara detenidamente su estructura. Primero, en el capítulo 14 se utiliza el verbo con sujeto tácito, el pronombre “nosotros” no aparece pero se puede deducir su presencia simbólica: “Desde que Golo llegó a vivir conmigo cogíamos como locos” (Maldonado 24). En cambio, en el siguiente fragmento, el sujeto sí es enunciado y, además, de forma separada, esto es, no como un “nosotros” sino distinguiendo a los individuos en la enunciación de los pronombres: “Desde que Golo llegó a vivir conmigo él y yo cogíamos como locos” (59).

Lo que aparentemente es un mismo suceso, en un tiempo específico de la trama establecido por el complemento de tiempo “Desde que llegó a vivir conmigo”, se diferencia y denota el cambio en la dinámica de los personajes. El uso de los pronombres de manera separada los ubica en diferentes momentos. Puede deducirse que para la segunda parte su relación ya no era la misma que la del principio, ya que existe una transformación en la actitud del narrador hacia Golo. En este caso, los complementos de tiempo confunden por la repetición, pero las variaciones difieren ambos hechos.

Lo anterior se refuerza con la conclusión de ambos capítulos. En el fragmento 14 aparece: “Cogíamos hasta que la cama, el techo y las paredes quedaban hechos pedazos. Cogíamos. Cogíamos. Cogíamos” (24); mientras que en el capítulo 46 dice: “Cogíamos cuando lo que queríamos era matarnos. Cogíamos. Cogíamos. Cogíamos” (56). Ambos terminan de la misma forma, así como empezaron con las mismas estructuras, sin embargo, en la variación se ilustra el cambio en los personajes. Esta información que se da por acumulación ayuda a comprender la forma en que convivían los personajes, la cual no detiene el tiempo narrativo, ya que se emplean, como se ha dicho, otros recursos para que los fragmentos se incorporen a la línea abstracta del tiempo de la historia.

3.3.2. ACUMULACIÓN CASI IDÉNTICA

Es importante mencionar que algunos fragmentos tienen el efecto de crear empatía con el narrador, quien rememora su historia con Golo, gracias a la manera en que crea su narración: una especie de confesión de diferentes sucesos, unos más importantes que otros, que si bien no afectan a la historia, el narrador ha considerado importante enunciar, de ahí su constante repetición para encontrar sentido en ellos. Otro ejemplo de acumulación que ayuda a entender la relación entre los personajes aparece en los capítulos 5, 38 y 99. En ellos, el narrador revela sus sentimientos al narratario, como se ha mencionado, en una especie de confesión o charla de diván. A continuación se expondrán los ejemplos, para posteriormente realizar el análisis: “Si me lo preguntan, diré que sí. Quise a Golo, ese imbécil, con toda mi alma. Pero no me pregunten por qué” (Maldonado 13). “Si me lo preguntan, diré que sí. Quise a Golo con toda mi alma. Pero no me pregunté por qué” (51). “Quise a Golo pero no me pregunten por qué” (124).

Estos fragmentos son más concretos que los del apartado anterior y la variación se presenta en menor grado y se construye hacia una dirección más específica. En este caso, la información que provee este grupo de fragmentos contribuye a crear el progresivo cambio en la psique del narrador, que se denota en el deterioro de sus sentimientos por Golo en el momento de la enunciación de estos. Además, en términos de Calabrese, el tiempo de la narración no se conecta directamente en el tiempo de la serie, o en este caso, de la historia de Golo, pues, a diferencia de los ejemplos anteriores, no existe ningún elemento gramatical lingüístico que permita saber en qué punto de la historia se enuncia. Son hechos que repercuten directamente en el tiempo del narrador, aunque sí existe una progresión lógica que expone su evolución como personaje. De esta forma, la estética de la repetición crea sensaciones a partir de cómo se conforma la narración, más allá de contribuir directamente a la historia. A través de recursos parecidos a los que emplea la estética del telefilm, en *Temporada de caza* la fragmentariedad se ve compensada por otro tipo de mecanismos para ordenar lógicamente el tiempo y así superar el aparente caos. De esta forma, algunos microrrelatos gozan de una unidad narrativa y temática que a la vez permite mantener una línea progresiva en la historia de la novela.

3.3.3. ACUMULACIÓN IDÉNTICA

En este caso de acumulación, la información reitera una idea que tiene como objetivo formar un significado en concreto. El caso se presenta en los capítulos 2 y 72, donde la cita es idéntica en ambos casos: “Golo no creía en Dios. Al menos eso decía” (Maldonado 10 y 88). Esta breve sentencia parece no aportar nada a la continuidad de la trama, sin embargo, a partir de las formulaciones sobre narratividad de Prince ya mencionadas se puede analizar su constitución. En primer lugar, se plantea una duda, ya que se conforma de una oración

afirmativa en la primera parte, que se contrasta con una dubitativa que resignifica no solo este fragmento, sino toda la lectura que puede hacerse de la obra. Este tipo de acumulación hace que estos elementos breves, en este caso un fragmento al parecer desprovisto de trama propia, pueda plantear una situación inicial para después cambiarla por completo a través de la duda. En consecuencia, estas partes se asemejan a la estética de un microrrelato, que también funcionan en la trama general pues las posteriores e incluso anteriores afirmaciones del narrador se resignifican.

Esta transformación de significado puede ilustrarse en el capítulo 22, donde el narrador expone un indicio de la muerte de Golo. A través de la estética de la repetición, se menciona de nueva cuenta la idea de que Golo no creía en Dios, para poner en perspectiva las afirmaciones de este fragmento y dudar de ellas:

Golo estaba obsesionado con su muerte. Creía con toda su fe que no llegaría más allá de los veintisiete años. Ni él mismo sabía el porqué de esa certeza. No creía en Dios ni en ninguna otra de esas estupideces. Pero, en cambio, podía levantar un templo sobre la fecha exacta de su muerte. Si me lo preguntan, yo digo que Golo había escuchado demasiado heavy metal. Eso era todo. Entre sus cosas más preciadas estaba un póster de Metallica que siempre quise tirarle a la basura. (Maldonado 33)

Ahora bien, este fragmento retoma la estética del microrrelato debido a los elementos extratextuales que redimensionan la historia que, a su vez, influye en la trama del relato general. Esta función la menciona Margaret Stefanski (2015) en su ensayo “La minificación y el arte urbano: hacia un encuentro entre géneros”, quien expone cómo expresiones culturales como el grafiti y la minificación tienen características similares, debido a que son artes que surgen de un contexto marginal que, sin embargo, se adaptan al campo cultural;

además de funcionar como un medio masivo de diseminación de información. Gracias a este reconocimiento global, las obras pueden relacionarse con la cultura masiva para que el lector, dentro de esta sociedad, recodifique el significado de la obra:

El arte urbano apela a las masas, indiscriminadamente, que reconocen fenómenos pertenecientes a la cultura popular y accesible, a menudo popularizados en los medios de comunicación [...] el minicuento es intertextual, pero cuenta con la participación de un lector más sofisticado, capaz de percibir las alusiones, los sobrentendidos y símbolos que lleva acumulado el bagaje intelectual de la cultura occidental. El pastiche, la sátira, la parodia o la alegoría desvían las direcciones, cambian e invierten su carácter original o sus intenciones. (Stefanski 150)

En el fragmento citado de la obra se menciona que Golo piensa que morirá a los 27 años, por lo que se relacionaría directamente con el “Club de los 27”. Este grupo lo conforman una serie de personajes del espectáculo que murieron precisamente a esa edad a través de un incidente con drogas en su mayoría, un fenómeno cultural conocido masivamente por los mitos que se han construido alrededor de sus integrantes. Así, el lector, como menciona Stefanski, podrá entender la construcción de la figura de Golo y su obsesión por la referencia cultural.

De esta forma, *Temporada de caza* busca completar su significado a partir del conocimiento de los fenómenos surgidos directamente de la cultura en la que se inserta. La muerte de Golo nunca es clara, pero esta referencia cultural puede ser un indicio para descubrir el misterio. Este es un recurso que emplea el microrrelato para conformar su estética, por lo cual puede considerarse a este fragmento perteneciente a este género literario. La multiplicidad de centros se manifiesta con la incursión de estas características que se

asocian en una sola obra literaria, formando un sistema que se manifiesta a nivel textual y en lo extraliterario.

3.3.4. PROSECUCIÓN

El tiempo en forma de prosecución es una estética que difiere de la anterior, debido a que está destinada para otro tipo de series. No obstante, en *Temporada de caza* se manifiesta junto con la acumulación. La prosecución en las series, según Calabrese, se caracteriza de la siguiente manera:

A la segunda pertenecen aquellas series en las que en el fondo y explícitamente aparece un objetivo final, como en *La conquista del Oeste*, o en *Star Trek*, o en *El increíble Hulk*, en las que el tiempo de la serie está marcado por el acontecimiento, aunque lentísimo, a California por parte de una caravana de pioneros, por la búsqueda del antídoto a las terribles mutaciones de Hulk, por el objetivo de encontrar un planeta habitable para un grupo de supervivientes de la humanidad. (48)

En la obra analizada, el narrador tiene como objetivo encontrar sentido a la desaparición de Golo, que sería la conclusión simbólica de la historia. Estos fragmentos se caracterizan porque están definidos en un tiempo y espacio específico de la narración total, es decir, a diferencia de los anteriores, aquí sí existen marcas gramaticales que sitúan las historias en el marco de la trama general.

Desde el principio, el narrador había colocado a Golo como foco de su narración. Con marcas al narratorio, demuestra que los fragmentos donde habla de él mismo sólo aportan información para conocerlo y no afectan directamente al desarrollo de la trama: “Si me lo preguntan, *aunque creo que no lo harán*, recién me había graduado en la maestría en filosofía del arte” (15 cursivas añadidas). En este caso, la repetición tiene la función de brindar

información que permite conocer a fondo la psique y personalidad del narrador, aunque marque reiteradamente que no es importante. Es necesario aclarar este punto: cuando un narrador se presenta en forma de protagonista, en otras palabras, narra los hechos desde su perspectiva y ocupa la primera persona del singular; de esta forma se constituye el narrador de la obra, sin embargo, se sabe relativamente poco de él.

Por su parte, Golo ocupa el centro de todo lo que cuenta el narrador, y para denotar esto, nuevamente la repetición aparece como un recurso apropiado: “Golo era notablemente guapo” (Maldonado 14); “A Golo le gustaban los gatos” (17); “A Golo le gustaba comer pizza de carnes frías” (23); “Golo desapareció una vez” (31); “A Golo le gustaba hurgar entre mis postales de los países a donde viajaba” (38); “A Golo le hubiera gustado comprar un Mustang del 68 antes de su muerte” (96). De esta forma, el narrador comienza muchas de las historias que comprenden los fragmentos, lo cual demuestra su obsesión por Golo, por así decirlo.

3.4. ANÁLISIS NARRATIVO DE LOS GÉNEROS

La narración está presente en la comunicación humana como una de sus bases para realizar el intercambio de información; además, es una herramienta que se emplea para construir discursos que pertenecen al ámbito de la literatura. En el libro *Discurso y literatura: nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios* (1999), aparece el ensayo “Narraciones literarias”, de Thomas G. Pavel; quien hace un recorrido sobre las diferentes propuestas teóricas que se enfocan en el análisis de los textos narrativos.

El teórico parte de una narratología literaria, la cual se puede definir como: “un ámbito general de estudio que engloba a la investigación sobre la estructura del argumento (*histoire*) y el análisis de la estructura del argumento (*discours*)” (110). El autor de este ensayo es claro

al definir que estos estudios buscan las regularidades que permitan establecer leyes en las narraciones literarias, en un contexto científicista, ignorando figuras como la del autor: “Poco a poco se fue comprendiendo que muchos de los recursos que en un principio se habían atribuido a una obra en concreto o al genio de su autor podían explicarse por medio de patrones estructurales o poetológicos” (Pavel 109).

Sin embargo, como se ha dicho a lo largo de esta investigación, el autor tiene un papel preponderante para definir la estructura de la obra según las necesidades impuestas por el mercado literario y por su misma iniciativa, al conservar o plantear una estilística donde converja la tradición y la innovación. Esto se ve reflejado, como se ha dicho, en la hibridación de diferentes géneros, que no copia las características de otros géneros sino que crea un producto diferente. Si bien es cierto que existen ciertas regularidades en las narraciones literarias, para esta investigación es primordial reconocer la labor del autor como el que configura los elementos existentes del campo literario para conformar la obra.

Otro de los planteamientos de Pavel con el cual se puede diferir es la cuestión temática, que no se considera como un motivo netamente literario, por el hecho antes mencionado de que no todas las narraciones son literarias: “Y lo mismo ocurrió en relación con los contenidos, que durante mucho tiempo fueron considerados puramente literarios cuando de hecho poseen una naturaleza más general” (109). En contraste, para esta investigación estos contenidos, las historias contadas, se vuelven de naturaleza literaria cuando se amalgaman con las expresiones de la forma, el discurso, para crear un efecto determinado en la lectura. Es decir, convergen ambas partes de manera codependiente para emitir un mensaje en concreto. Por ejemplo, *Temporada de caza para el león negro* ocupa la hibridación de diferentes géneros, como la serie televisiva, la novela o los géneros de la brevedad.

Thomas G. Pavel establece que existen teorías que empatan las narraciones literarias con el lenguaje natural; en consecuencia, también las narraciones cuentan con una secuencia lógica que se compone de estos elementos reconocibles aunque abstractos, los cuales se reemplazan con estructuras establecidas, parecidas a las fórmulas, para comprender su composición y variación. Estos estudios se inauguran con las “funciones” de Propp, quien establece los elementos constitutivos de los cuentos populares del folclor ruso que, en esencia, mantenían una misma lógica progresiva, con variantes en temas y contenidos. A partir de ello surgieron teorías que la complementaron. En esta investigación se revisarán las más importantes que permitan explicar la constitución de la obra analizada.

3.5.DUALIDAD DE LA LÓGICA DE LA NARRACIÓN EN LA OBRA

Uno de los elementos formales de los discursos narrativos es el desarrollo de la trama en partes reconocibles como la introducción de un problema, su desarrollo, la complicación de éste y su resolución de manera concluyente o con un final abierto. Estas partes son convenciones sobre las cuales el autor puede intervenir para crear un efecto deseado. Así, se puede decir que existe una preconcepción general sobre estos elementos, por ejemplo, en la literatura tradicional el final es una parte importante, casi indispensable, porque contribuye en la construcción de una totalidad, la necesidad de concluir algo que empezó.

Como lo indica G. Pavel, en su momento se propuso que el desenlace de la narración era lo más importante para explicar los sucesos de la narración en el estudio de la literatura:

Normalmente se atribuye a la lógica de la narración un carácter de finalidad: los acontecimientos que se producen a lo largo del relato están ahí para que al final se produzca el desenlace. Una lectura teórica del relato debe por lo tanto, desarrollarse hacia atrás, partiendo desde el final. Esta idea, sostenida por

Greimas entre otros, ignora las opciones que genuinamente son propiedad del narrador y que puede utilizar en cualquier punto del relato. Claude Bremond demostró en su obra *Logique du récit* que la narración también obedece a una lógica progresiva, que se desarrolla a lo largo de un eje temporal. (120)

Esta teoría de Bremond propone que los sucesos pueden desencadenarse de diversas formas, sin importar su posición en la narración. De esta forma, el narrador, como sujeto que construye la narración, tiene la posibilidad de desarrollar los hechos a partir de su propia lógica que no se restringe por un esquema abstracto lineal que puede aparecer, según la teoría, en todas las narraciones literarias.

Por ejemplo, en *Temporada de caza* existen dos finales, dada la importancia de esta parte para la narración tradicional; sin embargo, este elemento adquiere un nuevo sentido gracias a la incursión de otros géneros literarios para crear un estilo propio. A partir de esta propuesta, se puede establecer que, por lo tanto, en la obra aparecen dos ejes temporales. En palabras de Calabrese, el tiempo de la narración es el eje que constituye el tiempo que se toma el narrador para contar la historia de manera lineal, que abarca del capítulo 1 al 99. Por otra parte, el tiempo narrado corresponde al eje del tiempo de los hechos que repercuten en el desarrollo de la historia de Golo y debido al cambio en el ritmo de la narración no se establece de manera progresiva, sino que se presenta de manera abstracta. Ambos ejes con un final propio, siguiendo su secuencia lógica individual.

3.5.1. EJE DE LA NARRACIÓN

En primer lugar, se plantea el eje del narrador que afecta al discurso, o en otras palabras, la construcción de la narración. A partir de breves relatos, el narrador revela un cambio en su personalidad: se conoce su manera de pensar, aunque no directamente. Se puede concluir que

esto es una compensación al hecho de que nunca menciona su nombre, ya que, como se ha dicho, su historia personal es poco relevante, según él, para el desarrollo de la trama. A partir de la disolución de límites entre los géneros, como en el análisis de *Abaddón el exterminador*, la repetición de algunos microrrelatos y su ubicación en el texto permite entender y comprender el proceso de contar la historia que hace el narrador.

Francisco Álamo Felices (2006) en su texto “La *caracterización* del personaje novelesco: perspectivas narratológicas” estudia la forma en que se puede definir un personaje en una narración. “La caracterización tiene como lugares propios de actuación y de realización las esferas tanto físicas como psicomorales de los actores de la acción [...] la caracterización se convierte en una de las piezas capitales para marcar modalidades genéricas y epocales de la narrativa” (191). De esta forma la caracterización como recurso narrativo crea una dimensión en los personajes, para darle un trasfondo que, como ha se ha dicho, es producto de la sociedad y del tiempo en el que se inserta la obra.

Para el teórico español existen dos formas de caracterizar el personaje: directa e indirecta, y ambas aparecen en la obra analizada. Primero, la directa consiste “en la descripción estática de los atributos físicos, psíquicos y ético-morales del personaje que se presentan con la suficiente exhaustividad para que quede así enmarcada una radiografía operativa del personaje en cuestión y entender, por tanto, su devenir y comportamiento a lo largo de la historia ofrecida por el narrador” (195). Puede decirse que ésta es la forma tradicional de presentar los personajes, casi siempre al principio de la narración para así explicar su actuación a lo largo de la historia; puede ser una autocaracterización cuando el personaje se define a sí mismo a través de sus palabras; en cambio, en *Temporada de caza*, el narrador no toma importancia a este hecho.

La otra forma de este tipo es la heterocaracterización, aquí la información dada es sobre otro ente de la narración. En esta obra, el narrador sí define a Golo tanto física como psicológicamente:

Golo era guapo, notablemente guapo, con un aire de pulcritud y corrección del que jamás, a pesar de que lo intentara con una suciedad y un desarreglo calculados, podía desprenderse. Se mordía las uñas cuando estaba nervioso y por temporadas se dejaba crecer un bigote ralo a lo Johnny Depp del que parecía enorgullecerse. Sus cambios de ropa aparentaban estar regidos por un estricto calendario mensual. No hablemos de su melena desastrosa, por favor. Le rondaba la idea de hacerse dreadlocks como un cochino hippie cuando lo conocí. (Maldonado 14)

Este fragmento, que aparece al principio de la narración, expone exhaustivamente las características de Golo, no sólo su apariencia, sino también sus costumbres, como morderse las uñas o su escaso cambio de vestimenta. A partir de estos rasgos se revela la psicología del personaje, sin enunciarlo directamente, como sí lo hace el narrador en otras partes: “Un cabrón. Eso era Golo. Un soberano cabrón” (29). Además, el fragmento de la descripción de Golo resalta indirectamente características del narrador, por comparación, a través del rechazo de algunos rasgos y manías de Golo, el narrador revela sus propias costumbres y también su manera de pensar. Lo anterior representa una forma poco convencional de caracterizar que, sin embargo, funciona con la construcción que se realiza.

Por otra parte, Álamo Felices define la caracterización indirecta como una opción en la que “el despliegue de referencias se realiza a lo largo del texto y se dispersa de acuerdo con circunstancias que se suelen desprender de las propias necesidades de la diégesis” (197). En *Temporada de caza*, el narrador muestra su personalidad de esta forma. Por ello, este tipo

de caracterización encaja con los requerimientos del tiempo de la narración, ya que como menciona Calabrese, aquí el tiempo es lento hasta llegar al final de la serie, pues la información se revela poco a poco por la repetición en forma de prosecución. Además, este recurso permite percibir la evolución del narrador como personaje, la cual se puede notar en la manera en que expresa sus emociones: “Los recursos para reflejar los cambios que se van operando en el interior del personaje consisten básicamente en dos: asignar esta labor al narrador —con lo que se produce inevitablemente un distanciamiento— o hacer que el personaje exprese directamente sus pensamientos, sensaciones o emociones” (Álamo Felices 197). Por consiguiente, el narrador logra un efecto más catártico sin que tenga de por medio ningún intermediario; así, su transformación es más significativa y de esta manera compensa la caracterización directa que sí realiza con el personaje de Golo.

La ausencia de nombre en un personaje también es un recurso recurrente en la literatura de años recientes, dice el teórico. El efecto que produce hace que el lector centre su atención en las acciones del personaje para poder conocerlo: “la cuestión del *nombre* del personaje presenta una más amplia gama de posibilidades en tanto que recurso narrativo [la] ausencia de nombre es común en la novela y en el cuento contemporáneos que suele inclinarse por definir a un personaje sólo por su actividad” (Álamos Felices 202 cursivas del original). En el caso del narrador de *Temporada de caza*, el lector presta atención a su manera de expresarse para detectar los cambios. Así, la caracterización en esta obra es vital para comprender la dinámica de relación entre los personajes y las situaciones que se presentan, como menciona el teórico, pues a la par del desarrollo de la acción, el narrador se va definiendo de manera gradual en su eje temporal desde que comenzó la narración hasta su conclusión.

El eje del tiempo de la narración es lineal y comienza con el primer fragmento que visualmente se puede ubicar en la edición de la obra, es decir, avanza hacia adelante de principio a fin, del fragmento 1 al 99. Cada fragmento carece de título, pero estos números arábigos rempazan y funcionan como paratextos. El discurso termina explícitamente con el final real del libro en su última página, con la última frase: “Quise a Golo. Pero no me pregunten por qué” (Maldonado 124), la cual es significativa de acuerdo con el análisis, pues representa la última etapa de la evolución del personaje. En relación a lo antes mencionado, es necesario recurrir a la definición del género literario “novela de formación” o de “aprendizaje”, la cual expone una historia donde el personaje principal sufre un crecimiento emocional y físico. En su forma más canónica, el protagonista es joven y masculino, aunque, como se ha visto, las variantes de los géneros se adaptan dependiendo del sistema en donde se inscriban: se parte de un centro y puede pasar a las periferias para tener rasgos de otros géneros. Manuel López Gallego (2013) en su artículo “*Bildungsroman*. Historias para crecer” afirma que varias obras de la literatura universal se adscriben a este género, ya que recurren a fórmulas con las cuales el lector se puede identificar: un personaje tiene un conflicto el cual desea solucionar y es a lo largo de la narración donde obtiene un crecimiento personal por los aprendizajes adquiridos.

Temporada de caza se apropia de esta característica tradicional del género novela, ya reconocida dentro del mercado literario, funciona dentro del campo, pues el lector encuentra una estructura que le resulta familiar: “dado el incalculable número de novelas que narran ese cambio vital en el héroe, cualquier novela que se precie consiste precisamente en eso, en el relato de las peripecias o aventuras de un héroe que arranca la trama con unas características determinadas y que a partir de las vivencias relatadas termina convertido en un personaje diferente” (López Gallego 64). No obstante, utilizando otros recursos, como la

incursión de microrrelatos que permitan conocer el crecimiento del personaje, el autor de esta obra se aleja de las convenciones del género y crea un estilo propio para la obra. En consecuencia, cada parte aporta a la lógica progresiva del tiempo de la narración, una constante que desemboca o termina en la superación de la etapa de Golo, una evolución notable que no se presenta de manera convencional. La conclusión de este eje temporal ocurre cuando, justo al final del libro, el protagonista muestra su cambio: “En relación con los aspectos narrativos hay que señalar que el proceso de maduración es el objetivo de la narración [...] Por este motivo la narración concluye cuando el proceso de maduración se ha cumplido” (López Gallego 66).

3.5.2. EJE DE LO NARRADO

Por otra parte, el eje temporal que afecta directamente a la composición de la historia se construye de manera lógico temporal, desde que el narrador conoce a Golo en una de sus presentaciones en una galería de arte, hasta que confirma su deceso. La muerte de Golo representa el final para el eje, donde aparecen diferentes saltos temporales, con prolepsis y analepsis. En este caso, contar una historia que se narra de principio a fin, acerca a la obra a un género de novela más tradicional, pues denota esta sensación de totalidad. Como se ha mencionado, la constitución de la obra cuenta con dos finales y, por ende, con dos comienzos. El eje de la narración comienza con el fragmento 1, el cual se puede reconocer por la siguiente frase: “Una vez interrogué a Golo sobre sus tenis. Eran unos Converse viejísimos que jamás se molestaba en lavar” (Maldonado 9). Por su parte, la historia de Golo comienza en el fragmento 3: “Conocí a Golo en un brindis. Tenía un tic nervioso en los hombros y las puntas de los dedos en carne viva por morderse las uñas” (11).

La historia tiene un desarrollo abstracto que va de principio a fin, el narrador la fragmenta y libera la información de manera gradual. Según la teoría de Bremond antes mencionada, el narrador controla la narración y permea de importancia a ciertos acontecimientos, por lo cual puede repetir algunas partes o alterar el orden de los hechos para construir un determinado mensaje. Así, *Temporada de caza* se compone de fragmentos que revelan la personalidad del narrador y dependiendo de su estado de ánimo, cuenta la historia: la configuración del personaje afecta a la configuración de la obra. Por ejemplo, en el fragmento 40 el narrador menciona por primera vez la muerte de Golo durante el relato, lo cual modifica la estructura narrativa: “*Cubo de Ernő Rubik en rojo* se volvió una de las obras más populares de Golo al cabo de su muerte. Aunque no una de las más caras” (53).

El fragmento anterior marca la conclusión de la historia del personaje, antes de que el narrador termine su propio eje temporal. Esto repercute en la forma de la narración, como demuestra el capítulo siguiente, el 41: “Una vez interrogué a Golo sobre sus tenis. Eran unos Converse viejísimos que jamás se molestaba en lavar” (54). En esta parte se repite justamente el fragmento con el cual comienza la obra, el número 1. Se puede concluir que, al recordar la muerte de Golo, el narrador reconfigura el orden progresivo que seguía al contar los hechos. Así, el aparente caos que enmarca la obra se compensa con su marcada división y su constante repetición.

3.6. MARCAS AL NARRATARIO

El narratario es otro elemento de la teoría narratológica que permite hacer un análisis más completo de la obra. Gerald Prince en su texto “El narratario” lo define de la siguiente manera:

Toda narración, sea oral o escrita, relate acontecimientos verificables o míticos, cuente una historia o una simple serie de acciones en el tiempo, presupone no solamente (al menos) un narrador sino también (al menos) un narratario, es decir, alguien a quien el narrador dirige sus palabras. En una narración de ficción –un cuento, una epopeya, una novela– el narrador es, como su narratario, una criatura ficticia. (151)

Es importante esta última parte de la cita, debido a que el narratario de *Temporada de caza* está dentro del mismo mundo ficcional del narrador: el narratario conoce ciertos aspectos públicos de la vida de Golo, gracias a notas periodísticas o reseñas, que el narrador incorpora en su relato, como la siguiente: “Era un óleo que daba señales de un genio precoz, de ‘un poder expresivo sin precedentes en la historia de los últimos años, un grito de furia incontenible y de un desmarcaje decisivo de la tradición de un solo golpe’. Ni más ni menos, como escribió uno de los reseñistas pagados” (Maldonado 39). A través del narratario, el narrador contrasta dos tipos de información en su relato: lo que se conoce, lo público, lo que se sabe de Golo por los medios. La otra la conforman las anécdotas del narrador, lo privado, lo que sólo él sabe de Golo y cuenta en ese momento a su narratario. Para remarcar este aspecto, se ocupan recursos como la ironía; en el caso de la cita se usa “ni más ni menos”.

Prince hace una serie de anotaciones para detectar al narratario en los textos narrativos, desde las formas evidentes hasta las formas más sutiles, pues al caracterizarlo se puede establecer su función específica dentro de la construcción de la novela. El narratario se puede presentar por el uso de pronombres que indiquen que la narración se está contando a alguien: “En primer lugar, es necesario mencionar todos los pasajes de un relato en los cuales el narrador se refiere directamente al narratario. Se colocarán en esta categoría los enunciados donde éste es designado por términos como ‘lector’ u ‘oyente’ y por locuciones

como ‘querido amigo’” (Prince 155). Si bien no existen en el texto este tipo de construcciones, se percibe la existencia de un narratario por el uso del pronombre personal en segunda persona del plural:

Golo daba más la impresión de ser un niño bien con semanas sin bañarse. Cualquier cosa antes que un pintor. Por entonces ya se perfilaba como el artista de propuesta estética más sólida de su generación y etcétera, etcétera, etcétera. Todas esas cosas por las que *ustedes* deben saber de él a estas alturas. Golo tenía veintitrés años cuando lo conocí. Tartamudeaba horrores. Y nunca miraba a los ojos mientras hablaba. Le gustaba venirse en mi espalda y, a veces, cuando estaba más caliente, me pedía que yo se lo hiciera por detrás.

(Maldonado 12 cursivas añadidas)

En primer lugar, el narrador apela al narratario sobre lo que sabe de Golo, lo público, y nombra a los narratarios como “ustedes”. De nueva cuenta, el narratario permite distinguir lo público de lo privado. En el fragmento citado anteriormente, el narrador pasa de enumerar las cosas que se conocían de Golo, terminando esto de una manera irónica con una serie de etcéteras, para después mostrar a su narratario cosas que no se sabían de Golo hasta ese momento, al grado de ser confesiones en extremo personales, para crear un contraste más notable.

Este narratario intradieгético vuelve a aparecer de manera explícita para cumplir esta función: “Tenía la cabellera revuelta y su cuadro *Matezza v.0.2* como fondo. Golo no se hizo del rogar. Antes de que la gringa le hiciera la propuesta, él ya se había descamisado. Ésa es la foto que *ustedes* conocen, la que le dio la vuelta al mundo en los periódicos, en la tele e Internet el día de su prematura muerte” (Maldonado 80 cursivas añadidas). La repetición de este recurso crea un cierto efecto en la narración: al comparar reiteradamente la figura pública

de Golo con los hechos que sólo él conoce, el narrador desmitifica el ideal que representa Golo, el artista promesa de su generación, y a través de sus relatos expone su naturaleza real, lo cual también permite el cambio en el pensamiento del narrador:

Pero cuando supo que el presidente de la República inauguraría el evento, Golo desmontó sus cuadros. Su actitud incitó a que más de una docena de artistas jóvenes hicieran lo mismo en protesta. Esta acción tuvo el aplauso unánime de los intelectuales de izquierda del país [...] Golo, el joven, el arrebatado, el pendenciero, el desaseado, el terrible, parecía estar, según los medios, a la cabeza de un nuevo movimiento político-cultural a punto de estallar. ¡Golo en su vida había leído un periódico! ¡Ni si quiera tenía credencial de elector! Esa vez, como siempre, rechazó dar declaraciones a la prensa. Estaba muy drogado para articular palabra. (Maldonado 98)

A través de estas rectificaciones, el narrador se da a la tarea de desmentir lo que el narratario conoce o da por hecho, como lo menciona Prince: “Éstas [afirmaciones] más bien contradicen las creencias de un narratario, aclaran sus preocupaciones, responden a sus preguntas” (156).

Otra de las marcas al narratario que se encuentran en la obra son las preguntas: “A veces cuando las preguntas o pseudopreguntas emanan del narrador, éstas no se dirigen a él o uno de los personajes, sino más bien a un narratario del que ciertas renuencias, ciertos conocimientos son entonces desvelados” (Prince 156). En esta novela la revelación de hechos juega un papel primordial tanto para la construcción de la trama como para la configuración de los personajes. Por ello, el narrador opta por esta opción de contar los acontecimientos, poco a poco a través de microrrelatos, a su narratario, quien realiza las preguntas para conocer más sobre la historia.

Si bien las preguntas no son directamente formuladas por la voz de un narratario, virtualmente construido con una serie de características reconocibles, el narrador las retoma, las enuncia y les da respuesta:

Unos tiburones, unos mercenarios sin un pelo de sensibilidad que veían en el arte una mercancía idónea para especular o lavar dinero. Nada más. Eso es lo que éramos. Es muy simple. *¿Cómo entré a ese círculo?* Bueno, siempre quise ser pintor. Lo intenté una y mil veces. Lo intenté hasta el cansancio. Pero la universidad, el dinero de mis padres, el extranjero y mi salida del clóset, me dieron cosas más sustanciales de que ocuparme. *Digamos* que tengo un pulso excelente y una imaginación por encima de la media, pero sucede que también soy daltónico. (Maldonado 15-16 cursivas añadidas)

En este caso en particular, la pregunta formulada, como rasgo que permite detectar el narratario en el discurso, establece otra función: la de mediador entre el narrador y el lector, el real, la persona que ha adquirido el libro y realiza la lectura del producto que reconoce como novela: “El narratario puede, pues, desempeñar toda una serie de funciones en un relato: constituye un intermediario entre el narrador y el lector, ayuda a precisar el marco de la narración, sirve para caracterizar al narrador, pone de relieve ciertos tramas, hace progresar la intriga, se convierte en el portavoz de la moral de la obra” (Prince 161).

Así como el autor no coincide con la figura del narrador, por ser uno real y el otro ficticio, por más parecido que haya entre ellos, de igual forma pasa con la comparación de la figura del narratario y el lector: “El lector de una ficción en prosa o en verso no debe ser confundido con el narratario de esa ficción. El uno es real, el otro ficticio; y si sucede que el primero se parece asombrosamente al segundo, será la excepción no la regla” (Prince 153). No obstante, existe una relación más estrecha entre estos últimos, ya que en la lectura el

narratario, como recurso que media la información, permite construir una empatía hacia el narrador que hace que el lector pueda comprender las circunstancias de la narración y la transformación del narrador como personaje.

Como ya se ha dicho, el narrador no es el foco de su narración, sino Golo, por ello la historia de la novela se concentra en sucesos de su vida hasta su muerte. Las ocasionales revelaciones de información que involucran la historia del narrador son relegadas a un segundo plano. Sin embargo, en el fragmento anterior, después de la pregunta del narratario, el narrador responde y detalla algunos aspectos personales de manera directa y fluida. En consecuencia, se comienza a establecer una especie de familiaridad que se va formando a lo largo de la narración. Para entender esta parte, Prince formula una tipología de técnicas novelescas a partir de la relación que el narrador establece con su narratario:

De hecho, ésta [la relación] es muy interesante puesto que permite estudiar mejor la forma de funcionar de un relato. En todo el relato se establece un diálogo entre narrador(es), narratario(s) y personajes(s) [sic]. Este diálogo se desarrolla –y, en consecuencia, también el relato– en función de las distancias que los separan a unos de otros [...] Sea cual sea el punto de vista adoptado –moral, intelectual, emocional, físico–, narrador(es), narratario(s) y personajes(s) [sic] pueden ser más o menos próximos unos a otros, ir de la identificación más perfecta a la oposición más absoluta. (161)

En el caso de *Temporada de caza para el león negro*, el narratario pasa del desconocimiento al conocimiento del tema de Golo en el transcurso de la narración. Por ende, entre ambos, narrador y narratario, se crea un vínculo y estrechez emocional más cercana que permite compartir información más relevante conforme avanza el discurso.

A partir de esta relación, el lector se hace partícipe de los acontecimientos y la barrera ficcional se difumina al involucrarse gracias al recurso del narratario. Por consiguiente, las preguntas formuladas, que bien pueden ser una inquietud directa del lector, ayudan a crear este vínculo y comprender el cambio: “¿De dónde había salido Golo? Buena pregunta. Sinceramente no tengo respuesta. Golo apenas sabía leer, sumar y restar. Tenía la peor ortografía que he encontrado en mi vida. Eso ya lo dije antes” (Maldonado 70). En este fragmento existe una reciprocidad por parte del narrador hacia su narratario: le dice que es “una buena pregunta”, responde con sinceridad. El narrador favorece la comunicación y busca dar respuestas a las inquietudes del narratario siempre que pueda. Aunque el narratario sea virtual y sólo se conoce por la voz del narrador que repite sus preguntas, esto no significa una desventaja, al contrario, permite que el lector pueda sentirse más identificado con el narratario, que podría ser cualquier persona.

Llega el punto en que, dada la confianza y cercanía, cuando el narratario pregunta por el nombre real de Golo, el narrador se reserva, comprendiendo que su oyente lo entenderá: “¿Qué si Golo era un seudónimo? ¿Un nombre de batalla? ¿Qué cuál era su nombre real? Eso me lo guardo” (Maldonado 82). Por esta razón, se puede conocer más al narrador y su psique, a través de la relación que establece con el narratario, al responder o no sus preguntas, ya que como menciona Prince, ésta también es una función del narratario, caracterizar al narrador. A pesar de que no se hacen preguntas directas sino más bien respuestas de una virtual pregunta, éstas fungen como un elemento vital para entender esta relación, al grado de que al llegar el final del eje de la narración, el narrador expresa sus sentimientos sin necesidad de que el narratario haya formulado una pregunta, lo cual, puede decirse, concluye la historia contada: “Quise a Golo, pero no me pregunten por qué” (124).

3.7. EL GÉNERO FANTÁSTICO EN *TEMPORADA DE CAZA*

Como se ha presentado en el análisis, la obra incorpora diversos géneros, ya no sólo literarios sino también de estéticas de otras características semióticas, como la serie televisiva, que se puede notar por elementos de forma y estructura como la repetición. Por ello, no es extraño que pudieran aparecer otros géneros para cumplir una función específica en la narración. Dada la situación, se presenta uno de los personajes más notables de esta historia, Nostalgic Zebra: “Aquél era un tipo de Manchester del que se hablaban muchas cosas, un hooligan, un adicto al XTC que le regaló sus Converse a Golo en agradecimiento por brindarle hospedaje una temporada” (Maldonado 28). Este personaje aparece con ciertas características y un trasfondo; su principal función es la de narrar algunas historias que rompen o transgreden con la linealidad y verosimilitud que trata de mantener el narrador a lo largo de la obra, por lo cual, estas anécdotas adquieren una importancia para el desarrollo de la trama, al punto que una de ellas da pie al título de novela.

Para introducir esta parte es necesario retomar el término de metaficción. Patricia Cifre Wibrow (2005), en su artículo “Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos”, tiene como principal propósito explicar la función de este recurso en la época mencionada. Con respecto a este análisis de género, a partir de sus conjeturas, se puede argumentar por qué aparecen estilos tan diferentes en una sola obra: “[el arte postmoderno evoluciona] hacia un nuevo concepto estético que combina distintas formas de escritura modernas y premodernas, a fin de hallar una nueva síntesis capaz de superar las antítesis que tradicionalmente enfrentaron la alta a la baja cultura [...] el postmodernismo hace gala de un eclecticismo que le permite combinar todas estas tradiciones sin adscribirse a ninguna” (50). *Temporada de caza* es, por lo tanto, resultado del campo cultural, como se ha explicado en capítulos anteriores; incluir tradición e innovación, la idea de tener géneros

canónicos como la novela y géneros menos apreciados por el mercado como los microrrelatos, produce una estética específica, sin dar más importancia a uno que otro, sino que sirven para cumplir una función específica dentro de este todo. Por ello, era necesario revisar los factores culturales que dieron como resultado la construcción de la obra.

El concepto se puede definir de la siguiente manera: “El término metaficción se refiere a un tipo de escritura ficcional que sistemáticamente llama la atención sobre su propio estatus en tanto que artefacto a fin de plantear cuestiones acerca de la relación entre ficción y realidad” (Cifre Wibrow 56). En el caso de la obra analizada, existen tres planos narrativos, el de Nostalgic Zebra, el del narrador y el del lector, los cuales se verán alterados por la incursión de este recurso. Cada nivel mantiene una lógica, por ello, la inserción de metaficción trae como consecuencia un desbalance, con el fin de emitir un efecto específico en la lectura, en este caso, la duda y la incertidumbre, tanto en el narrador como en el lector: “los metafictionalistas postmodernos usan los comentarios metafictionales a modo de palanca que insertan en el texto para hacer saltar sus contradicciones internas” (53).

3.7.1. METAFICCIÓN DEL HEROINÓMANO

Así, en *Temporada de caza*, como sucede con el narratario, el narrador sirve como un intermediario y da voz a las narraciones de Nostalgic Zebra, es decir, las cuenta a través de su propia narración: “Nostalgic Zebra le contó a Golo una anécdota sobre un heroinómano, un amigo suyo. Golo se partía a carcajadas. Por más solemne que fuera el lugar o el momento, Golo se desternillaba de risa cada que la historia del junkie le venía a la mente” (Maldonado 30). La interferencia en el canal comunicativo favorece un ambiente de incredulidad, ya que la narración originalmente la cuenta NZ, Golo la cuenta al narrador, y éste la cuenta al narratario. El fragmento 20 forma parte del grupo de anécdotas en donde el narrador intenta

continuar con la verosimilitud de su narración ante estos elementos fantásticos, por lo cual recurre a la intertextualidad para encontrar sentido: “Si me lo preguntan, yo digo que no, que no era una anécdota. Yo digo que más bien era un episodio de Ginsberg, Burroughs o Kerouac” (30).

La metaficción puede ser abierta o encubierta: “Ello supone admitir la posibilidad de que la metaficción se exprese tanto directamente, a través de comentarios metaficcionales de un narrador entrometido que entra y sale del mundo de la ficción para comentar su propia forma de proceder, como directamente, a través de todo tipo de juegos lingüísticos y recursos intertextuales como la cita, la alusión o el pastiche” (Linda Hutcheon cta. en Cifre Wibrow 56). Así, en el ejemplo anterior, aparecen ambas formas, la intromisión del narrador y la referencia a reconocidos autores literarios. La metaficción, por consiguiente, ayuda a crear incertidumbre que asemeja estos fragmentos a la estética del género fantástico, como lo menciona Todorov, con planteamientos que buscan ser resueltos a partir de marcas verbales de incredulidad. Además, para contribuir a la creación de esta atmósfera, el narrador no cuenta en principio la historia en este primer fragmento, pero la referencia a los escritores de la generación Beat ofrece una pista de lo que se va a contar después.

La repetición de los elementos lingüísticos es vital para conectar de manera lógica los acontecimientos. En su manera de revelar información gradualmente, el narrador cuenta la historia del heroinómano hasta el fragmento 75:

La protagonizaba un amigo de Nostalgic Zebra, de Manchester, su ciudad natal. Un día se le terminó la heroína a este tipo. El sujeto estaba enloquecido por no poder conectar nada en toda la ciudad. Así que agarró lo primero que tuvo la mano. Un frasco de mayonesa casi vacío. Lo llenó de agua del grifo y agitó hasta conseguir una mezcla lechosa. Cargó su hipodérmica con una parte

de la sustancia para arponerse directo en la vena. El tipo murió al instante, cosa que con la heroína jamás le había sucedido, claro. (Maldonado 91)

Esta historia por sí misma presenta una trama concreta, con la presentación de un problema, la búsqueda por resolverlo y la conclusión. De acuerdo con lo establecido por Calabrese para definir las creaciones neobarrocas, existen niveles subyacentes que se conectan con otras estructuras. Esta historia representa por tanto un relato que podría ser independiente, una narración dentro de una narración.

Los planos narrativos se influyen mutuamente para consolidar la unidad de la narración. Por ejemplo, en el análisis de la obra de Ernesto Sábato, los géneros literarios también contribuyen a borrar las fronteras entre lo real y lo ficticio. Como lo explica Peñate Rivero, muchas de las premisas que se establecen en la novela del autor argentino se sustentan con ensayos literarios que el mismo autor publicó, es decir, estas ideas existen en el mundo ficticio y a la vez en el real:

Nos hallamos ante la interferencia de planos, tan característica de la novela [...] por otro lado, sabemos, a través de los textos ensayísticos del autor, que lo dicho aquí [en la novela] corresponde estrictamente a lo sostenido por Sábato (ahora con acento) en el ámbito extraficcional. Así pues, en primer lugar, vemos que, de nuevo, los planos entre ficción y realidad se confunden en la intención del personaje. En segundo lugar, percibimos la conveniencia de acercarnos a dichos ensayos (Peñate Rivero 218)

De la misma forma, la historia del heroinómano encuentra su correlato en una publicación que el autor del libro, Tryno Maldonado, escribe en su blog *Atari2600* en el 2009: “Alguna vez escribí una escena beatnik donde un tipo con síndrome de abstinencia se inyecta mayonesa en vez de heroína y se muere al instante. Como en Burroughs. Creo. Si pasa con

la mayonesa, ¿por qué no con los frijoles?”. El escritor recurre nuevamente, aunque fuera de la diégesis de *Temporada de caza*, a la repetición y a la incredulidad de los hechos, lo cual le sirve, en este particular caso, para establecer irónicamente que los productos envasados son más mortíferos que las drogas como la heroína.

Por su parte, en el nivel del narrador de *Temporada de caza*, esta repetición aparece en un episodio: “En la cama del hotel vi una pipa hechiza con restos calcinados de cristal. Creo haber visto también un frasco de mayonesa vacío” (Maldonado 101). De nueva cuenta, los elementos lingüísticos ayudan a crear ese efecto de duda, pues la primera parte que menciona el narrador la afirma con seguridad; sin embargo, la segunda parte presenta ese destello de incredulidad que hace que los relatos de NZ adquieran un matiz de literatura fantástica. Así, los diferentes planos narrativos se confunden debido a la intromisión de los relatos de este personaje y la duda constante del narrador.

3.7.2. METAFICCIÓN DEL CAZADOR DEL LEÓN NEGRO

Otra de las narraciones de NZ es la historia que precisamente da título a la obra: “Además de aquella del heroinómano, una de las historias de Nostalgic Zebra que más intrigaban a Golo era una sobre un cazador. Golo se la tomaba muy en serio, como una parábola, y no como una anécdota salida de la cabeza de un junkie” (Maldonado 73). Como el ejemplo anterior, el fragmento mantiene un estilo particular: en un primer momento el narrador libera algo de información, para que más tarde en otro capítulo complete el sentido de la historia. Nuevamente aparecen los rasgos que sitúan estos fragmentos dentro del campo de lo fantástico, como un núcleo especial en el sistema de la obra, con marcas lingüísticas que establecen una sospecha ante la situación planteada: “Bueno, la historia de Nostalgic Zebra *no era exactamente* sobre un cazador. Era más bien sobre el padre de un amigo suyo que

pretendía ser cazador. *O algo así. Creo* que fue él quien lo bautizó con ese nombre” (73 cursivas añadidas). Otra vez, el narrador intenta continuar con la verosimilitud de su relato y se mantiene escéptico frente a los relatos fantásticos de NZ.

Si bien la narración del heroinómano puede en algún caso ser algo verosímil, incluso asemejándose a la leyenda que dice que Jimmy Hendrix se inyectó una dosis de agua con mostaza que lo llevó a la muerte, –una leyenda que el autor pudo retomar–, la narración del cazador es más cercana a las características de las narraciones fantásticas: “Se trataba de un abogado gris que cada año guardaba dinero para viajar a Namibia a cazar leones negros. Le mentía a su familia para salirse con la suya” (73). Existe un conflicto que se desarrolla a través de la intriga de mentir, tener una doble vida, que presenta ya la problemática que da pie a la historia. El estilo de narración de NZ influye de alguna manera en el narrador, pues existen ciertos paralelismos en sus narraciones que permiten entender el desarrollo posterior del discurso.

De la misma forma que la historia del heroinómano, la historia del león negro funciona como una obra con un núcleo temático, aunque también depende del contexto de la novela, tanto así, que da título a la narración total. El fragmento 90 concluye la trama del número 59, en él aparecen de manera más notable recursos del relato fantástico. La narración transcurre entre lo que cuenta el narrador y sus intervenciones para desmarcarse de los hechos, recursos de la metaficción que tienen una funcionalidad en el texto: “Según Nostalgic Zebra, este cazador espurio salió de viaje como todos los años. La hija pequeña lo descubrió abandonando la casa con el equipo de safari a que escondía en la cochera. A cambio de su secreto, ella le pidió que trajera un colmillo de león negro como regalo” (Maldonado 110). En esta parte el narrador aclara que los hechos que cuenta no son producto de su imaginación, sino de alguien más. Además, como una historia tradicional, existen elementos reconocibles,

como la ruptura de una cotidianidad, presentando así un problema que se resuelve con una promesa, un condicionamiento para el desarrollo de la trama.

Para continuar con la historia, la siguiente parte expone el hecho de que el cazador no encontraba ningún león negro como en años anteriores, otro elemento que rompe y desestabiliza la normalidad habitual, algo que transgrede, lo cual complica la condición establecida: “El cazador sólo podía pensar en el secreto que guardaba su hija y en la urgencia de llevarse al menos una pieza” (111). Nuevamente se reitera la condición, pues es importante para el desarrollo de la trama. Aquí el narrador hace los comentarios metaficcionales: “De esta parte en adelante la versión de Nostalgic Zebra se vuelve descabellada, si me lo preguntan” (111). Ahora, el narrador recurre al narratario para distanciarse de lo que está contando; después, utiliza la hipérbole para denotar otra transgresión a linealidad de la trama de esta metaficción, la aparición de un león negro fuera de lo común: “Era un león negro, excelso, del tamaño de una vaca [...] Tenía un boquete arrancado a la altura del costillar, las vísceras en la tierra” (111).

El narrador, que intenta mantener la coherencia de lo que cuenta en medio de un relato con características fantásticas, busca una explicación a partir de los hechos que se desarrollan dentro de esa diégesis: “No sé si fue producto de la insolación o de alguna bacteria alucinógena en el agua africana” (111). A continuación aparecen los elementos fantásticos y extraños: “El asunto es que cuando estuvo lo bastante cerca, el cazador pegó su oído al hocico del macambá. Éste alcanzó a musitarle algunas palabras antes de morir. Es decir, le habló. Literalmente. El animal pronunció locuciones en perfecto castellano. O no sé en qué lengua. Quizá dijera verdades siderales o vayan ustedes a saber qué. Al menos así lo contaba Nostalgic Zebra” (111). Aquí se amalgama la voz del narrador, desde su perspectiva, y lo que cuenta NZ, con la duda y la incredulidad de los hechos.

De esta parte se rescata el hecho de que nunca se sabe cómo fue que el león negro se encontraba en esas condiciones o qué fue exactamente lo que dijo, por lo cual se construye un misterio que genera intriga. Continuando con la trama de la historia, cuando regresa a casa, el cazador busca a su esposa pero no la encuentra y ahora entra al cuarto de su hija y sólo observa dos bultos, uno grande y uno pequeño, entonces recurre a su arma al descubrir que en la cama se encontraba un hombre desnudo: “Se figuró que, en efecto, el augurio del león negro se había cumplido [...] El cazador estaba listo para accionar el doble gatillo sobre el cráneo del intruso. Pero se dio cuenta de que a quien tenía en frente a la mirilla no era otro que él mismo. Decía Nostalgic Zebra que el estómago casi se le vuelca al tipo por la impresión” (112). De esta forma se resuelve el misterio, la conclusión es una respuesta lógica que se desarrolla según los hechos narrados, por lo cual el final es coherente con su historia y le da ese matiz fantástico. Además, como lo hizo en la historia del heroinómano, el narrador trata de dar sentido a lo que acaba de contar recurriendo a la referencialidad. En este caso se mencionan autores norteamericanos de principios del siglo pasado: “Pero si me lo preguntan, yo digo que no, que lo del cazador no era una anécdota. Yo digo que era más bien un episodio de Capote, Cheever o Hemingway” (112).

Si bien se ha discutido muchas de veces sobre el carácter ficcional de la literatura como su estatuto ontológico por naturaleza, no se puede afirmar ni definir qué es la ficción de manera exacta, tanto que narraciones como las de corte histórico también tienen parte de esta naturaleza en algún sentido. Lo que sí se puede afirmar es que el relato busca ser verosímil, es decir, que los hechos que suceden en las narraciones literarias no responden a lo “real”, sino a la congruencia que se plantea en el universo de la propia ficción. De ahí que, a pesar de que lo que se narra en *Temporada de caza* parezca extraordinario, responde al hecho de incluir un personaje tan excéntrico como Golo.

El narrador trata de construir un esquema de hechos verosímiles que permitan exponer a su narratario la irrupción repentina de Golo en su vida. Sin embargo, esta verosimilitud cambia completamente en el episodio donde se narra la desaparición de Golo, volviendo la muerte de este personaje algo que raya en lo fantástico, se puede decir, consecuencia de lo anteriormente narrado. Producto de la superposición de planos, el narrador ocupa el género de lo fantástico de las narraciones de NZ para lograr entender y explicar en su narración la desaparición y muerte de Golo, sin que el discurso caiga en lo absurdo. Así, el género fantástico cumple esta función especial y específica, como dar sentido y entender las motivaciones del narrador. Si bien la novela no es un relato fantástico tradicional, la irrupción de historias como la del cazador del león negro influye en todo el sistema para releer las anécdotas de Golo como un hecho fantástico.

Este aspecto se puede notar cuando, al momento de contar la desaparición de Golo, el narrador retoma ese estilo, tratando de conservar algo de verosimilitud en la narración: “Tuvimos que estacionarnos en Barcelona por culpa de Golo [...] En la primera semana de búsqueda, el regente de un peña sucia del Raval nos dijo haber visto a un mexicano o a un chileno idéntico al que le describimos. Pero no podía asegurar que fuera Golo” (109). En este caso, el narrador vuelve a dar voz a un segundo, en este caso al regente, que funciona como la figura de NZ, por lo cual no hay certeza de los hechos. Además, se introducen otros elementos de este grupo de relatos, como la exageración y sólo presentar una parte del relato para más tarde desarrollarla por completo, como sucedió con la historia del heroinómano y el cazador: “La última ocasión en que el regente lo había visto, iba con un mulato menor que él. El mulato era tan hermoso que parecía una niña. Tan amanerado que llamaba la atención de los parroquianos como el dulce a las moscas” (109).

La hibridación del género fantástico permite conectar en la secuencia lógica el desenlace de la historia de Golo, por lo cual vale la pena analizar los elementos del fragmento 96, donde ocurre este acontecimiento. En primer lugar, se recurre a la repetición para hilar con la parte anterior: “Los marineros de la peña del Raval eran escandinavos. O eso fue lo que nos dijo el regente. Uno hablaba español. Se las ingeniaban para hostigar a sus vecinos de mesa. Un muchacho mexicano, o chileno, y su novio, un mulato tan delicado que parecía niña” (119). En esta parte existen incongruencias, como que uno de los escandinavos hablara español, muy *ad hoc*, y no es claro si la intervención es del narrador o del regente. Por el pacto ficcional se debe respetar la lógica de su narración, aunque queda la duda, ya no sólo en el narrador, sino también en el lector, como sucede, según Todorov, en los efectos que produce el género fantástico.

Otro factor que desestabiliza la trama para crear tensión en esta historia es la formulación de una apuesta: “Todo iba bien hasta que uno de ellos, el más borracho del grupo, un coloso con el cabello recortado se acercó a Golo. ‘A ver si tú ser tan hombrecito. Si yo gana a ti lucha de brazo, quieremo mirar que tú das una beso a tu novio’ [sic], lo retó el marinero. Golo aceptó [...] Pero si Golo ganaba, en cambio, el marinero debería aceptar un beso suyo en la boca” (119). De igual forma, el narrador continúa con el estilo del relato fantástico, introduciendo duda y elementos extraños: “Alguien más contó hasta tres en noruego. O en finlandés. O en algo. Comenzó la lucha de brazos. Golo puso los ojos en blanco por el esfuerzo. El marinero ni se inmutó. Pero contrariamente a lo que se preveía el piquete de marineros, Golo no fue presa fácil” (120). En esta cita nuevamente se plantea la duda de la lengua en que se comunicaban.

Finalmente lo que rompe con la coherencia que trataba de construir el narrador es un hecho increíble dada las circunstancias narradas, a pesar de que se remarca que Golo no era

presa fácil, contrasta con el hecho de la descripción física del retador: “El juego comenzó otra vez. Ahora el toro de mar luchó con furia. Las venas del cuello se le inflamaron como un semental. Frente al estupor del público, Golo esta vez le dobló en un abrir y cerrar de ojos. Fue un golpe seco contra la mesa. Nadie podía dar crédito a lo que pasó” (121). Esta escena sorpresiva no sólo causaba incredulidad a los marineros, del nivel narrativo del regente, sino también al nivel del narrador, que había roto completamente con la verosimilitud de su narración, sin hacer ningún tipo de intervención como en las historias anteriores. Incluso, puede ser que este efecto estético cause una sensación de sorpresa en el lector, lo cual acerca todavía más el relato al género fantástico.

La incorporación del género fantástico en la construcción narrativa de *Temporada de caza para el león negro* se puede comprobar con uno de los elementos más significativos de la historia de Golo, que el narrador repite constantemente: los tenis de Golo. Gracias a la mediación del narratario, se sabe que Golo nunca se los quitaba, como indica el narrador justo en el primer fragmento de su narración, antes de contar cualquier cosa. Además, como se ha dicho, NZ le obsequió a Golo este objeto. Así, en el capítulo 97, el capítulo posterior al que cuenta la desaparición, se relata lo siguiente: “Golo perdió sus Converse en Barcelona. Orlando y yo buscamos en un parque de diversiones a las afueras de la ciudad. Hablamos con el encargado de la caseta de objetos extraviados. Nos entregó los tenis cuando le dimos la descripción de Golo. Fue la última pista que tuvimos de él. La policía tampoco pudo dar con su paradero. Nos enteramos de su muerte años más tarde” (Maldonado 122).

A partir del relato del narrador, se sabe que Golo jamás se habría quitado estos tenis, sin importar la circunstancia, por lo cual este hecho se presenta como un suceso extraordinario que marca la última pista del personaje en la vida del narrador. De la misma forma que en la historia del heroinómano y la del cazador se plantean situaciones que no son

explicadas y quedan en el misterio. Esto puede representar un impacto para el narrador, pero no lo denota en las palabras que enuncia, sino que refleja su psicología a partir de la forma en que estructura su narración. Como lo indica la cita anterior, el narrador encuentra los últimos vestigios del personaje en un parque de diversiones, pues, de acuerdo con su experiencia, conocía que Golo tenía una afición por estos lugares: “A Golo le gustaban los parques de diversiones, los algodones de azúcar y los hot-dogs. Podía pasar el día montado en los juegos mecánicos más altos, los más rápidos y los más violentos” (55).

El fragmento citado es el 42, el cual aparece una vez que repite el principio de la narración donde menciona los tenis, después la primera vez que menciona la muerte de Golo, como se vio en apartados anteriores. La repetición ayuda nuevamente a construir sentido a los hechos y situaciones que enfrenta el narrador, por ello, después de contar la parte de confirmación de la muerte de Golo, enuncia otra vez la anécdota de los parques de diversiones en el fragmento 98: “A Golo le gustaban los parques de diversiones, los algodones de azúcar y los hot-dogs. Podía pasar el día montado en los juegos mecánicos más altos, lo más rápidos y los más violentos” (123). Como ya lo había hecho en otra parte, el narrador ocupa de nueva cuenta este recurso para construir la lógica de su narración.

3.8. TEMPORADA DE CAZA COMO PRODUCTO CULTURAL HÍBRIDO

Para finalizar este análisis es necesario establecer un parámetro que explique la dinámica del género literario de *Temporada de caza para el león negro*, tanto en la construcción de su estética específica como su posición en el mercado literario. Si se toma la escala de los prototipos, donde existen ejemplos de mejores representantes de un grupo y los periféricos que se alejan de este centro rector, la obra de Maldonado pertenecería a este segundo ámbito. Según esta escala de los prototipos canónicos, *Temporada de caza* es una novela con los

rasgos propios del género, como la construcción de una totalidad asociada a este tipo de obras, sin embargo, está alejada de su centro canónico, puesto que incorpora rasgos narrativos de los géneros de la brevedad. De la misma forma, tampoco se presenta como una colección de relatos breves, por la totalidad que ostenta, en consecuencia, tampoco es un miembro canónico de este género.

Más bien, *Temporada de caza* se encuentra en un punto extremo de ambos centros. Este esquema se marca como un polisistema que incorpora estas variedades de rasgos narrativos. Las múltiples interpretaciones de la obra son resultado precisamente de esta hibridación. Este posicionamiento del lector frente al género de la obra está determinado por el marco del sistema cultural al cual pertenece, pues forma parte de una sociedad que consume productos culturales. Estos parámetros culturales están definidos por las instituciones, a partir de su prestigio definen y establecen los rasgos para reconocer un género: forman parte de este sistema y también intervienen en él. Por ejemplo, el concurso de novela donde participó *Temporada de caza* funge un papel importante en este proceso, ya que los jurados reconocieron esta obra como novela a pesar de no ser el mejor ejemplo del género, como sí lo es la novela ganadora del concurso. El prestigio cultural que ostentan estos miembros del campo hace que su posicionamiento se convierta en una referencia. Por otro lado, la crítica, en otro punto de este sistema, puede que no concuerde con este reconocimiento, lo cual provocará una tensión entre ambas posiciones en el sistema, favoreciendo el proceso de construcción de *Temporada de caza* como producto cultural híbrido.

En este punto depende del lector, el último miembro de esta cadena de interpretaciones, tomar un posicionamiento frente a la obra, ya que le permite guiar la lectura que hará, si es una novela u otro género. Así, *Temporada de caza* no es completamente

periférica pero tampoco es completamente canónica, ya que incorpora a su estética rasgos de otros géneros. Este es un gran sistema formado por otros sistemas, un polisistema. A partir de esta conceptualización se puede explicar la dinámica del género literario tanto interna como externamente de la obra en cuestión, *Temporada de caza*, una novela que diluye su género gracias a este sistema literario y a los elementos genéricos que la componen.

Como se ha visto en el análisis, la hibridación, producto del encuentro de estos géneros que se acoplan en la obra, ayuda a construir un mensaje en concreto. En el contexto de esta comunicación literaria, Tryno Maldonado crea una obra a partir de los rasgos narrativos, dando a cada uno de ellos una función específica. En primera instancia, pareciera que Tryno emite una crítica al mercado del arte, lo cual está presente en el desarrollo de la novela, sin embargo, este mensaje, al estar configurado desde este aspecto literario, es más complejo. Por ello, el análisis debe atender la incorporación de los rasgos narrativos de estos géneros pues, representa también una posición del autor sobre su propio mercado, el literario.

Gracias al uso de estos elementos de los géneros narrativos, Maldonado evoca una historia donde creará efectos determinados en el lector a partir de la construcción de este mensaje. El primero de estos efectos es acercar al lector a la historia narrada, provocar la empatía con el narrador. Por otra parte, esta hibridación hará que el lector dude sobre el género novelesco de *Temporada de caza*, afirmando su pertenencia pero a la vez notando estos rasgos diferentes. Estos efectos provocados en el lector, desde la perspectiva de esta investigación, confluyen en un todo armónico que dista del caos que a primera vista podría representar la constitución de la obra.

Como se ha insistido, el autor tiene un papel importante en la construcción de este producto cultural, ya que forma parte de un campo donde ejerce su escritura, por lo cual se tomará en cuenta la figura de Maldonado para analizar la hibridación de esta obra. El

fenómeno resulta por más interesante para una investigación. Las publicaciones de un autor consagrado por la posición de prestigio dotada por el campo cultural ya no encuentran esta dificultad en el mercado editorial, su nombre ocupa el lugar del género literario como forma de promoción, su nombre es casi una marca comercial. Sin embargo, para un autor relativamente nuevo como Maldonado, que una editorial española publique su obra bajo el sello de novela, a pesar de que no cumple con la forma canónica, ni que tenga la misma distribución que otros productos, es una gran oportunidad dentro de las dinámicas de este campo. Basta con decir la confusión que crea, ya no sólo en críticos o especialistas, en un lector común que encuentre en la obra por la que ha pagado un capítulo con una sola línea de contenido, el desconcierto, la indignación, como si la extensión o densidad determinara su valor literario como novela.

Después de haber sido reconocido en este concurso, la presencia de Tryno en el medio literario se volvió más latente, manteniendo a la espera de su próximo proyecto tanto a críticos y analistas como a los nuevos lectores que había ganado con *Temporada de caza*. Su presencia se consolidó como actor del medio debido a que durante este período se desarrolló como editor de Almadía, editorial que cada vez toma más fuerza dentro del medio de publicaciones nacionales. Después de *Temporada de caza*, Tryno trabajó con la editorial Alfaguara para publicar una novela que se apega más al centro canónico del género. Una historia de largo aliento, como la denomina Tryno, con una extensión profusa. En *Teoría de las catástrofes* (2012), el autor recurre otra vez al recurso de amalgamar varios discursos en una obra; para este caso, estira las posibilidades del estilo a puntos experimentales, al incorporar el texto científico matemático. De nueva cuenta, como con su novela anterior, pareciera que es un caos lo que expone en *Teoría de las catástrofes*, sin embargo, la historia se enmarca dentro de las protestas de los maestros sindicalizados en Oaxaca, a inicios de la

década, lo cual da un cierto aire de familiaridad al texto, recurso empleado en varias de las obras de Maldonado.

Esta novela tiene una extensión más amplia, con recursos narrativos más comunes del modelo canónico que los que Tryno ocupa en *Temporada de caza*, por lo cual se podría suponer, a partir de esta investigación, que el autor quería demostrar sus capacidades como creador, no sólo de un estilo minimalista o vanguardista, como el de su trabajo anterior, sino como un participante competente del medio, que comprende las convenciones del género. En este caso, para salirse del canon incorpora el artículo científico, fuera de los límites de la literatura. Así, se inicia cada capítulo con parte de una teoría matemática que afectará no sólo a los acontecimientos que se desarrollarán en la trama, sino también a la estructura narrativa que construye.

En 2014, Maldonado continúa la mancuerna con Alfaguara y publica *Metales pesados*, una colección de relatos integrados que conservan una unidad temática debido a que se enmarcan dentro un espacio geográfico determinado: Zacatecas y Oaxaca, lugares emblemáticos para el escritor. Así, se puede concluir que este libro es un punto medio entre *Temporada de caza* y *Teoría de las catástrofes*, pues concilia con una forma más tradicional de conjugar relatos independientes, a la vez que cuenta una historia global. Este tipo de narrativa es común en la literatura mexicana, se puede encontrar por ejemplo en *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes, un miembro por más prestigioso del campo, cuyo libro contiene una serie de relatos ubicados en la frontera entre México y Estados Unidos. Sin embargo, Maldonado imprime su sello propio, para alejarse de las convenciones, con los recursos de sus trabajos anteriores: un personaje clave que une a los relatos, el afán de rescatar lo popular en su narrativa, los problemas sociales con un tono un tanto irónico como interesante para las propuestas de la literatura mexicana. Nuevamente el autor demuestra su capacidad como

creador consciente del medio donde se desenvuelve. Una novela que puede pasar sin problemas de reconocimiento o introspección que, no obstante, rompe con los esquemas tradicionales completamente rígidos, ya como narrador más experimentado.

Ahora bien, en los últimos años pareciera que Tryno ha vuelto a la periferia del campo, debido a su labor como activista de causas sociales, que le ha valido el rechazo de algunos miembros, como críticos y escritores, incluso de algunos de sus lectores, quienes además de descalificar su postura política, reverberan sobre cualquier publicación del autor zacatecano. El objetivo de quienes lo atacan es volverlo un paria, lo cual no ha impedido que su última novela, con un marcado perfil contestatario en contra del gobierno en turno, haya sido publicada y difundida por la editorial Planeta. Me refiero a *Ayotzinapa, el rostro de los desaparecidos* (2015), obra fruto de la estancia del escritor en el lugar donde aconteció uno de los eventos más terribles y violentos de los últimos años, orquestado por el propio gobierno.

Esta obra es el resultado de una serie de reportajes que hizo el escritor para algunos periódicos en línea, con entrevistas a los testigos y víctimas del suceso, como historias de su propia y viva voz al estar presente en este desarrollo. Tryno combina todas estas experiencias conjuntas a través de un producto narrativo especial: la novela histórica, tomando como otro extremo de estilo las publicaciones periodísticas. En cercanía con el escritor comprometido, el autor vuelve a ocupar los géneros para emitir un mensaje en específico, mostrar una verdad diferente a la dada por el gobierno federal. Por ello, Maldonado ocupa la novela como medio de difusión de información accesible para las masas. Así, estas acciones sobre los géneros literarios forman parte de la escritura del autor, quien no solamente aprovecha el recurso de los géneros para configurar su estilo, sino también como recurso divulgación, ya que utiliza la novela para dar a conocer un mensaje que considera necesario hacer desde su posición.

A partir de la investigación realizada se puede exponer la obra de Maldonado posterior a *Temporada de caza* desde la perspectiva funcional del género literario, ya que como escritor es un miembro del campo cultural, consciente de su participación y sus recursos para innovar dentro de los parámetros de dependencia relativa. Ahora bien, esta clasificación de una obra obedece, en primer lugar, a la elección que haga el autor para denominarla. El escritor es parte de un contexto del cual toma las nociones para entablar una especie de comunicación con su lector, quien reconocerá o rechazará esa denominación, ya que está inmerso en el mismo espacio.

De ahí, el lector tomará parte de esta dinámica, la cual tiene un carácter social que acontece con cada lectura, por comprobar los estándares de su medio, en una constante ir y venir, del campo a la sociedad de consumo. En medio de estos participantes se encuentran los lectores privilegiados que influirán en el canal comunicativo para la comprensión del género de la obra en cuestión, legitimando unas opciones sobre otras. Por ello, los géneros literarios necesitan ser revisados a partir de este factor cultural, como proceso de interacción social. Por mucho tiempo se pensó a la literatura como una actividad privilegiada, un ejercicio independiente de los acontecimientos sociales. Sin embargo, entre ambas partes siempre ha existido una influencia mutua para el desarrollo de ambas. Si bien es cierto que el campo cultural hace que la literatura sea una actividad privilegiada para ser desarrollada por unos cuantos que ostentan el poder de determinar qué es literatura y que no, un escritor novato puede iniciarse en estos procesos para obtener prestigio, a partir del conocimiento del medio en el cual quiere ejercer su escritura.

El factor cultural determina también la lectura de la obra, ya que este reconocimiento del género literario se da por la educación recibida de los actores que participan en este proceso. Por ejemplo, es importante la situación económica y de historia familiar del escritor,

que ha sido instruido en diferentes conocimientos sobre la literatura y sus posibilidades, como la educación de los lectores, la cual los posibilita para determinar y ser consciente de estas diferencias y sucesos que ocurren en el campo. Así, el escritor, para nada ingenuo de su situación, es un actante en esta lucha por la legitimación. A su vez el lector es también un consumidor interesado en ciertos productos a partir del medio donde se ha desarrollado. Sin embargo, este actor tiene un parámetro impuesto por las pautas de lectura de los miembros del campo cultural, el cual puede ser difundido por diversos mecanismos como la escuela, críticas, eventos sociales, premios, la misma disposición del material en una librería, etc. que influyen en la percepción del lector sobre los géneros: ¿qué espera de una novela?, ¿por qué algo que se vende como una novela?

CONSIDERACIONES FINALES

“El artista es un ser distinto, vulnerable, asombrado, trémulo, herido de nacimiento y por vida, difícilmente incorporable a la realidad diaria. Claro que existe el que de esa realidad extrae sus mejores elementos. Pero el notarla tanto como para poder manejarla y convertirla en obra de arte, es la mejor demostración de que no ha podido incorporarse a ella, de que no ha sido devorado por ella. La describe con tal verdad que es como si le arrancara un trozo.

Lo que tiene de distinto es sólo lo que el gran artista logra: que esa realidad la *conocemos* de siempre y, no obstante, la *notamos* por primera vez”

Josefina Vicens, *El libro vacío*.

Esta investigación comenzó cuando me cuestioné qué era lo que más consumía, si poesía, si teatro, si cuentos, si ensayo. La respuesta fue novela, a pesar de que me atraen todos los géneros: en mi estante de libros lo que más abunda son las novelas. Toda una generación se consagró en América Latina gracias a ese género, el *Boom*. Fenómeno editorial que sigue vigente, que llevó a la literatura del continente a contender con los productos de las grandes capitales culturales de las ciudades de Europa. A partir de esta experiencia, fruto de mi reflexión como consumidor de productos culturales, empecé esta investigación, durante mi visita a las librerías, no a las bibliotecas, ahí los géneros son un poco más democráticos y accesibles. Por el simple hecho de estar en este espacio de venta de productos de índole cultural, estas obras adquieren un prestigio y un valor simbólico, unos más que otros. Existen los llamados “más vendidos”, las publicaciones científicas, los libros especializados, etc. En fin, yo me enfoqué en la multitud de novelas que se ponían a mi disposición.

Decidí utilizar la novela de un autor medianamente conocido por el medio, hasta el momento de la publicación de esta obra galardonada por un certamen que premia a la mejor novela, organizado por una editorial española. Me refiero a *Temporada de caza para el león negro* de Tryno Maldonado, una novela que llegó por casualidad a mis manos. Sin muchas

expectativas comencé a leerla. Para mi sorpresa, desde mi opinión, me pareció el ejemplo perfecto para abordar este predicamento: ¿por qué la novela es un género con tanto prestigio?, ¿qué hace a una novela una novela? Estas interrogantes me surgieron porque leía un producto denominado novela a pesar de no parecerse en mucho a lo que yo como lector, también como consumidor de obras ya consagradas, reconocía como novelas. Por esta razón, decidí analizar a profundidad el género literario de esta obra de Tryno Maldonado, ya que me permitiría observar su movimiento como producto cultural que va de los centros canónicos del campo cultural a la periferia marginada de expresiones personales que incorporan discursos sublevados.

Esta investigación se ha logrado gracias a que busqué respuestas más allá de la teoría literaria, la cual es una base fundamental. No obstante, creo que la mayor contribución de esta investigación fue revisar los aspectos sociales de la literatura, es decir, partir de la literatura hacia un estudio sociológico de la literatura que buscara su comprobación en la propia literatura, en lo que de ella misma emana. De nueva cuenta este proceso aparece como ciclo continuo que se pone a prueba con cada lectura, que si bien no cambia completamente la percepción sobre los géneros es una forma de contribución a la evolución de estos. Existe pues un problema en este continuo, las posturas definidas y totales, paradigmáticas y herméticas sobre el género de las obras que pueden llegar al punto de encasillar las producciones de una clase social como mejores que otras, por el simple hecho del prejuicio. El otro extremo del problema es tomar a la ligera el género literario de la obra, como una marca superflua que nada afecta en la concepción de producto cultural y en la constitución de la estructura de los elementos literarios. Ignorar el género literario tiene como resultado una contemplación reducida del producto cultural, que además de ser reflejo de su tiempo y

su sociedad, negándola o afirmándola, forma parte de los cambios estéticos que surgen en la literatura.

Por ello, la hibridación es un punto medio que toma en cuenta todos estos factores. Ocupé este concepto porque, por un lado, explica la combinación de diversos estilos literarios y, por otro lado, contempla la naturaleza de índole social que repercute en el proceso de clasificar una obra, no sólo como una circunstancia externa, como un ente que pueda explicarse de manera independiente, sino como producto que pertenece a una cultura. La hibridación, como término que emerge de las ciencias naturales, expone la manera en que un individuo sobrevive y se adapta su medio, en este caso natural. En el medio social, de la misma forma, la obra literaria confronta un mercado donde se estipulan parámetros de consumo. Para adaptarse, la especie toma partes de él, gracias a la intervención de un miembro del medio que conoce este campo, el autor, quien coloca y se va metiendo de a poco en este mercado, hasta el punto en que se vuelve parte del propio canon al cual adaptarse. De ahí la importancia de revisar la terminología que emplean estos estudios, ya que redimensionan los argumentos a partir de la comparación, para ilustrar los puntos destacados de la hibridación como proceso social.

Debo decir que si en esta investigación ocupé la noción de mercado literario, lo hago desde una perspectiva social. Aunque el término proviene de un aspecto económico, considero que su repercusión en la literatura se da desde este aspecto social y cultural de los productos. Así, a partir del conocimiento empírico y las experiencias basadas en un trabajo de interacción entre consumidor y productor de bienes simbólicos, esta investigación en futuros trabajos deberá añadir este aspecto de mercadotecnia, con estadísticas sobre compra-venta y datos duros que amplíen la información aquí presentada. En este caso, he realizado

un primer acercamiento desde mis facultades como investigador del área de literatura, con todo lo que esto implica.

Es decir, si bien se habla de un producto cultural simbólico consumible, existen materiales contables en su proceso, desde el papel que se emplea hasta los costos legales y derechos de autor, los cuales también se deben contemplar para dar una mayor amplitud al fenómeno del mercado literario, como los propios ingresos monetarios, porcentajes de ganancias de las librerías, los artículos más vendidos, etc. Por ello, consideré prudente en primer lugar empezar con lo que la literatura puede explicar del género, para dimensionarlo con la comunicación literaria, para después envolverlo de este aspecto sociológico que da otro punto de vista a este fenómeno. Finalmente, después de realizado este acercamiento, se puede recurrir a otras disciplinas y explicar en un futuro lo complejo de este suceso.

Lo anterior no demerita el trabajo que he hecho, por el contrario, pienso que este primer paso tiene una aplicación más ambiciosa que bajo los estándares a los que debo limitarme no pude realizar en este momento. Los planteamientos de esta investigación pueden llegar a ser más extensos y fructíferos, por ello, me parece necesario recurrir en próximas investigaciones a una teoría económica que no plantee un mercado estable sino que contemple esta movilidad de los valores en la economía, como la subjetividad de la literatura, la comunicación especial dada entre este tipo de consumidor y productor. También debe tomarse en cuenta que estos productos culturales no funcionan de la misma forma que otros del mercado, pues están dotados con este valor agregado, gracias a su carácter simbólico.

La ejecución de un trabajo multidisciplinario con áreas de mercadología y economía debe reconocer las características de los géneros literarios a partir de un esquema variable, como ha demostrado esta investigación, por el momento de lectura, envuelto de un contexto social, horizonte de expectativas y experiencias. A partir de todo lo anterior, debo concluir

después de haber realizado esta investigación mencionando las múltiples posibilidades de estudio que representa el género literario, como fenómeno que parte de la propia literatura hacia una dimensión social, debido a que todo proceso de clasificación obedece a una necesidad de ordenamiento del mundo. Es por todo lo anterior que decidí acercarme a este enfoque, porque me daba la posibilidad de descubrir otros aspectos de la literatura que deseaba conocer.

Bibliografía

- “Entrevista a TRYNO MALDONADO por su libro ‘Metales pesados’.”, YouTube, subido por *Revista Leemas de Gandhi*, 10 noviembre 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=TyewUzqlOw0&index=1&t=0s&list=LLUrTBE0t9hf2q7f86Xi4Nmw>
- “Llega Tryno Maldonado con su novela punk.”, *Portal del Instituto sonorense de cultura*, 7 de noviembre 2017, <http://isc.gob.mx/devel/2017/11/07/llega-tryno-maldonado-con-su-novela-punk/>
- Álamo Felices, Francisco. “La caracterización del personaje novelesco: Perspectivas narratológica.”, *Revista Signa*, no. 15, 2006, pp. 189-213.
- Andres-Suárez, Irene, editora. *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*. Editorial Verbum, 1998.
- Aristóteles y Horacio. *Artes poéticas*, editado por Aníbal González, Visor Libros, 2003.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Ciudad de México, Siglo XXI editores, 2011.
- Bloch Michel J. *La nueva Novela*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1967.
- Bourdieu, Pierre. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principio de método.”, *Criterios*, no. 25-28, La Habana, enero 1989-diciembre 1990, pp. 20-42. [Versión PDF].
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Barcelona, Cátedra, 2008.
- Cifre Wibrow, Patricia. “Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos.”, *Anthropos*, no. 208, Barcelona, 2005, pp. 50-58.

- Dijk, Teun A. van. *Estructuras y funciones del discurso*. Ciudad de México, Siglo XXI editores, 2005.
- Eco, Umberto. “Prólogo.”, *La era neobarroca*, de Omar Calabrese, Cátedra, 2008, pp. 7-10.
- Epple, Juan Armando. “Novela fragmentada y micro-relato.”, *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve*, no. 1, 2000, pp. 11-19.
- Even-Zohar, Itamar. *Polisistemas de la cultura*. Universidad de Tel Aviv, 2017.
- Galindo, Juan Carlos. “Los best-sellers son estímulos para a puerilidad.”, *El país*, 12 febrero 2009, https://elpais.com/cultura/2009/02/12/actualidad/1234393203_850215.html
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1990.
- Genette, Genette. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- Gil, Eve. “Tryno Maldonado: ‘Los escritores mexicanos se cambian de banqueta cuando me ven’.”, *Siempre!*, 9 de septiembre 2017, <http://www.siempre.mx/2017/09/tryno-maldonado-los-escritores-mexicanos-se-cambian-de-banqueta-cuando-me-ven/>
- Giménez, Gilberto. *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, 2012.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. “El ‘género’ como concepto y algunas transformaciones intelectuales dentro de los estudios literarios.”, *Historia y Grafía*, no. 43, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, julio-diciembre 2014, pp. 41-49.
- López Gallego, Manuel. “El Bildungsroman. Historias para crecer.”, *Tejuelo*, no. 18, 2013, pp. 62-75.

- Maldonado, Tryno. "Intoxicación.", *Atari2600*, Blogspot, 22 de septiembre 2009, <http://atari2600.blogspot.mx/2009/09/intoxicacion-alguna-vez-escribi-una.html>
- Maldonado, Tryno. *Temporada de caza para el león negro*. México, Anagrama, 2007.
- Montaño Garfías, Ericka. "Fue divertido escribir un libro fuera de las convenciones de la novela.", *La Jornada en línea*, 5 abril 2009, <http://www.jornada.unam.mx/2009/04/05/cultura/a05n1cul>
- Pavel, Thomas G. "Narraciones literarias.", *Discurso y literatura: Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*, editado por Teun A. van Dijk, Madrid, Visor, 1999, pp. 109-130.
- Peñate Rivero, Julio. "Disolución y síntesis en la narrativa de Ernesto Sábato." *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, editado por Irene Andres-Suárez, Editorial Verbum, 1998, pp. 213-233.
- Prince, Gerald. "El narratario." *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, editado por Enric Sullà, Barcelona, *Crítica*, 1996, pp. 151-162.
- Prince, Gerald. "Observaciones sobre la narratividad." *Criterios*, no. 29, La Habana, enero-junio 1991, pp. 25-34. [Versión PDF].
- Sánchez Carbó, José. *La unidad y la diversidad: Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados*. Universidad Iberoamericana, 2012.
- Schaeffer, Jean-Marie. *¿Qué es un género literario?* Madrid, Akal, 2006.
- Solano, Francisco. "Cazador cazado.", *Revista de libros*, 1 de julio de 2009, <https://www.revistadelibros.com/articulos/temporada-de-caza-para-el-leon-negro-de-tryno-maldonado>

Stefanski, Margaret. “La minificción y el arte urbano: hacia un encuentro entre géneros.”, *Unidiversidad: minificción*, no. 20, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, agosto-octubre 2015, pp. 138-158.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Paidós, 2011.

Valenzuela, Javier, et al. “La semántica cognitiva.” *Anthrophos*, Barcelona, 2012, pp. 41-68.

Viñas Piquer, David. “Los géneros literarios.” *Teoría literaria y literatura comparada*, editado por Jordi Llovet, Ariel letras, 2012, pp. 263-331.