

# **MÁS EXTRAÑO QUE LA FICCIÓN: EL GÉNERO EN LA POSMODERNIDAD, LA CAPACIDAD DE CAMBIAR LA HISTORIA**

Víctor Manuel Granados Garnica

OBJETIVO: analizar el papel metaficcional de los géneros como modificadores de la trama del relato.

ACTIVIDAD: a partir de la exhibición del filme, detectar y comentar cómo se modifican rasgos genéricos con resultados en la trama del relato.

La teoría ha dado cuenta de las múltiples funciones que la división genérica de la literatura, el cine y de otras disciplinas ha cumplido y cumple en la creación, recepción, estudio o en el aparentemente simple ordenamiento de las obras artísticas (también disciplinas científicas y sociales, como el periodismo, echan mano de su propia clasificación genérica, con más o menos los mismos fines).

Este texto es una propuesta didáctica para problematizar y poner el asunto del género en la mesa de trabajo, particularmente en lo que se refiere a su uso estético. Analizaré, pues, un caso en el que la clasificación genérica se sale de las funciones tradicionales que la noción ha cumplido desde sus orígenes conocidos. Esto sucede en la película *Más extraño que la ficción* (*Stranger than Fiction*), cinta estadounidense dirigida por Marc Forster en 2006.

## **¿Para qué sirven los géneros?**

Si se trata de revisar cómo se agregan nuevas posibilidades de uso a nociones como los géneros, lo primero que estamos obligados a hacer es puntualizar sus funciones habituales. Rick Altman señala que existen dos tipos de funciones derivadas del pensamiento clásico: “Mientras que Aristóteles pretende ante todo describir las obras de arte existentes, adoptando en ocasiones la perspectiva del crítico y abordando en otros casos la problemática de los poetas

y su público, la principal preocupación de Horacio era prescribir las formas apropiadas de la escritura poética”.<sup>1</sup>

Para el ordenamiento de esas mismas funciones, parto de que, en cualquier disciplina artística, haciendo abstracción de todas las particularidades que la hacen ser arte, estamos frente a un fenómeno comunicativo: alguien, en algún momento, utiliza un medio físico determinado para construir un mensaje que será percibido por otro individuo (y por sí mismo en el mismo o en otro momento distante) a través de cualquier sentido: la vista, el oído, el tacto, incluso el gusto o el olfato.

Tenemos, pues, como en todo acto comunicativo, dos individuos que cumplen un papel diferente a través de la relación que se establece por y en torno a un mensaje. La simpleza de este esquema permite advertir que la noción de género cumple con diferentes funciones para cada uno de los anteriores elementos comunicativos básicos. Pensémoslo entonces en ese orden.

## **El género y el autor (emisor)**

Tomando en cuenta que todo emisor también puede ser receptor en cualquier momento, quien elabora un mensaje se encuentra frente a una serie de decisiones —conscientes o inconscientes— acerca de cómo hacerlo. Aunque poco supiera sobre qué es un género, es claro que acudirá a los modelos conocidos para hacer algo más o menos parecido a ellos. De esta manera, quien escribe puede inclinarse por la poesía, por el cuento, la novela o el texto teatral; quien hace una película define si trabajará con los recursos del *western*, el melodrama, la comedia ranchera o el documental. En función de esa decisión, la información (hechos, personajes, espacios, acciones) será determinada y ordenada de acuerdo con los modelos elegidos, acercando a características genéricas lo que se está produciendo.<sup>2</sup> Naturalmente siempre ha existido la posibilidad de transgredir, combinar y hasta de crear nuevas variantes genéricas, pero siempre existen caminos trazados previamente por otras obras.

<sup>1</sup> Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*. Trad. de Carles Roche Suárez (Barcelona: Paidós, 2000), 20.

<sup>2</sup> Respecto de la fuerza de las concepciones genéricas, desde su perspectiva académica, Hernadi afirma: “Tengo muy pocas posibilidades de discutir unas convenciones genéricas particulares incitando a los escritores a producir y a los lectores a aguardar unos tipos de obras determinadas”. Paul Hernadi, *Teoría de los géneros literarios* (Barcelona: Bosch, 1978).

Diríamos que incluso el género ha sido y sigue siendo una forma de auto-definición de los propios creadores; les permite identificarse como cuentistas, novelistas, poetas, dramaturgos; o como directores de *thrillers*, documentalistas, directores de ciencia ficción. En este sentido, cabe señalar que en la literatura —y quizá por la mayor diferencia de estructura que existe entre los grandes géneros (poesía, narrativa y drama)— es más común que los autores se sujeten a un género, aunque se den la oportunidad de explorar otros en algunas obras. En el cine, eso sucede básicamente con la gran división entre el género documental y los géneros de ficción; pero entre estos últimos la movilidad de los directores de cine es más amplia, pues son pocos los cineastas que se resisten a incursionar en distintos géneros y subgéneros, con la conocida posibilidad de múltiples excepciones notables.

## **El género y el lector/espectador (receptor)**

Para nuestro papel como lectores (de obras literarias, vale precisar) y como espectadores de cine, el género también es una herramienta básica en nuestro camino como receptores. El *poder* del género sobre los receptores se manifiesta en la inevitable selección o discriminación de lo que se quiere ver o leer. En ese sentido, además del género, la selección de una obra estaría condicionada por su temática, por la cercanía o distancia del autor, por su nacionalidad, por la afinidad ideológica con el autor, por la publicidad en torno a la obra o a la cinta, entre otros. Sin embargo, un factor que sin duda se toma como básico para entrar o no a una sala de cine, para adquirir un libro y emprender la lectura, es su género.

El gusto por un género cinematográfico o literario no es otra cosa que la aceptación y el disfrute de las convenciones que lo constituyen. En sentido opuesto, el no aceptar esas convenciones, y considerarlas artificiosas, inútiles, sin sentido, aburridas o innecesarias, determinará el evitar, de antemano, las obras que pertenecen a ese género. En alguna medida, podría decirse que el rechazo de una obra no depende de la afinidad de ideas, el gusto de un tema o la identificación con el autor, ni siquiera de la originalidad o genio que hay en aquella, por lo común depende en mayor medida del gusto o disgusto por sus características genéricas.

## El género y el mensaje

Evidentemente, el de *género* es un concepto que se refiere a una abstracción que se concretiza cuando nos relacionamos con esos objetos específicos que son los textos, las películas y los libros en nuestros ejemplos. Ahora bien, fuera de la acción de su autor o su lector, las obras no son sino materia inerte que contiene una serie de signos “en espera” de ser nuevamente descifrados. No obstante, en ese lapso de inexistencia como mensaje inserto en un proceso comunicativo “vivo” (durante su escritura y lectura), los textos tienen una existencia física —ahora también virtual— innegable; y algo hay que hacer con ellos. A diferencia de los mensajes del lenguaje hablado cotidiano, que se construyen, se emiten, se reciben y desaparecen (cuando no son grabados, claro).

A pesar de que pueda pensarse como la parte menos literaria del proceso, la utilidad de las clasificaciones genéricas es central en el ordenamiento del mundo literario o cinematográfico en diversos ámbitos, como el comercial o el académico.

El inmenso mundo de la literatura y el cine —de las artes en su conjunto— requiere no sólo de su lectura y su relectura; su manejo y consumo demanda también un ordenamiento. Además de la pertinencia de su ordenamiento temporal y espacial (por años, por países, por culturas o por corrientes), su ordenamiento genérico es fundamental. Esto, porque permite establecer vínculos con obras que, independientemente de todo lo anterior, guardan una relación íntima, debido a sus características genéricas, sin menoscabo de que sean de países lejanos y culturas distantes. Por supuesto, tanto para las ventas como para su estudio, por poner dos extremos, la organización genérica es fundamental.

Por todo lo anterior, con variantes y transformaciones en su concepción y su funcionalidad, el ordenamiento genérico del arte ha sido una constante por lo menos desde la antigüedad griega. Ya Aristóteles en su *Poética* hablaba de la poesía épica, la poesía lírica y el drama.

Un punto relevante es el hecho de que, desde siempre, las barreras genéricas han sido transformables y maleables, a partir de la misma existencia de nuevas maneras de escribir, combinando y experimentando. Así han surgido y desaparecido géneros y subgéneros en una evolución que se relaciona íntimamente con cada época.

## El género cruza la frontera diegética

A finales del siglo xx, la posmodernidad dio una vuelta de tuerca más a la evolución del arte, poniendo en el centro de sus construcciones (narrativas, pictóricas, visuales, auditivas, etc.) su propia naturaleza. En no pocas ocasiones se ha hecho de las convenciones y de las formas de una disciplina materia temática de sus propias obras. Lo anterior en consonancia con la característica posmodernista de proponer la transgresión de todo tipo de fronteras. En el caso que presentamos, se trata del rebase de las fronteras de la funcionalidad de un elemento fundamental del mundo literario: el género. Central, sí, pero agente externo a los universos diegéticos creados en las obras, a sus mundos narrativos.

En la cinta *Más extraño que la ficción* se transgrede el precepto del género como elemento ajeno al mundo de los personajes, por lo común absortos en el desarrollo de sus propias vidas y de sus vicisitudes, sin considerar que sus destinos están en buena medida predeterminados por su pertenencia a un género; es decir, el personaje vive su melodrama, su comedia o su tragedia, sin reparar en que sus acciones conducen, de manera prácticamente inevitable, a un destino común, a un destino genérico. Los personajes trágicos, pongamos por caso, viven su destino atendiendo a las circunstancias que le rodean en su universo ficticio, pero nunca se cuestiona que su destino está determinado porque deben cumplir con el género de la obra que habitan. En el caso de transgresiones genéricas, en las que no se cumpla el destino genérico, los personajes tampoco estarán conscientes de que transgreden esas fórmulas de composición. Cabe decir que los entramados genéricos incluyen la naturaleza de los personajes, los espacios, los modos discursivos, el uso de verso o la prosa, entre otros; sin embargo, el argumento es un elemento fundamental para la definición genérica.<sup>3</sup>

En la película que nos ocupa, esta barrera entre el universo de la ficción y el mundo de la teoría literaria queda rebasada. El género se convierte en un elemento que juega contra la vida del protagonista, considerándolo él mismo como un elemento amenazador de su propia existencia, en una suerte de arma que apunta directamente contra sí mismo. En términos de Greimas,

<sup>3</sup> Julio Neveleff, *Clasificación de géneros literarios* (Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas, 1999), 19.

el género se convierte en un actante, es decir, una unidad sintáctica de la gramática narrativa de un relato, en elemento “que cumple o sufre el acto independientemente de toda determinación”.<sup>4</sup> Veamos cómo sucede esto.

Harold Crick es un agente fiscal que vive una vida monótona que va bien con su profesión, con los espacios que habita y hasta con su mente educada para hacer cálculos en todo momento, sobre sus pasos, sus utensilios, sus horarios, sus movimientos cotidianos.

Una extraña anomalía narrativa convierte a Harold en personaje de una escritora bloqueada para dar fin a su nueva novela. Al pasar de su máquina de escribir al papel, las palabras de Karen Eiffel se convierten realidad en el mundo de Harold. No habría nada más allá de una narración enmarcada (una historia dentro de otra historia), a no ser porque la ficción que desarrolla Eiffel se materializa de inmediato en una vida, la de Harold, que habita el mismo universo que el suyo. Autora y persona-personaje comparten la ciudad, las calles, el mundo, la gente que conocen en común, como el profesor de literatura. El momento climático se produce cuando ellos se encuentran y se dan cuenta de la extraña paradoja: habitar el mismo universo y ser uno personaje de la otra. Por sí mismo este tema da para ensayar sobre las aristas que implica en la estructura narrativa. Característica que, por lo demás, había sido trabajada ya por autores como Unamuno en su novela *Niebla*.

No obstante, para nuestros fines —el tema del género—, la cinta ofrece otras particularidades interesantes que describo enseguida. Al enterarse de que su vida es parte de una ficción, Harold entra en crisis porque en el relato —que él mismo oye en su cabeza mientras Eiffel escribe— se entera que está a punto de morir. Ante esta eventualidad y luego de buscar la ayuda de dos psicólogos, obtiene el diagnóstico de que padece esquizofrenia, y al solicitar una recomendación extrema le sugieren que debe consultar a un experto en literatura, porque lo que hace la voz que escucha es narrar su vida.

Después de un inicial desinterés por parte del profesor de literatura Jules Hilbert, quien señala que se trata de un asunto de psicólogos, al mencionar Harold la frase “Poco sabía el...” o “No se imaginaba...”,<sup>5</sup> frase llena de implicaciones a futuro para cualquier personaje, que es repetida por la voz narradora, el profesor decide investigar lo que sucede al agente fiscal.

<sup>4</sup> Algirdas Julius Greimas, *Semántica estructural* (Madrid: Gredos, 1987), 265.

<sup>5</sup> Traducciones posibles de “Little did he know...”.

Hilbert comienza indagaciones para entender el relato que vive Harold. Al saber que la voz ha anunciado su muerte, toma por primera vez una acción que tiene que ver con el género: “lo que hay que saber es si vive en una tragedia o en una comedia; si está en una novela de Calvino está al día en la literatura, si es una comedia, vive; si es una tragedia, muere”. El reto inicial de este particular héroe es descubrir el género de su historia (escrita por Eiffel), si es una comedia o una tragedia. Hilbert explica las características de éstas a Harold, haciendo hincapié en lo fundamental del final de ambas: en la comedia el protagonista sufre, pero al final vive, en tanto que en la tragedia inevitablemente muere. Para Harold, un hombre completamente ajeno a la literatura y a la teoría literaria, saber qué género es la historia que habita es cuestión de vida o muerte.

Al mismo tiempo, el trabajo y la rutina de Harold como agente fiscal se ven modificados cuando visita la panadería de Ana Pascal para realizar una auditoría. Ana tiene una vida completamente opuesta a la existencia fría y rígida del funcionario de hacienda; ella tiene un trato cálido con sus clientes, su manera de pensar privilegia los sentimientos y la solidaridad entre la gente.

El trabajo de fiscalización de la panadería une el camino de los personajes por las visitas de auditoría que le hace Harold. Sin embargo, desde el primer día queda deslumbrado por la simpatía de Ana, quien inicialmente lo odia por ser un “recaudador de impuestos”. Ante la disyuntiva de admirar a alguien que lo odia, y preocupado por el anuncio de su muerte por la narradora, Harold emprende una investigación genérica durante su trato con Ana para saber si su muerte es inminente o si tiene posibilidad de salvarse. Se presenta en la panadería con una pequeña libreta para registrar sus observaciones: en una hoja anota si lo que sucede es trágico, y en la opuesta lleva el registro de lo cómico.

El resultado de su exploración genérica es abrumador, su fallida combinación de auditor y admirador de Ana Pascal (debido a su torpeza, pues intenta pagar con dinero las galletas que a manera de guiño le prepara Ana Pascal al final de su jornada) le permite concluir una cosa al despedirse de ella: “Esto seguramente no le importa, pero creo que estoy en una tragedia”, al tiempo que revisa su hoja de tragedia saturada de marcas y la de comedia casi vacía. Al salir a la calle, la lluvia oscurece aún más la noche por la que Harold, acompañado por una melancólica melodía, se escurre literalmente entre su soledad.

Confirmado el género de su historia y dando como inminente su muerte, Hilbert le sugiere detenerla por completo, dejar de hacer cualquier cosa

para que la narración pare y evite así el final trágico. Entonces Harold se encierra en su departamento y espera solucionar así el problema. Sin embargo, la trama lo sigue hasta su casa con hechos inverosímiles, como el ataque de una máquina para demolición que por una confusión de direcciones destruye la fachada de su departamento y amenaza golpearlo en el mismísimo sillón de su sala.

Es evidente que, como en la tragedia griega, resulta imposible que el héroe escape de su destino, su sino lo seguirá, así se mude de ciudad, abandone su familia o se encierre en su departamento para evitar la fatalidad. Aunque sólo conocerá a Eiffel más adelante, ella puede entretejer desde su máquina de escribir los acontecimientos más extraños para que el héroe no escape a su destino; el propio Hilbert se lo hace saber cuando Harold acude a decirle lo sucedido en su departamento: “Sufrir un accidente y tener seguro de vida es una coincidencia. Recibir una letra por error, podría ser parte de una trama. Ser parte de una construcción que será demolida por error es por completo otra cosa. Harold... usted no controla su destino”.

Ante tal evidencia del poder del relato que habita en la cabeza de Harold, y de que lo que vive es una inevitable tragedia, la solución de Hilbert es simple y sin retorno, no hay forma de oponerse a la narradora: “Así que haga lo que siempre ha querido hacer”. El género que cree vivir determina entonces las acciones del personaje.

En los siguientes días Harold abandona su trabajo y se dispone a hacer lo que siempre quiso hacer, tocar la guitarra; además, conseguir lo que apenas acaba de descubrir, pero que desea con todo su corazón: el amor de Ana Pascal. Si bien el enamoramiento puede pensarse como un suceso común por el encuentro de dos personajes en cualquier historia, la determinación de cambiar la forma de vida se produce por una certeza literaria, una certeza genérica, para ser más precisos.

De esta manera, la autorreflexión sobre el asunto del género, específicamente a través del protagonista, resulta fundamental para lo que está sucediendo en la propia historia. Un elemento tradicionalmente extradiegético orilla al personaje a desechar su estilo de vida anterior para descubrir las posibilidades de otra manera de ser, la propia narradora nos los deja saber cuando Harold aprende a tocar la guitarra:

Con cada acorde más fuerte, Harold Crick se volvió más insistente en lo que quería, y por lo que estaba vivo, Harold no volvió a comer solo. Ya no volvió a contar

sus cepilladas. No volvió a hacerse el nudo de la corbata, no volvió a preocuparse por el tiempo que le llevaba todo. Ni volvió a contar sus pasos hasta la parada del autobús. En vez de eso, Harold hizo lo que le aterrizzaba antes, eso que había eludido de lunes a viernes durante tantos años, eso que las implacables letras de numerosas canciones le decían que hiciera. Harold Crick vivía su vida.

Como es evidente, el asunto del género deja de ser un factor externo, del cual el protagonista ignora su existencia, o simplemente no lo consideraba importante dentro de su vida. En el caso de *Más extraño que la ficción* el asunto del género de la historia de Harold Crick se convierte en central para el devenir del personaje, para la trama del relato. Además, el héroe se verá beneficiado por el apoyo de un ayudante singular, cuando se trata de aventuras en las que se juega la vida, nada menos que un profesor universitario de literatura.

Un tanto de manera inconsciente, la escritora Eiffel se presenta como la oponente que Harold debe descubrir, enfrentar y vencer. Sin embargo, cuando Harold la encuentra y lee la historia que ella escribe —que es su propia historia— el asunto del género se convierte otra vez en asunto decisivo: Harold se da cuenta de que lo que ha estado viviendo puede ser una gran historia si se trata de una tragedia (aunque formalmente se trata de una novela, no de un texto dramático), es decir, donde el héroe muere como una suerte de castigo ineludible.

Ante la posible trascendencia literaria de la obra si se concluye trágicamente, el héroe se da por vencido. Harold acepta el destino, su muerte y sus acciones se dedican a despedirse de la vida, viendo películas con Ana, dándole consejos para tomar ventajas sobre Hacienda. Nuevamente, una cuestión literaria determina el pensamiento y el actuar del protagonista, aunque esta vez con resignación.

Como se advierte en el anterior análisis, la cuestión del género, en el caso de *Más extraño que la ficción*, va más allá de las tradicionales delineadas al inicio de este texto. Una noción de la teoría literaria y cinematográfica (artística en general), —el género y específicamente la tragedia— salta de su carácter externo para convertirse en lo que Greimas identificaría como *actante*, es decir, en un elemento no necesariamente personaje que cobra relevancia central en el desarrollo de las acciones de los mismos personajes.

En cuanto a su esfera de acción referida al inicio de este trabajo, evidentemente no está dentro en los ámbitos del escritor o del lector, sino del mensaje mismo, incluso no como algo que permita la clasificación y ordenamiento

de la obra (como vimos antes), sino como un elemento interno, una construcción hecha imágenes y diálogos, como el resto de elementos que integran el relato fílmico.

A fin de cuentas, no debemos olvidarlo, lo que vemos o leemos, así sean personajes, espacios, hechos, el tiempo mismo, no son sino construcciones, tienen el mismo sustento para existir: son erigidas con palabras, imágenes u otros recursos del cine. En esa medida, son elaboraciones absolutas del artista. En *Más extraño que la ficción* la idea de género existe en el mismo plano que personaje o espacio, por ello su interacción se da en la medida y en la forma que el autor lo decida, dándoles capacidad de influirse mutuamente, como sería en la relación entre el personaje y los espacios, el personaje y los objetos, el tiempo o, como en este caso, el concepto o idea de la tragedia.

## Fuentes

ALTMAN, RICK

2000 *Los géneros cinematográficos*. Trad. Carles Roche Suárez. Barcelona: Paidós.

GREIMAS, ALGIRDAS JULIUS

1987 *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.

HERNADI, PAUL

1978 *Teoría de los géneros literarios*. Barcelona: Bosch.

NEVELEFF, JULIO

1999 *Clasificación de géneros literarios*, 1ª reimp. Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas.

## Filmografía

*Más extraño que la ficción (Stranger than Fiction)*

2006 Dir. por Marc Forster. Estados Unidos, Columbia Pictures, Lindsay Doran. Guionista: Zach Helm. Actores: Will Ferrell, Maggie Gyllenhaal, Dustin Hoffman, 113 min.