



JORGE CARRIÓN

LINA MERUANE

La resurrección **ETERNA** de la novela

Algunos escritores y críticos han señalado la pérdida de relevancia y el estancamiento formal de la novela. Sin embargo, no sería la primera vez que el género entierra a quienes redactaron su obituario. Esta conversación entre Jorge Carrión y Lina Meruane, dos escritores que combinan la creación con la reflexión sobre su oficio, desglosa algunas de las características y corrientes de la novela en el siglo XXI: su desafío a las convenciones del lenguaje y las expectativas del relato, su cercanía al arte contemporáneo y su proximidad a otros medios narrativos.

FECHA: 13 de junio de 2015

DESDE: Barcelona

DE: Jorge Carrión

Aquí estamos de nuevo, charlando sobre literatura como antes hicimos en Barcelona, Estados Unidos o en un taxi nocturno en San José, Costa Rica.

Un buen punto de partida podría ser que se acaba de editar en castellano *Hambre de realidad. Un manifiesto*, de David Shields. El original es de 2010, pero yo no sabía de su existencia (o no lo recordaba). Curiosamente, aunque se podría catalogar sobre todo como un “ensayo”, su modelo formal son las novelas de David Markson, collages de citas, de apuntes de lectura, de anotaciones breves sobre el porvenir de desdibujados personajes. Shields se sitúa en la tradición vanguardista del “manifiesto”, no solo defendiendo su posición, sino atacando la contraria (la novela con verosimilitud, personajes y, sobre todo, trama —cuyo ejemplo más claro sería el de Jonathan Franzen—), y haciendo *zapping* entre ideas y ejemplos, sin voluntad, justamente, de *tramar* una argumentación. En la espina dorsal está la defensa de lo real como una condición fundamental de las narrativas contemporáneas: el documental, la telerrealidad, la crónica. Shields afirma que muchas de las mejores novelas actuales se están escribiendo bajo la forma de la no ficción. Y cita a Sebald: “Mi instrumento es la prosa, no la novela.” En el centro de esa frase hay una discusión importante. No sé si particularmente nueva, pero sí definitiva de nuestro tiempo. Algunos de los escritores actuales que más me interesan trabajan en un ámbito narrativo que incluye el ensayo y la crónica (como Knausgård, Caparrós, Coetzee, Carrère, Piglia o Rivera Garza), como si lo fundamental no fuera “novelar”, sino “narrar ensayando”.

FECHA: 15 de junio de 2015

DESDE: Nueva York, por la noche

DE: Lina Meruane

Me puse a contestar tu correo, pero quería comentarte tantas cuestiones en las que he pensado desde que surgió la idea de iniciar esta conversación que en vez de respuesta me salió un ensayo a la deriva... Ahora tendré que darle una forma que tenga sentido. Mientras te cuento esto me pregunto si lo que estoy haciendo es la puesta en *email* del devenir de la escritura contemporánea: su falta de centro, su desorganización y dispersión, su insistir en hacer el *comentario alrededor de* en vez del presentar el argumento de manera directa o dejar que los personajes hagan lo que tienen que hacer. Ese es el caos que intento organizar y mandarte mañana para contestar a tu provocación. Ahora salgo, la calle me llama.

FECHA: 16 de junio de 2015, temprano en la mañana

DESDE: la misma mesa mirando la avenida Broadway

DE: Lina Meruane

Ahora sí arranco, y arranco yendo por un momento hacia atrás, hacia ese congreso al que nos invitaron hace años y en el que presenté el fragmento de una novela que estaba escribiendo entonces. (No me estoy desviando de tu planteamiento, ahora verás por qué empiezo haciendo una breve reseña de ese momento.) Recordarás que presenté ese fragmento junto con imágenes sucesivas de un

ojo enfermo, el mío. Era un experimento en el que buscaba una salida de la novela al uso, de las restricciones de la idea de novela que yo tenía encima. No es que los libros anteriores fueran novelas al uso, en todos había alguna desviación, pero esta novela pedía una estructura lineal porque sus materiales provenían de una experiencia que tenía ese orden y que de alguna manera pedía ese orden. Quería ensayar entonces una puesta en escena que me permitiera mirar con otro ojo y desde otro ángulo ese material documental. Me preguntaba cómo llevar eso a una escritura que, por un lado, usara la experiencia personal y, por otro, la llevara más allá de eso que solemos pensar como lo real. Usar lo real pero excederlo.

La dificultad residía en las aparentes limitaciones del género y hasta dónde se podían estirar sus codificaciones. La novela de la memoria o la novela autobiográfica me parecían, en ese momento de incertidumbre, extremadamente constreñidas por la promesa de verdad, y sobre todo reñidas con la idea de la novela como modo de la ficción, como espacio donde se despliega el poder de lo simbólico. Si la novela es el lugar de la metáfora o de la alegoría, ¿de qué manera inscribir una realidad plana, exenta de simbolismo? ¿Perdía validez una escritura que se separaba de esos modos de lo literario?

Tú señalaste o yo vislumbré a partir de algo que dijiste que ese escenario oposicional era, en cierta medida, inútil para la escritura, o tal vez no inútil sino innecesario. Tu correo anterior vuelve sobre lo mismo: es mucho más liberador y en cierta medida fresco pensar, con Sebald, que es prosa lo que se escribe y dejar de pensar tanto en las convenciones en relación con estilo, estructura o incluso contenido. Toda convención señala un límite al definirse. Toda convención excluye, pero quizás la necesidad de definir o convenir es lo que ha perdido sentido. Incluso la idea de la prosa podría haber perdido su potencial de convocatoria en las escrituras actuales. Si le llamamos crónica o novela o ensayo o incluso si le llamamos poema o dramaturgia quizás ya no describa al objeto que nombra. Ese nombrar se ha vuelto arbitrario, porque de hecho, y a esto quería apuntar, es precisamente “la verdad” de los materiales de escritura lo que se ha puesto en cuestión, y es también “el rigor de la forma” lo que está tendiendo a desaparecer por completo. Y pese a la desesperación de muchos críticos apocalípticos que declaran la muerte de la novela (esta vez la verdadera muerte) pienso que este es quizás un síntoma de la vitalidad de la escritura contemporánea: su eclecticismo, su condición heterogénea. Los escritores y escritoras nos hemos otorgado licencia para hacer de los materiales de la realidad cualquier cosa, muchas cosas muy diversas al interior del texto (y rescato *texto*, o si quieres *escritura*, porque va más allá de la prosa, porque indica un sistema más complejo y abierto). Lo que quiero decir con todo esto es que asistimos a un momento que exige saltarse las restricciones. No creo que el dilema actual sea el de reemplazar la ficción por la no ficción (o que se vaya a acabar la novela *seria* para ser reemplazada por la *ligera*, en una reciente formulación de Will Self). Los autores que citas (con la excepción de Knausgård, al que no me he animado a leer) se mueven

con mucha soltura por los géneros y creo que por eso nos fascinan. Insisto: esa manera de pensar la escritura es lo que le está dando vida a la prosa. No estoy de acuerdo con que la no ficción sea el género de referencia actual, más bien creo que es la posibilidad de combinatoria la que nos seduce, la transgresión de las expectativas de lectura: ese dejar que el texto vaya a donde tenga que ir y de la manera más atrevida. Me interesa saber si estás convencido de que la novela ha sido devorada por el “hambre de realidad” de los autores y lectores contemporáneos, o si no será, como me inclino a pensar, que se están añadiendo estrategias para contar y que son precisamente estas bifurcaciones y hallazgos los que le están permitiendo a la novela, o a la prosa, o a la escritura, mantenerse vigente.

FECHA: 16 de junio de 2015

DESDE: Barcelona, por la tarde

DE: Jorge Carrión

Estamos totalmente de acuerdo. La superación de los géneros es análoga a la problemática, y no obstante imparable, superación de la distinción entre realidad y ficción. No solo en el marco de la novela, digamos, literaria, también en el de otras estructuras narrativas de inspiración novelesca (como ciertos cómics, videojuegos, series de televisión, programas de telerrealidad, etcétera). Las formas son cada vez menos rígidas. Porque la historia de la novela es la historia de una sucesión de investigaciones sobre todo formales. Tu novela *Sangre en el ojo* trabaja con materiales reales, autobiográficos, como lo hacen otros libros contemporáneos (pienso en *Baroni: un viaje y Mis dos mundos*, de Sergio Chejfec) atravesados por el relato de viaje, sin miedo de añadir todo lo que sea pertinente para que el proyecto tome la forma adecuada. Como un pintor que comience utilizando materias extraídas directamente de la naturaleza (arcillas, carbón, frutas, conchas), pero decida añadir pigmentos de química artificial.

El argumento de Shields en *Hambre de realidad* es el habitual en la filosofía posmoderna (sobre todo francesa): al narrar lo real con los mecanismos de la ficción, lo conviertes en ficción. Lo sistematizó en sus polémicos ensayos Hayden White, que leídos ahora parecen mucho menos desafiantes, mucho más sensatos que en los setenta y ochenta. Este me parece un argumento por fortuna cuestionable, si no sería dogma, porque más allá de los pactos de lectura que yo mismo establezco cuando leo, lo cierto es que hasta este momento me he mantenido fiel a la distinción entre ficción y no ficción en mi obra. *Australia. Un viaje, Norte es Sur, Crónica de viaje o Librerías* son crónicas o crónicas-ensayo en que no hay nada (en la medida de lo posible) fruto de la imaginación. Se puede pensar como un límite oulipiano, si se quiere. Como un deseo utópico. En cambio, en *Los muertos, Los huérfanos y Los turistas* todo es imaginación (aunque la mayoría de los lugares y viajes que narro tenga un origen en mi biografía, lo que me lleva a una pregunta que me obsesiona: ¿en qué momento de mis procesos de trabajo decido que algo que viví nutrirá una novela o, en cambio, irá a los archivos de mis crónicas-ensayo?). Pido perdón por esas contradicciones.

FECHA: 17 de junio de 2015

DESDE: Nueva York, pasado el mediodía, se avecina una tormenta

DE: Lina Meruane

En este pensar juntos no hace falta pedir disculpas y, sobre todo, no hace falta una coherencia absoluta (el desvío y la contradicción son espacios que abren en vez de cerrar, y como estamos en un asunto contemporáneo no sé si podemos o debemos llegar a conclusiones). Y acá voy a contradecirme yo: a pesar de lo que dije sobre la necesidad de no hacer distinciones tajantes dentro de la escritura, entiendo que en el espacio de la librería esas distinciones siguen considerándose necesarias aun cuando estas categorías –ficción y no ficción, prosa o poesía, novela, crónica, ensayo, etc.– tiendan a anular las zonas secretas de deriva de un texto; es decir, las zonas que le confieren una singularidad a la obra de un autor o autora. Sobre esa zona de incertidumbre me gustaría que ahondáramos, remitiéndonos al espacio de esto que tú llamas la novela *literaria* y que Will Self llama la novela *seria* (y no voy a comentar acá los adjetivos, entiendo que ambos intentan nombrar una escritura con pretensiones de perdurar por su valor intrínseco aunque todas esas categorías –“lo literario”, “lo serio”, “lo perdurable”– se han vuelto relativas). Volviendo entonces al distrito de lo que entendemos como novela, y partiendo de la base (si te entendí correctamente) de que ninguno de los dos da a la novela por muerta, de que ninguno piensa la novela como género en inminente extinción, me gustaría detenerme en algunas derivas de la novela en su estado de metamorfosis actual. Pensar, pensando transversalmente, cuáles son las subversiones de la convención narrativa reciente.

Ya mencionamos la combinatoria de niveles de verdad pero apunto esta otra: la mezcla radical de modos cultos y populares de lenguaje, y de diversos campos semánticos. Me refiero a escrituras que desafían el imperativo de sostener un mismo registro (con frecuencia el registro culto) a lo largo del texto: pienso en las crónicas de Pedro Lemebel o en las novelas de Diamela Eltit o en la diatriba novelada de Fernando Vallejo, en las que con maestría se lanzan a la página la jerga sexual, el habla del lumpen, ciertos anacronismos, más de un localismo, la invención de nuevas palabras, y el registro culto. Añadiría a esos lenguajes que mezclan, sin fusionar, poniendo en tensión distintos registros y crean lenguajes desbordados que subvierten la norma en nuevas formas de sincretismo, sincretismo cultural, como los que se ven en la novela reciente de Giovanna Rivero, *08 segundos sin sombra*, que usa el *Bildungsroman* que combina los saberes canónicos con el legado colla, las modulaciones del cristianismo con ciertas formas de ocultismo o de superstición, y a todo dándole un giro muy pop, muy revista de vanidades. La operación de Rivero consiste en crear una combinatoria que no solo funciona: es muy propositiva y seductora.

Propondría también el asistemático sistema narrativo que siguen César Aira y compañía, un modelo de escritura que parece improvisado y desestructurado, porque pasa por alto una de las más arraigadas convenciones del relato breve y largo: la vieja ley Chéjov de que todo elemento

que aparece en un relato debe tener una función argumental. (No recuerdo la línea exacta, pero parafraseo: “si en un relato aparece una arma esta siempre debe desaparecer al final”.) Yo no había reparado hasta qué punto teníamos metida esta fórmula en la cabeza hasta que vi la película rumana *Cuatro meses, tres semanas, dos días*, de Cristian Mungiu. Narro la escena: en la habitación de un hotel se citan una chica embarazada, su amiga y el abortero, quienes discuten el precio del procedimiento y en medio de una tensa negociación aparece una pistola. La tensión está construida alrededor de la posibilidad de un disparo que nunca ocurre y acaso eso sea lo más efectivo: que no sucede. Este sería el modelo “cabo suelto”. Se me ocurren otros: el “agujero-de-la-roca”, que describió hace algunos años Álvaro Enríque, y donde “se cuenta lo que no está en lo contado”, donde se exhiben, un poco a lo Hemingway, “solo los daños colaterales”. Y el modelo “de la acumulación”: el *Je me souviens*, de Georges Perec, que copia el *I Remember*, de Joe Brainard, y que a su vez antecede a las novelas de Valérie Mréjen: relatos que se organizan a partir de una sucesión de entradas de tres o cuatro líneas que no responden a un orden cronológico y que no se construyen en la estructura de comienzo-clímax-desenlace sino en el modelo de una suma de escenas que quizás al final nos cuenten algo por más que ese no sea necesariamente su deseo.

Todo esto tan largo para decirte, Jordi, que veo la novela yendo en varias direcciones radicales: hacia la combinatoria de formas y registros, por un lado, y hacia la exploración contra las convenciones en las que nos hemos educado como lectores. En esta línea, y animada por los deseos clasificatorios de Perec (*Pensar/Clasificar*, qué libro), me interesaría saber qué has observado tú (si es que esto que te planteo te resuena) en tus lecturas recientes o en la escritura de tu trilogía de novelas.

FECHA: 18 de junio de 2015

DESDE: Barcelona, por la tarde (Nueva York, por la mañana)

DE: Jorge Carrión

No solo creo que la novela no ha muerto, sino que me parece un tanto ridículo que sean novelistas —que siguen escribiendo novelas— los principales defensores de ese fallecimiento que nunca se produjo. Supongo que, a grandes rasgos, hay dos formas de ver nuestra época: como un crepúsculo o como un amanecer. Prefiero la segunda. No soporto la retórica del agotamiento. Cuanto mejor conoces la tradición literaria, más consciente eres de que en todas las épocas hubo algún sentimiento de crisis y de finitud; también cobras mayor conciencia de pertenecer a una genealogía de autores que ya hicieron algo muy parecido a lo que, después, han seguido haciendo los “vanguardistas”; es decir, los que están por delante, un poco a la intemperie, buscando caminos, carne fácil de cañón.

El otro día, leyendo un librito maravilloso, *Montaigne*, de Stefan Zweig, me encontré con estas palabras del autor de *Los ensayos*: “Con tantas cosas que tomar prestadas, me siento feliz si puedo robar algo, modificarlo y disfrazarlo para

un nuevo fin.” ¿No es maravillosa esa actitud tan duchampiana en el siglo XVI? Lo que ahora llamamos “autoficción” se puede rastrear en Dante, en Petrarca, en Montaigne, en Cervantes: en todos aquellos grandes autores que buscaron, que no se conformaron (con una forma), que investigaron con la plástica de los textos. La literatura que me interesa sigue siendo eso: investigación. Por eso me fascinan *Verano*, de J. M. Coetzee, o *2666*, de Roberto Bolaño, porque cuando lees esas novelas sientes que hay algo muy nuevo que, al mismo tiempo, es muy viejo, que la vanguardia es absolutamente clásica.

Supongo que ya no existen los objetos culturales centrales. Que ya no hay un discurso como la literatura que ocupe un centro, porque de hecho no existen los centros. El videojuego, el cómic, las series de televisión, los proyectos transmedia, no obstante, han utilizado para alcanzar su madurez como lenguajes narrativos o poéticos los mecanismos de la novela. Son novelas gráficas. Telenovelas. Por eso me ha funcionado usar las herramientas de la literatura para leer otras manifestaciones culturales. El título de uno de mis ensayos es, precisamente, *Teleshakespeare*, y el proyecto cervantino y borgiano de mi trilogía parte tal vez de la voluntad de traducir en novela una serie de televisión. Eso quizá fuera “nuevo” a finales de la década pasada, pero se inscribe en dos largas tradiciones, claro: por un lado, la de la écfasis —traducir las imágenes a lenguaje literario—, y por el otro, la metaliteratura —los manuscritos encontrados, etcétera.

FECHA: 20 de junio de 2015

DESDE: Nueva York (empezado a las 14:00, interrumpido por una llamada de larga distancia, enviado a eso de las 16:30)

DE: Lina Meruane

Sin ser los géneros mi tema de investigación, aunque sí de interés literario, me atrevo a sugerir que la novela, la prosa, la escritura en general, siempre ha estado en una relación dinámica con los demás objetos de la cultura y con los temas y problemas de la sociedad donde surge. Estoy de acuerdo con lo que me comentas, y me alegra que lo hayas mencionado porque yo también desconfío del discurso apocalíptico. Desconfío no solo porque su recurrencia lo anula, como dices tú, sino porque se trasluce en el anuncio funerario de la novela una ansiedad cultural de índole conservadora. Esos discursos crepusculares son manifestaciones de un modo de pensamiento que se niega a considerar que algo de la producción cultural del presente tenga sentido o validez. Se niega a interpretar la estrecha relación entre la producción presente y su cambiante contexto. Se niega a asignarle valor a lo actual (desconfía, ve en cada gesto una pérdida de los estándares de “virtuosismo” o “seriedad” o “calidad” o como se quiera llamar ese valor supremo que nuestra generación habría desperdiciado). Esto se refleja claramente en un ensayo reciente de Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, que reivindica el pasado como utopía, los saberes y las lenguas del pasado como los únicos propios de una civilización que se precie de tal. Yo suelo identificar los discursos apocalípticos de la cultura con los discursos

apocalípticos enarbolados por la derecha en relación a la democracia participativa y a la manifestación política. No es raro que el presente se vea desde esa posición como en constante crisis (política, social, cultural) o en procesos de barbarización por lo demás irreversibles. También habría que ponerle un ojo más crítico a la novela distópica, preguntarse si esos textos que anuncian el fin de lo social no hacen, además de denunciar ciertos procesos de destrucción del planeta, sino confirmar, de paso, una idea tan arraigada y conservadora, negándose a proponer más imaginativamente un después posible, habitable...

FECHA: 23 de junio de 2015

DESDE: la fría Bogotá

DE: Jorge Carrión

Te escribo desde Bogotá, donde he venido a presentar justamente una novela apocalíptica. O posapocalíptica, *Los huérfanos*. En mi lectura, al final de la novela, hay espacio para la esperanza y la utopía, un espacio que copié —sin darme cuenta— de los poemas de *Poeta en Nueva York* de Lorca que más me gustan, los más extensos, que acaban con figuras mesiánicas. Pero entiendo y respeto tu argumento, que expresó de un modo parecido Marcelo Cohen en un largo ensayo publicado en la revista *Otra Parte*. Me interesa esa conexión que haces entre conservadurismo político y conservadurismo literario. La novela que me es más cercana es, en efecto, progresista: la experimentación en las formas tendría su paralelismo en el laboratorio social. En ese sentido, no obstante, podría ser contradictorio que defendamos redes abiertas, *copyleft* o participación ciudadana mientras seguimos poniendo nuestro nombre de Autor (en el sentido decimonónico) en las portadas de nuestros libros.

Me pregunto qué ocurre, por otro lado, en esa disolución general de las fronteras, con lo que hemos llamado tradicionalmente “la novela experimental”, es decir, “la narrativa de vanguardia”. ¿Somos todos experimentales? ¿Lo son Knausgård, Carrère, Coetzee en el mismo sentido que otros autores que están más cerca del museo de arte contemporáneo o del *underground*? Pienso en libros como *El sentido interrogativo*, de Padgett Powell, que podría haber sido editado como una pieza de una exposición de arte conceptual; o en los de Dora García, que no circulan como literatura, sino como arte. En Estados Unidos, me parece, la línea fuera del *mainstream* de culto es fuerte y está siempre muy cerca de la poesía y del ensayo (pienso en libros fascinantes que ha publicado en español La Bestia Equilátera, como los de David Markson o *Los colores primarios*, de Alexander Theroux). En español podríamos pensar en las *nouvelles* de Mario Bellatín, minimalistas, libérrimas, a menudo sumamente imaginativas, pero otras con una fuerte carga reflexiva, en una especie de rueda del karma o de la reencarnación (primeras ediciones, ediciones autoeditadas, auténticos *remakes* propios, como en el caso reciente de *Jacobo reloaded*, que acaba de publicar Sexto Piso). Tengo la impresión, en su obra y en la de César Aira o la de Agustín Fernández Mallo (o, en Francia, las de

Antoine Volodine o Pascal Quignard), de que en ellas prima lo leído y pensado por encima de lo vivido, que desaparece. Es decir, la autobiografía se puede rastrear en tanto que lectores o pensadores, pero difícilmente como experiencias corporales. Tal vez ahí habría una distinción posible: aquellos que narran y ensayan a partir de lo que viven sobre todo como cuerpos, a menudo a partir de experiencias de desplazamiento, entremezcladas con otras de lectura; y aquellos que narran y ensayan a partir casi exclusivamente de lo que leen y piensan. Seguramente sea una clasificación absurda, como casi todas. El *email* invita a la divagación. Pero leer es, de un modo u otro, establecer semejanzas, crear familias, clasificar (somos hijos de Georges Perec).

FECHA: 3 de julio de 2015

DESDE: Santiago de Chile

DE: Lina Meruane

La vida (un vuelo apurado a Santiago) se cruzó entre nuestros correos y no pude contestar antes, pero me quedé pensando. Lo experimental: no creo que toda escritura sea experimental, creo que la pequeña trampa es que estamos pensando en los libros que nos gustan y si somos, como tú sugieres, hijos de Perec, tendemos a elegir escrituras que de algún modo atraviesan de un campo a otro y ensayan un nuevo lugar ya sea desde lo vivido o lo leído (me gusta esto que dices y me recuerda a Sylvia Molloy, que acostumbra decir que la lectura es parte de nueva vida vivida, que se hace parte fundamental de nuestra experiencia). Fuera de este campo de lecturas que estamos dibujando no todo es experimental. Experimental no puede incluirlo todo, si fuera así no permitiría definir nada; en otras palabras, si una definición es demasiado amplia deja de demarcar un territorio, un procedimiento, un objeto. Hay muchísima escritura acomodada en la convención, fórmulas que se repiten hasta el aburrimiento... Este verano, sin ir muy lejos, tuve el mal ojo de llevarme novelas de autores contemporáneos (de cuyos nombres prefiero no acordarme) que tenía la impresión de haber leído antes. Y me pasó algo sorprendente: tomé *El proceso*, de Kafka, que no había leído (uno de los clásicos que no pasó por mis manos adolescentes), y tuve la misma impresión: de haberlo leído ya. Cómo podía ser que me pareciera ya leído, pensé. Comprendí que se han escrito muchos textos kafkianos después de Kafka, que quizás Harold Pinter, por ejemplo (y es un ejemplo notable), había gastado a Kafka. En otras palabras, todo experimento se puede convencionalizar. El tiempo pasa sobre lo literario también, fecha ciertos experimentos y exige otros nuevos a partir de lo anterior. Entonces, todo texto puede ser experimental en un momento pero dejar de serlo después, cuando ese experimento entra al canon, y su procedimiento se vuelve formulaico. Ahí hay un peligro del que no se puede escapar. Y entonces, Jordi, volvemos al inicio de nuestra correspondencia: hay una forma de novela que siempre estará muriendo, pero la novela, en su reformulación constante, se mantiene en una resurrección eterna. —