

LORRIE MOORE

QUÉ ES UNA NOVELA
(Título algo quijotesco)

Festival Internacional de Literatura, 2019

FILBA
FUN
DA
CION

“El escritor es alguien que, embarcado en una tarea, no sabe qué hacer”

Donald Barthelme, *Not knowing*

Hace poco me pidieron por e-mail que participara en un simposio editorial sobre qué constituye una novela. Respondí explicando que en ese momento estaba escribiendo una novela y que obviamente había escrito varias en el pasado, pero que seguía sin tener claro qué es una novela. “Perfecto” -respondió mi interlocutor- “eso es exactamente lo que estamos buscando. No lo necesitamos hasta la primavera del 2020”.

Las charlas de un escritor suelen ser bastante caóticas. En lugar del diseño hermoso de una tela de araña, se construyen con la desprolijidad de una red improvisada. Pero al menos no contienen una araña real. Aunque debo decir que hace poco vi un documental sobre la araña Pavo Real que, para atraer a su pareja, *debe sacar a relucir todo su brillo y encandilar o morir...* y así es, lamentablemente, cómo se sienten muchos escritores frente a su escritorio. Encandilar o morir. Por eso, incluso si llegara a haber una araña en esta red, espero que le tengan compasión.

Cuando uno está inmerso en cualquier cosa -encandilar o morir-, suele tener el agua demasiado al cuello como para hacer un análisis. Y cuando uno termina y da un paso al costado, puede estar tan confundido sobre lo que acaba de pasar que no es capaz de evaluar, diagnosticar y menos ponerle un nombre. Hay algo de condena en cada proyecto; eso de hacerlo y después definirlo.

Y además, en este caso, está la cuestión de decir todo en un idioma que es extranjero, acá en el hemisferio sur. Un idioma que no es el materno para mi audiencia y que debe ser traducido, convirtiéndose en un tercer idioma, y así empieza la comedia. Una comedia tal vez sin risas... ¿no es eso gran parte de la vida? Tal vez hay cosas peores que una comedia sin risas.

Pues bien, una novela debería contener varios elementos: lugar, algunos personajes y una voz (además de inteligencia, estructura, poesía, *sentido y todo eso* -sentido y todo eso sería un gran título para algo-, pero por ahora concentrémonos en los tres primeros).

La “lugariedad” de una novela no radica solo en la geografía, sino en su espacio mental. Así como para el dramaturgo un escenario no tiene por qué ser siempre una habitación o un pueblo “literal”: puede ser también un lugar en la mente, donde se encuentren el dramaturgo y su audiencia. Las páginas de una novela constituyen el espacio en que las mentes del lector y el novelista se saludan.

Una novela es un refugio, que no es exactamente un refugio, pero es sin dudas un lugar al que acudir para sobrevivir a cualquier tipo de invierno. Para permitir que tu mente se encienda y se fusione con la de otro.

Esto es lo que se siente cuando se escribe una novela: uno describe una realidad -digamos, un lugar- y luego lentamente la va eclipsando con una realidad -o lugar- sustituta del lenguaje. El mundo viejo empieza a desaparecer y el nuevo emerge. El sol no se pone como siempre. El horizonte asciende despacio, muy despacio, hacia el cielo, y ese es el mundo que uno está construyendo y viviendo, impidiéndole el paso al cielo real y al paisaje real. La luna y el sol pueden verse nuevos y raros. Los escritores viven dos veces, como alguien dijo alguna vez. Primero el mundo y luego el mundo artificial, que al mismo tiempo bloquea y expresa y contradice y contiene al primero.

Un mundo que reemplaza un mundo. Un mundo que es una parte del mundo. Un mundo que existe además del mundo. Un mundo que es todo esto a la vez. Sustituimos

la vastedad inabarcable del universo con una estructura que contiene a la realidad, pero es más manejable. Un cuento selecciona y mantiene las proporciones, las examina y las rearma. Hace una biopsia de la vastedad -igual que la novela- y dice: aquí, este es la pieza de algo. Es interesante como en casi todas las ramas del arte el objeto creado se llama “una pieza”. Que también significa “habitación”. Una habitación de la casa grande con muchas habitaciones.

El mundo de la ficción puede implicar una falla en el remolino cósmico, un pequeño pliegue en la tela en el que viven personas pero nadie se siente en casa. El novelista entra y les da cosas para decir y hacer.

Tal vez, escribir una novela no difiere mucho de construir un aeropuerto, con tanta lentitud y al principio tan a cielo abierto y luego cerrando todo de forma tan hermética que quedan pájaros atrapados dentro; se puede ver en el aeropuerto de Detroit en Michigan, por ejemplo. Tal vez los pájaros quedaron encerrados del lado de adentro porque daban vueltas por ahí, o porque les convenía, pero dar vueltas y encontrar oportunidades son las llaves para construir cualquier cosa, y en ese caso las aves se convierten en parte de la arquitectura. De hecho, en una novela, los elementos capturados gracias a las vueltas y las oportunidades pueden convertirse en las partes más emocionantes: son esos accidentes de la naturaleza que llegan volando y hacen nidos y luego siguen dando vueltas por años. La vida atrapada, pero fuera de contexto. A veces se trata de personajes, a veces de temas, memorias o sentimientos; sin buscarlos, ahí quedaron, atrapados en la construcción. Arremeten y se acercan en círculos y anidan en las vigas. La memoria de su origen se apaga, pero de pronto revive en una canción. No son exactamente parte de un zoológico, pero tal vez la situación tampoco difiera tanto. Durante el último eclipse solar en los Estados Unidos -dos veranos atrás-, decidí ir al pequeño zoológico del barrio en el que vivía. No sabía bien cómo reaccionarían los animales -no sabía cómo reaccionaría yo-, pero en el momento más feroz del eclipse (que no fue tan feroz) los macacos comenzaron a gritar y llamarse. Parecía una invocación, el deseo de encontrarse convertido en música. Era una ópera para los planetas. Eso es lo que una espera encontrar en una novela.

En su sustitución del paisaje exterior, el paisaje de una novela agudiza y al mismo tiempo suaviza el asalto de la realidad. Reduce al mundo, selecciona y comprime, mientras cuece partes en su interior. Es un sueño despierto que tiene la lógica del sueño, es decir, es ilógico y nadie lo cuestiona (no hay tiempo ni ocasión para preguntar “por qué”). Uno sigue leyendo y escribiendo, que son versiones de la misma cosa.

Mientras estamos creando un terreno ficticio alimentado por recuerdos y suposiciones inspiradas y pura imaginación, a veces no queremos estar demasiado cerca de la realidad que tan obviamente estamos conjurando. Una novela no es periodismo. Leemos periodismo para ver qué hizo la gente, pero no para ver cómo se sienten por lo que hicieron.

En sus primeras novelas, el escritor británico Ishiguro, hijo de un inmigrante en Inglaterra, creaba lugares que llamaba Japón. Ishiguro se sentaba en su mesa de comedor inglesa y creaba un universo paralelo, un Japón alternativo. (Escribir en la mesa del comedor es algo que, estoy descubriendo, hicieron muchos escritores; se supone que esa habitación es el corazón pulsante del hogar. Es una habitación central que, paradójicamente, está anulada en muchas casas; demasiado formal y sin vida, demasiado reservada, demasiado pospuesta para ciertas ocasiones. Pero el trabajo de un novelista puede revivirla. El escritor entra y se expande. La mesa se convierte en el lugar en el que los mapas son recortados y vueltos a pegar, el mapa y la habitación en una condición de novedad. La libertad del autor es una especie de paseo por el tiempo y el espacio.)

Ishiguro se sentaba en su comedor y escribía sobre un Japón que él no conocía: era un Japón ficticio, mediado por libros de historietas y los cuentos de sus padres, y así se convirtió en su propio invento y algo así como su tesoro. No habría podido escribir sus libros de haber vivido realmente en Japón.

Una vez, el novelista estadounidense Harry Crews habló sobre cómo necesitaba evitar estar demasiado cerca de su estado natal, Georgia, porque todo enmudecía en su escritorio. Tampoco podía estar en Tennessee, que quedaba demasiado lejos. Apenas cruzar el límite de Georgia, al norte de Florida Central, ese era el sesgo exacto que necesitaba (“dilo al sesgo”, escribió Emily Dickinson); la distancia precisa para obliterar

la Georgia real y sustituirla con su propia descripción personal. Su narrativa evocadora conjuraba mejor la tierra natal, con suficiente cercanía y, al mismo tiempo, cierto desfasaje, en una forma leve de exilio. Si uno está tratando de recrear algo, lo mejor es no estar rodeado de ese algo. Y sin embargo, hay que encontrar la forma de recordarlo de manera interesante y específica. La añoranza por el hogar no tiene por qué implicar sufrimiento. Pero una pizca puede producir una curiosidad potente.

Ishiguro solo había vivido en Japón hasta los cinco años, por lo que sus escenarios ficticios estaban compuestos por memorias desvaídas, anécdotas paternas e inventos que le habían interesado: era un lugar ficticio, a pesar de que lo llamara Japón.

“Muchos escritores japoneses” -escribió el estadounidense Donald Richie- “admiran la indecisión... y algo demasiado lógico, demasiado simétrico, es evitado con éxito cuando los escritores –siguiendo la frase japonesa- simplemente siguen el pincel”. Y así, el Japón de Ishiguro resultó tener cualidades japonesas.

La alquimia que se da entre el lugar imaginado y el real: la conocemos en la vida, la memoria y el arte. Un famoso ejemplo literario del choque entre un lugar fantástico y el real se da cuando Victor Hugo (en *Les Misérables*) usa, para una escena de persecución, las especificidades de París de tal modo que la podemos seguir en un mapa, calle por calle. Pero entonces Jean Valjean se escapa por una calle ficticia inventada por Hugo y, por lo tanto, una calle que la policía desconoce. Hay algo borgiano en esto. Un choque de realidades. La anulación del cielo real y la pintura de un cielo nuevo, diferente y estacionario; un cielo que no muestra el clima habitual, encerrado en el ámbar de un libro. Yo también fui partícipe.

Lo que me lleva brevemente a *Quién se hará cargo del Hospital de Ranas*, también escrito, en parte, en una mesa de comedor, pero a mil quinientos kilómetros del contexto que estaba intentando conjurar. La novela se desarrollaba en el paisaje ficticio de mi infancia, al norte del estado de Nueva York, en la parte sur de las montañas Adirondack. Les ponía nombres distintos a los lugares, pero a veces los describía tal cual los recordaba. Otras, después de elegirlos y pensar en ellos, los ubicaba más cerca de lo que realmente estaban de Canadá o de Vermont o de lagos o ríos reales. Creé pueblos imaginarios y los ubiqué al lado de pueblos reales. Hice lío con el mapa.

Pero lo que más me interesaba era el recuerdo que tenía de las noches húmedas en las Adirondack. El libro debía ser una construcción que fuera capaz de contener esas noches húmedas. La correspondencia milimétrica con un mapa no tenía nada que ver con eso. A la vez, una especie de mapa fue útil para poder recordar con interés y especificidad la toponimia en la que residía la humedad.

La infancia no se expande para abarcar una novela, sino que se conserva con su especificidad emocional en espacios reducidos como recuerdos o historias que deben ser abiertas a la fuerza para mostrarse, como una nuez. Si una va a escribir una novela sobre la infancia, también tendrá que inventar un par de cosas.

Igual que a muchos otros escritores, me paraliza un poco estar demasiado cerca del lugar en el que crecí. La narración puede ser una especie de adiós para un tema, y uno no puede decir adiós a algo y seguir sentado allí. Uno debe estar a una distancia que no lastime pero alcance para conjurar. Y ahí sí, sacar las herramientas punzantes. Pero yo siempre necesito noches húmedas, noches húmedas en cualquier lugar. La humedad contiene los olores de un lugar y los olores desencadenan recuerdos e imágenes. Si el aire es demasiado seco, seca la memoria y la mente. Quizá. Estoy segura de que se escribieron muchas novelas en el desierto, pero en este momento no se me ocurre ninguna... Tal vez la Biblia. Aunque sin dudas la Biblia no se tomó muy en serio un montón de cosas: la luz que llega el día 2, el sol el día 4, el corrector el día 5, las discusiones con el corrector el día 6, y luego el Resto.

Lo que nos lleva a los personajes: “Lo que tocas al principio es el territorio” -se supone que dijo Ornette Coleman-, “lo que sigue es la aventura”.

También dijo: “¿La diferencia entre el sexo y el amor? Bueno, a veces uno no está seguro de estar enamorado. Pero cuando estás teniendo sexo, no hay forma de no darse cuenta.”

En su discurso de aceptación del Nobel, Ishiguro habló sobre su descubrimiento de los personajes complejos en contraposición a las relaciones complejas. Estaba viendo una película de John Barrymore y, a pesar de que solía adorar a Barrymore, esa película no le gustaba. Pensando en eso, se dio cuenta por qué: a pesar de que Barrymore estaba

actuando de un personaje complejo (el tipo de carácter redondeado recomendado por E.M. Forster), ese personaje no estaba en ningún tipo de relación compleja. Las relaciones en sí mismas eran unidimensionales. Y así, la frustración creciente de Ishiguro con su actor preferido en esa película lo llevó a entender que las relaciones son más importantes que los personajes. Revelan al personaje y a la sociedad. Y puso esa idea a trabajar en sus novelas, con grandes resultados. Sus narradores pueden ser poco confiables, pero las relaciones en sus narraciones son complicadas y revelan todo.

En la que posiblemente sea la novela estadounidense más importante de los últimos tiempos –*Beloved*, de Toni Morrison-, la autora abrevó en la historia contemporánea de los Estados Unidos, tanto general como específica, y en la literatura sudamericana: ¿qué son esos colibríes que rodean la cabeza de su heroína si no un homenaje a las mariposas de García Márquez? Le agregó fantasmas y sodomitas y amor que se mueve entre estas fuentes inesperadas. Recortó el mapa del tiempo y el espacio. Hay atajos para los viajes en el tiempo y puntos de vista que de pronto se acomodan en puntos de vista distintos. Su novela está cosida con una libertad exultante, que no impide la profundidad o la seriedad de la intención. No es que solo se esté divirtiendo. Pero está siendo libre.

Uno de sus personajes “forsterianamente” complejos habla de sus relaciones “ishigurianamente” complejas cuando dice, sobre una mujer en la que está pensando: “Ella me reúne – las piezas que soy. Ella las reúne y me las devuelve en el orden correcto. Es bueno, sabes, cuando tienes una mujer que es amiga de tu mente”.

El orden correcto es siempre distinto al anterior. Como bien sabía Julio Cortázar. Una novela –un producto grande de arte narrativo- observa, reimagina, reacomoda, comprime e inventa.

Al escribir una novela, uno suele tener que mirar y pensar en las personas y las cosas al revés, patas para arriba. Los médicos y nutricionistas dicen que el corazón de las manzanas contiene tremendos probióticos y que la mejor forma de comer una manzana es darla vuelta y comenzar de abajo para arriba. Uno apenas notará el corazón, allí donde están todos los nutrientes. El corazón de la manzana parecerá parte de la carne. El corazón de una novela se convertirá en carne, ahí está la alegoría. Pero creo que, sobre

todo, es alegórico para los personajes. Aunque también es una lección del hemisferio sur: da vuelta la cosa esférica y procede desde allí. Podría cambiar todo.

¿Y en cuanto a su significado? Bueno, casi siempre incluyen la forma en que las vidas humanas erran al blanco de sus esperanzas y, sin embargo, de refilón también le aciertan...

Los finales felices son más factibles en las novelas porque hay suficiente tiempo para hacer que los personajes atraviesen varias etapas de infelicidad. Los cuentos cortos, como las canciones, suelen verse apurados por la melancolía; el cuento trata sobre cómo acomodar esa melancolía y seguir adelante.

Es famoso el dicho de John Cheever sobre el hecho de que el cuento corto tiene algo que acecha en el fondo. Cuando el cuento termina, escuchamos la cola del dragón moviéndose entre las hojas de otoño.

Pero tal vez en la novela el personaje principal se arriesga a enfrentar al dragón –que puede estar ahí o no, que puede ser un dragón de verdad o no-, a lo que suele seguir una batalla extensa o una persecución o una amistad. Algún tipo de relación. Las relaciones complejas son tan importantes como los personajes complejos, ya lo descubrió Ishiguro. Este tipo de relaciones complejas no puede darse con la misma facilidad en cuentos cortos, pero hay tiempo suficiente en el espacio inventado y extenso de una novela.

La mente humana es un palacio vasto e intrincado. Sudamérica fue una tierra fértil para el cuento breve –en gran parte gracias a Borges (y Lispector y Bolaño)-, pero tal vez el laberinto borgiano se desplegaría apenas un poco más en una novela. A Borges lo desconcertaba Henry James, cuyas preguntas –sentía- podían ser hechas de modo mucho más sucinto. Pero una novela no solo se interesa en las preguntas, sino también en el sonido que generan cuando dejan los labios y los dedos (la novela se interesa por el cuerpo) y los versos y la música que sigue, y las interpretaciones que genera, también por los primos de las preguntas, también varios recuerdos de respuestas anteriores que están siendo barridas de la mesa: se interesa por todo eso mucho más que en comprimir

cosas para que quepan en el tamaño manejable de un cuento. La novela es inmanejable, y sin embargo la manejamos. Manuel Puig atrajo todo el mundo del cine a sus novelas, por lo que se mantuvieron tan vastas como compactas cuando pasaron a ser guiones cinematográficos. La novela es una ópera de un solo autor y el cuento es una canción de dos versos con un puente complicado.

Una novela es una voz que invade y vive en la mente de un lector por toda su duración. Y esa milagrosa vivencia doble –nuestro mundo más el mundo de la novela-, por supuesto nos agranda. Nos marea un poco y damos vueltas con ella como una persona que sale de la oscuridad del cine hacia las luces de la entrada.

Una interpretación del modernismo es que produjo la novela de la voz. A veces, esto es presentado como una queja contra el modernismo. Otras, contra la novela. Por supuesto, el modernismo aún está con nosotros. Es la voz de un lugar y, si tiene una dimensión cómica, esa voz entra levemente de costado, mira al sesgo: el hablante, es decir el personaje o el narrador o ambos, sobrevivió, y la supervivencia es cómica. Incluso el postmodernismo es, obviamente, un modernismo, cortando y uniendo el tiempo y el espacio, interesado en reunir cosas dispares de forma surrealista o graciosa, como un aro de cebolla en un ataúd. (¿Un aro de cebolla en un ataúd no contiene miles de historias posibles? Y tal vez, por sí sola, como una simple imagen, logra contarlas casi todas, aunque sea de modo muy resumido y solo “casi”).

Pero si la voz de una novela surge bien del medio, enredada, entonces puede tener un aspecto trágico. “Esta es la historia más triste que he oído nunca”, comienza *The Good Soldier* de Ford Madox Ford y, desde esta prisión, la novela canta lo mejor que puede. ¿Quién no querría escuchar lo que viene? Puede haber una desconfianza cómica en esta condición, incluso cuando lo que la vuelve esencialmente trágica es la parálisis. Uno estaría menos dispuesto a leer una novela que comienza “Esta es la historia más feliz que he oído nunca”, porque la vara parece mucho más baja y el desafío un tanto aburrido.

En *When they see us*, la novelesca serie de Netflix de Ava DuVernay, cuando se acerca la hora de apagar las luces, un prisionero en una cárcel del estado de Nueva York comienza a cantar *Moon River* de Henry Mancini con una voz espectacularmente

encantadora. Los demás reclusos le gritan que se calle. Esa canción suave no pertenece a ese lugar –la canción discute con la realidad del entorno- y los demás están cansados de la insistencia y la vanidad del cantante. Los gritos amenazantes lo callan. Pero la situación se repite noche tras noche. Es como una novela que resulta a la vez cómica y trágica. La canción representa todo: es un símbolo de la lucha humana pero a la vez no es más que ella misma. Así es como deben trabajar los elementos de una narración. Una vez, le preguntaron a Woody Allen que representaba el Rolls Royce blanco en *Stardust Memories* y contestó: “Simboliza mi auto”.

Así que los escritores se apoyan en sus escritorios y acercan la oreja al papel, toman notas mentales en una cena y reales en el tren. Pero, sobre todo, permanecen alertas a la voz más general de la novela, con sus devaneos y sus arias... Conjurar y estimular y crear esa voz es la tarea del escritor.

Toni Morrison elogió la claridad temprana del amanecer por la extrañeza que puede lograr la imaginación a esa hora del día. Ella escribía a primera hora del día, buscando la irracionalidad fundamental que produce las conexiones y sorpresas necesarias para una historia interesante –el bordado y la manualidad, la claridad repentina, no en vano esas palabras cumplen una función doble para un escritor. (Como ya mencioné, su novela más famosa, *Beloved*, está repleta de técnicas sudamericanas: realismo mágico –un evento irracional detrás del otro- y un laberinto desplegado encima de otro como un palimpsesto. La cortina entre la vida y la muerte es diáfana y tan permeable: que alguien esté muerto o vivo se convierte en algo así como una opinión personal. La gran novela de Morrison es una historia de fantasmas pero también una historia de amor y una auténtica historia norteamericana.

COSAS QUE APRENDÍ DE ESCRITORES QUE LEÍ HACE POCO:

COETZEE:

El escritor crea al personaje, pero el personaje crea al autor. Se necesitan el uno al otro. Y si tienen que separarse, se extrañan. Se reconocen por el lenguaje que comparten. Y nada es más solitario que lenguaje sin reconocimiento, lenguaje que llama a las cosas con el nombre equivocado.

ISHIGURO:

Las relaciones complejas son más interesantes e importantes para la narración que los personajes complejos. ¿Además? Escribe en la mesa del comedor.

ORWELL:

La falsedad embarra tu prosa. Que cada una de tus oraciones sea tan clara como el vidrio de una ventana. Patriotismo es una forma de corrupción. Las guerras se basan en una jerga híbrida. Comprende la hipocresía que te rodea y conviértela en tu tema. Escribe sobre lo que hay en tu cabeza, no sobre lo que no hay. Está en tu mente, está en tu corazón.

NATALIA GINZBURG:

Mantente fuera del status quo. No desees lo convencional. Haz un voto de pobreza; si te ves obligado a cumplirlo, no te darás cuenta. Gasta el dinero cuando lo tengas. Entrégalo. Sabe que tu vocación es tan importante como tus amigos y tu familia, porque tu vocación estará repleta de tus amigos y tu familia. Padres e hijos son el verdadero tema de la vida.

SAMANTA SCHWEBLIN Y BORGES:

Las historias que nos presentan en público los personajes públicos suelen tener la intención de dar una explicación fácil de ellos mismos; intentan resolver los misterios existenciales de sus autores. El fenómeno de las charlas TED corrompe la idea misma de la narración literaria. Las narraciones escritas como literatura presentan misterio tras misterio. ¡Laberintos! ¡Agujeros en el jardín! Pájaros que son devorados enteros por niños. Las narraciones literarias no explican ni resuelven; no llegan al fondo de

un misterio sin encontrar muchos más; la literatura no resuelve misterios, sino que los captura y les permite su misteriosa expresión.

TONI MORRISON:

Sé libre.

ROBERTO BOLAÑO:

Aprende de todos y, sin embargo, encuentra la forma de hacer las cosas de nuevo. Consigue un muy buen traductor y vivirás para siempre. Incluso si la muerte te encontró demasiado pronto.

Fundación Filba
filba.org.ar

Festival Internacional de Literatura, 2019
Buenos Aires, Argentina.
Traducción: Gabriela Adamo.