

¿Dónde está la literatura en *Los muertos* de Jorge Carrión?

TOPUZIAN, Marcelo / FFyL, UBA; CONICET; MELL, UNTREF – mtopuzian@gmail.com

Eje: Literatura española

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras clave: televisión - literatura - ficción

» Resumen

La consideración de las relaciones entre novela y ficción televisiva por parte de los estudios literarios suele moverse entre dos extremos, que suponen también dos actitudes lectoras e, incluso, dos morales de la disciplina: las caracterizaciones de los efectos – generalmente objeto de valoración negativa– de la segunda sobre la narración y la escritura literarias actuales en general y el análisis de procedimientos específicos a través de los cuales la primera acusaría recibo de esos efectos sin mayor consideración valorativa. Por otro lado, desde los estudios audiovisuales y de los medios se ha llamado la atención sobre las diferentes implicaciones de lo que podría caracterizarse como una creciente ‘literarización’ de estos productos televisivos que, por supuesto, implica atender a rasgos de la literatura que exceden su configuración meramente escrituraria y textual. Jorge Carrión se ha ocupado de este problema, evitando estratégicamente posicionarse de manera absoluta en uno u otro de estos puntos de vista, tanto a través de sus ensayos, como de su novela *Los muertos*; a esta última se referirá este trabajo. En ella, la configuración estructural del texto repone la problemática presentada y los puntos de vista mencionados, y a partir de ello explora concreta y prácticamente las opciones que se le ofrecen a la novela en la contemporaneidad. De este modo, Carrión invoca los circuitos y estrategias de valoración y legitimación subyacentes en el cruce problemático entre literatura canónica y producción mediática, y sobre la base de una narración novelesca diseña una reflexión sobre las condiciones de un pensamiento de la transición como figura de una historización posible de este cruce.

Más allá de que la televisión se haya constituido, desde hace tiempo y con pleno

derecho, como objeto de estudio e investigación en el campo de las humanidades, también es cierto que, en tanto conjunto de disciplinas académicas, ellas siguen sirviéndose, de manera más o menos inercial, de sus viejos paradigmas para la constitución de objetos de estudio y proyectos de investigación sin tener del todo en cuenta los posibles efectos sobre esos paradigmas y focos de interés a que da lugar la creciente imbricación de sus viejos ‘cotos de caza’ –por ejemplo, y para simplificar, el mundo de las letras– con su ‘terra incognita’ de hoy –por ejemplo, las series de televisión. La conciencia de la creciente ‘literarización’ de algunos productos televisivos implica tener que empezar a prestar atención a aquellos rasgos de la literatura que pueden exceder –hoy y ayer– su configuración meramente escrituraria y textual, todavía presupuesta por aquel paradigma inercial.

Jorge Carrión se ha ocupado de este conjunto de problemas tanto a través de sus ensayos críticos *Telefreud* y, sobre todo, *Teleshakespeare*, como de su novela *Los muertos*; a esta última se referirá centralmente este trabajo. En ella –según nuestra hipótesis–, la configuración estructural del texto repone la problemática presentada y, a partir de ello, explora concreta y prácticamente las opciones que se le ofrecen a la novela en la contemporaneidad, con un ojo puesto en su valoración y legitimación académicas, artísticas e institucionales y otro, por supuesto, en las del mercado. Carrión diseña, sobre la base de una narración novelesca, una reflexión sobre las condiciones de un pensamiento de la transición como figura de una historización posible de este cruce, que ha hecho que Juan Goytisolo (2010) afirmase que “*Los muertos* puede ser vista como un videojuego o leída como un complejo y articulado objeto literario”. Este trabajo intenta mapear las condiciones actuales de una disyunción como esta.

En principio, nos encontramos en *Los muertos* con un conjunto de “ficciones superpuestas” (Mora, 2010) y entrelazadas: una serie de televisión, un conjunto de ficciones cinematográficas, televisivas y literarias de las que provienen los personajes de esa serie, los avatares de esos personajes y de otros en una red social creada como subproducto, la novela que estamos leyendo, una novelización de la serie que no es equivalente a la anterior, la historia de los creadores de la serie y sus interpretaciones críticas académicas. No hay aquí “autoficción” (Alberca, 2007) ni “realidadficción” (Ludmer, 2010, pp. 149-154), sino, podría decirse, ‘ficciónficción’: en palabras de Miguel Espigado (2010), un “buen ejemplo de cómo está formada la imaginación de los nuevos adultos (no más niños), donde toda la ficción –fílmica, literaria, publicitaria– se funde en un solo territorio indistinguido”, en el que se cruzan los personajes de *Macbeth* con los de *Terminator*, *Blade Runner* y *Los Soprano*, entre otros. Al mismo tiempo –sobre todo en el primer artículo de análisis crítico que aparece en el centro de la novela, que da cuenta de las reacciones frente a la primera temporada de la serie–, la novela explora las figuras de la

recepción colectiva activa e instantánea –gracias a un sistema de producción cultural intermedial entrelazada como el hoy operante en el cruce de cine, televisión, literatura, prensa periódica e internet. La serie de televisión de la novela da origen a infinidad de páginas web, blogs, foros, videojuegos y hasta novelas (la propia Martha H. De Santis, autora del primer artículo, publicará más tarde la muy literaria novelización oficial de la serie, según nos informará el segundo artículo crítico de la novela), que amplían y generalizan la cultura antes más o menos tribal de los fans. De todos estos subproductos, el primer artículo destaca la red social Mypain.com en tanto testimonio de lo que presenta como el principal efecto de la serie sobre la conciencia pública: un “nuevo duelo” [p. 75] por los personajes de ficción desaparecidos.

Martha de Santis entiende que uno de los efectos de la serie ha sido “revitalizar la literatura”, porque “este boom de la ficcionalidad [...] ha creado un interés renovado por la lectura, la investigación y la reflexión acerca del universo literario” [p. 81], del que provienen muchos de los personajes objeto de culto. La ficción se constituye así como categoría mediadora capaz de vincular, según de Santis, al capitán Ahab, al Capitán América y al Che Guevara –que también, por supuesto, ha sido ficcionalizado. Se vislumbra aquí, hacia la mitad de la novela, los posibles beneficios críticos y académicos de la postulación de una teoría general de la ficción que pueda proporcionarle a las humanidades un marco conceptual continuo desde el cual poder enfrentar la complejidad intermedial de la literatura y la cultura actuales sin zozobrar disciplinar y epistemológicamente. Frente a esto, Jordi Batlló y Javier Pérez, autores del artículo del apéndice de cierre, destacan, sin embargo, la “imposible conversión en novela [de la serie], pese a la conocida existencia de *Los muertos. La novela oficial*” [pp. 160, 162], subproducto no autorizado por los autores [p. 163]. En su artículo, Batlló y Pérez vuelven sobre el tema de los efectos de la serie: sus creadores “no quisieron escribir una novela, cuyo alcance en la conciencia global a estas alturas de la segunda década del siglo XXI sería muy limitado” [p. 162], pero destacan, en un comentario que no puede sino aludir a la novela *Los muertos* a la que el artículo pertenece, que

este ensayo sobre la teleserie ha sido escrito con palabras y ha descrito las imágenes y su intención ética y estética mediante figuras del lenguaje. En esa tensión entre la palabra y la imagen quizás radique el enigma del arte. Nosotros hemos intentado acercarnos a una traducción que solo puede ser puro deseo [p. 163].

Los creadores de la serie sostendrán, en la entrevista que cierra la novela de Carrión, que “quizás las buenas preguntas son las que nunca se acaban de responder” [p. 167]. En la misma línea, los autores del segundo artículo se refieren a la “ineficacia como artefacto literario” de la novelización oficial, “de 690 páginas”, por su voluntad de volcar toda la

información vinculada con la trama de la serie, “subrayada por el hecho de que sus lectores fueron previamente televidentes” [p. 163]. La novela de Carrión explicita su toma partido a propósito de su propia retórica cuando, a continuación, le facilita al lector el párrafo final de esta novelización, haciendo así posible la comparación [pp. 143-144, 163-165].

Esta confrontación de retóricas entre novela y novelización, entre serie de televisión y literatura, orienta finalmente al lector hacia el medio mismo de la novela que está leyendo, que no es el televisivo o audiovisual, sino, todavía, el literario, a pesar del señalamiento de los defectos de los procedimientos usuales de literarización. *Los muertos* no solo suma como otro posible intertexto más un conjunto de obras cinematográficas o televisivas a la tradición literaria –teniendo así que plantearse los problemas de su lectura solamente como los de la buena o mala convivencia de ese conjunto en una obra unitaria organizada siempre con una pretensión centralmente textual y literaria–, ni, por otro lado, celebra simplemente el pastiche de formas y géneros como ironía gracias a una expectativa y a una presuposición de una lectura externa siempre predominantemente realista o bien, al menos, canónicamente literaria, sino que desde su misma estructura (la relación entre el relato novelesco y la serie evocada, y entre el relato, los artículos críticos y la entrevista que en él aparecen injertados) intenta explorar algunas consecuencias de los modos de circulación de la ficción en la actualidad a partir de las nuevas relaciones que guarda con sus usuarios, para cuya descripción y evaluación le sirve poco la simplificadora epistemología que la contrapone a la realidad física y palpable, aunque sea para luego confundirlas. Insistir sobre que la indistinción entre ficción y realidad es el principio rector de la literatura contemporánea en su relación con los medios de comunicación y la cultura audiovisual parece pueril cuando la lógica del simulacro (Perniola, 2009²) ha colonizado definitivamente esa realidad. Pero, además, incluso seguir pretendiendo dar cuenta de esa colonización bajo la figura de la temporalidad de un improbable duelo por esa realidad perdida también resulta, al menos, limitado: de aquí, como veremos, la importancia del trabajo de *Los muertos* sobre un nuevo tipo de duelo, ya no por la realidad perdida, sino por la ficción, que hoy muy difícilmente se deja todavía describir desde una simple caracterización general, como mera ficción, sin aclarar a través de qué medios y con qué procedimientos se ha encarado la construcción de cada mundo ficcional específico. En *Los muertos*, es el encuentro concreto y efectivo en el texto en términos formales –y no meramente argumentales o temáticos, es decir, reducidos a los materiales– de la ficción serial televisiva y la ficción literaria lo que resulta más provocador, y es capaz de sugerir una meditada reflexión acerca de la contemporaneidad de alcances más amplios.

La novela muestra, por ejemplo, cómo los característicos movimientos de transición entre las temporadas de una serie pueden servir para iluminar el cambio y el acontecer históricos. Con esto, la ficción no ironiza nostálgicamente sobre el carácter simulado o

apariencial del 'haber tenido lugar' de la historia reciente al compararlo con el de una serie de televisión, sino que inventa y postula desde su misma estructura un acceso a ella inimaginable de otra manera.

En la novela, el nuevo duelo por los personajes fallecidos en la ficción depende de la reutilización, en muchos casos también serial, de materiales, motivos y temas de la literatura y el cine característica de la cultura televisiva contemporánea. El epígrafe del artículo final, tomado de la novela *Mao II* de Don De Lillo, remite a esta contradicción y la tematiza en sus alcances explícitamente históricos: "Un suceso ya dignificado por el tiempo es repetido, repetido y repetido hasta que algo nuevo llega a incorporarse al mundo" [p. 147]. Pero mientras De Lillo, en 1991, estaba interesado en explorar las relaciones de los escritores, la literatura y la cultura letrada modernista con las transformaciones de las condiciones del acontecer en la sociedad de masas, Carrión es capaz de reivindicar, donde antes solo tendía a leerse el consumo dirigido y las técnicas de la inducción, un momento crítico de acceso a la experiencia histórica. Esto lo propicia la reflexión sobre las condiciones de producción de la serie en *Los muertos*, según el segundo artículo crítico de la novela, cuando se las piensa en relación con las de la literatura:

Su objetivo, sabemos ahora, es preservar una memoria de la que no teníamos conciencia. Una memoria y una responsabilidad que no existían. Hasta entonces, el territorio de la ficción había estado más o menos exento de un reclamo de legitimación; ahora sabemos que es posible hacer ficción para todos los públicos, con la mayor exigencia estética y sin descuidar la exigencia ética [p. 158].

El nuevo duelo, la memoria y la responsabilidad por los personajes de ficción cuya muerte se brindó en el pasado al consumo como mero espectáculo, quedan asociados a nuevos criterios de legitimación y valoración inmanentes a la ficción como resultado de su conformación medial predominantemente audiovisual, y a su aspiración a formar parte en tanto tal del archivo cultural de una época (Groys, 1992) gracias a las posibilidades abiertas por los repositorios digitales, aunque dicha ficción, en el caso de las series, consista solamente en la reutilización serial de material ya elaborado. La ficción narrativa no es la misma cuando se hace serie de televisión, y esto fuerza una reconsideración completa de aquello que entendemos por ficción, debiendo prestar especial atención a cómo se configura en relación con cada medio específico y, sobre todo, a cómo se modifica a partir del cruce entre medios diferentes.

Los muertos se atreve a plantear desde la ficción novelesca el problema del estatuto actual de la experiencia histórica y de la relación con el pasado cuando estas pasan a estar, en su misma factura, determinadas por las transformaciones tecnológicas relacionadas con la digitalización de la imagen, y de su registro y archivo. Solo desde aquí, apunta la novela, se puede plantear hoy cabalmente el problema de la función de la ficción, y no a partir de

una exploración más a propósito de la relación entre literatura y memoria histórica incapaz de interrogar los cambios en el estatuto actual de la ficción literaria como tal, a menudo como resultado de una torpe pre-comprensión de los modos de implicación política del trabajo académico.

La moraleja de la sucesión de las temporadas de la serie en la novela tendrá que ver con hacer del duelo real de sus espectadores por los personajes ficcionales una nueva experiencia del trauma histórico. La ficción serial –por propia de una serie de televisión pero también por aludir ella misma a todo un entramado de narraciones ficcionales previas– supone una relación singular con la problemática histórica a partir de la figura constitutiva de la reiteración, más que de su carácter de simulacro concebido a partir de una contraposición simplista –o una indistinción, es lo mismo– de ficción y realidad.

En el mundo ficcional de la primera temporada de la serie *Los muertos* la ficción no existe [p. 53]: en la televisión, por ejemplo, solo pueden verse noticieros y documentales. La ficción solo asoma desde el inconsciente de los personajes: de este modo, se constituye para ellos como un posible real. En sus sueños, en sus “interferencias”, en sus síntomas y compulsiones, en sus formas de sociabilidad, actualizan repetidamente sin saberlo –aunque para ello recurran indistintamente a adivinos [pp. 26-27] o psicoanalistas [pp. 29-30]– las narraciones ficcionales originales de las que proceden. Estas repeticiones compulsivas remiten no tanto a las diferentes historias previas evocadas de los personajes, sino más bien a todo un registro de la experiencia que resulta excluido como tal. La serie explicita las condiciones de apertura de un registro como ese y visibiliza la materialidad tecnológica que hoy supone su archivo y, de este modo, el surgimiento de nuevas vinculaciones con el pasado.

Las condiciones para el planteo de la pregunta por la vida después de la muerte de los personajes de ficción que organiza la trama de la primera temporada de la serie *Los muertos* (y de la primera parte de la novela) cambian en la segunda de modo que los personajes empiezan a desaparecer incluso de este ‘más allá’. *Los muertos* sugiere, en este sentido, una reflexión sobre el archivo tras la revolución digital. Una de las cosas que diferencian las dos temporadas de la serie es que en el mundo ficcional de la segunda ya existe internet, que, primero como gran reservorio de información acumulada, enfatiza de manera inédita la persistencia de los productos culturales de masas tras su primera aparición y los vuelve casi inmediatamente conservables, gracias a la transformación tecnológica, más allá de las mediaciones que solían operar las instituciones culturales y sus cánones: museos, bibliotecas, cinematecas, sonotecas, etc., generalmente excluyéndolos. Por otro lado, internet ha acrecentado también el carácter interactivo y próximo de los vínculos de los espectadores con ese archivo de proporciones, hecho que el artículo crítico del final de la novela destaca al señalar que

en una sociedad constituida exclusivamente por los muertos de la ficción [...], los responsables últimos de las masacres cuyas consecuencias estábamos tratando de imaginar en el televisor (o en otras pantallas) éramos nosotros, espectadores. El telespectador de *Los muertos* ocupa la posición del verdugo: en la pantalla es capaz de acceder a la realidad alternativa que sus actos violentos han creado [p. 156].

La culminación de los propósitos de la serie, al menos teniendo en cuenta cómo dan cuenta de ella los autores del último artículo crítico, es la interrogación de la propia mirada del espectador cuando la ficción se ha convertido en predominantemente audiovisual, pero guarda aún la memoria del predominio medial de la escritura. La de la serie es

una pantalla que no pretendía, como en la ficción televisiva anterior, aparentar ser una ventana. Una pantalla honesta, que mediante el subrayado continuo de la distorsión tecnológica de la mirada nos recordaba que, en tanto que voyeurs, estábamos teniendo acceso a un mundo prohibido, a un infierno que nos acusaba como responsables. No obstante, y paradójicamente, la evolución de nuestra mirada, tan acostumbrada a la mediación tecnológica a estas alturas del siglo XXI, permitió que el espectador olvidara la presencia incómoda de la pantalla y accediera casi directamente a una realidad que quería ser catártica, la filmación de un posible duelo.

Pero la distancia existe; la peculiaridad visual de la teleserie no puede ser ignorada. Insistimos, una transformación de *Los muertos* al lenguaje literario es sencillamente imposible [p. 162].

El énfasis de la serie en su propia “peculiaridad visual” no propicia una actitud irónica frente a una realidad entendida, finalmente, como un mero simulacro, sino que, por el contrario, se vuelve ocasión de la apertura de un nuevo campo de experiencia del pasado, bajo la condición de exponer la materialidad técnica de su construcción audiovisual, especialmente visible cuando se la compara y contrasta concretamente con la escritura literaria en su trasposición novelesca, especialmente en lo que hace a las operaciones de conservación y archivo respectivamente dominantes en cada caso. De este modo, se quiebra la equivalencia usual entre nuevos medios y pérdida de la experiencia –bastardeada a partir de un presunto origen benjaminiano (Topuzian, 2015)–, para exponer en cambio cómo la reflexión específica de la serie sobre su propio medio que propicia su versión novelesca es capaz de proporcionar a los espectadores una manera de incorporar un nuevo sistema de relaciones con su propio pasado. No debemos olvidar que todo esto tiene lugar en una novela: la elaboración teórica en torno de las series de televisión y de las redes informáticas solo cobra sentido si se la incluye en el campo más vasto de una reflexión sobre el estatuto de lo literario en tanto medio que no desdeñe la consideración, a tal efecto, de sus complejas relaciones intermediales.

› *Referencias bibliográficas*

Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid:

Biblioteca Nueva.

Carrión, J. (2010). *Los muertos*. Buenos Aires: Mondadori.

_____ (2012). *Telefreud*. Sigueleyendo.

_____ (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata naturae.

Espigado, M. (2010). "Los muertos", de Jorge Carrión. *Afterpost*. 20 de marzo.
<http://afterpost.wordpress.com/2010/03/20/los-muertos-de-jorge-carrion/> (13/09/14).

Goytisoló, J. (2010). Utopía cibernética. *Babelia*. *El País*. 13 de marzo.
http://elpais.com/diario/2010/03/13/babelia/1268442741_850215.html (13/09/14).

Groys, B. (1992). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos.

Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Mora, V. L. (2010). Elogio y crítica de la autoconsciencia. *Quimera*, 317.

Perniola, M. (2009²). *La sociedad de los simulacros*. Buenos Aires: Amorrortu.

Topuzian, M. (2015). "Narración frente a información: una oposición revisitada. Sobre *Los enamoramientos* de Javier Marías". En *Actas del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata, Universidad Nacional de la Plata, en prensa.