

Por qué importa la novela

Karl Ove Knausgård

Karl Ove Knausgård (1968) es un narrador noruego entre cuyas obras destaca la autobiografía novelada *Mi lucha*, resuelta en seis volúmenes: *La muerte del padre*, *Un hombre enamorado*, *La isla de la infancia*, *Bailando en la oscuridad*, *Tiene que llover* y *Fin*. También es autor de un ambicioso proyecto narrativo: *En otoño*, *En invierno*, *En primavera* y *En verano*. Este escrito sobre la relevancia de la novela, es la versión editada del discurso que dio Knausgård al recibir el Premio New Statesman / Goldsmiths en Londres el 22 octubre de 2022. Tomado de *The New Statesman* del 26 de octubre de 2022. Nota y traducción de Elías Corro.

EL POETA RAINER MARIA RILKE alguna vez escribió que la música lograba hacerlo volar. Desde luego que eso nada tiene de notable, salvo que agregó más tarde: *y me pone en otro lugar después*. Entiendo muy bien la cita, en especial cuando se trata de literatura. La última vez que experimenté esa sensación fue el invierno pasado al terminar de leer la novela de Claire Keegan, *Cosas pequeñas como esas*. Es una novela breve y la leí en unas dos horas. Al acabarla me quedé en mi silla con el libro sobre las piernas unos minutos, colmado con las emociones y ambientes del libro. Al cabo de un rato me levanté y me perdí en las cosas diarias: las impresiones que me causara la novela desaparecieron lentamente hasta que no quedó más que cierto sentimiento que volvía cuando mis pensamientos volvían a él.

Leer es cercanía; leemos para acercarnos a algo. ¿A qué nos acercamos en *Cosas pequeñas como esas*? La novela, situada en un pequeño pueblo irlandés, sigue las reflexiones y las percepciones de Bill Furlong. Furlong es un comerciante de carbón, casado con cinco hijas. Trabaja duro, pero la familia lucha. A ratos siente que la vida se le va de las manos. Pero el asunto con Bill Furlong, del cual tal vez él mismo no sea consciente, es que es bueno. Y en muchos sentidos *Cosas pequeñas como esas* es una novela sobre la bondad.



Estar vivo, ser un hombre vivo, ser un hombre cabal vivo, de eso se trata. Y en el mejor de los casos, la novela, y más que nada la novela, puede ayudar. Puede ayudar a no ser un hombre muerto en vida.

En *El idiota* de Dostoyevski, la bondad como idea adquiere una existencia física en la figura del príncipe Mishkin, ejemplo absoluto de una buena persona, y adquiere su fuerza en la colisión entre lo ideal y lo real. *El idiota* es una novela de ideas, o de realismo fantástico, como el propio Dostoyevski la llamaba. La bondad que encontramos en *Cosas pequeñas como esas* es de un carácter muy distinto. Es vago, huidizo, elusivo: en Bill Furlong se manifiesta en un pensamiento por aquí, en un pequeño acto por allá. Si la bondad es una luz, entonces no es un poderoso reflector que exponga una realidad social, como en Dostoyevski, sino una flama débil, temblorosa. Nadie en la novela de Keegan habla sobre la gente buena, es algo que sólo ocurre, sin nombre y común y corriente. Y eso —traer a la vida lo que ahí está, incitarlo, como desde las concepciones que con tal firmeza lo tienen en su puño— es algo que sólo puede hacerse en la novela.

Por lo general pensamos que para que algo sea significativo, debe tener cierto impacto en el estado actual de las cosas. Si ahora mismo preguntara qué es lo que importa, algunos podrían decir que la guerra en Ucrania; otros mencionarían la crisis ambiental, algunos más la inflación y el incremento de la pobreza, o tal vez el aumento del populismo de derecha e izquierda o el racismo estructural. Dudo que mucha gente mencionaría a la novela si le pidieran nombrar alguna cosa que importa. Que alguien creyera que la novela algo importa.

*

Uno de los muchos que han dicho algo sobre por qué importa la novela es D.H. Lawrence. Él creía que la novela representaba la forma de expresión más alta que se ha encontrado. La razón, escribió, era la incapacidad de la novela para expresar el absoluto. Si la ciencia y la filosofía se esmeran por fijar al mundo, la novela lo mantiene abierto. Lawrence era un vitalista, celebró la vida en cuanto escribió y la razón por la que favoreció la novela fue que él sentía que estaba cerca de la vida. En su ensayo de 1925 “Por qué importa la novela”, parece que para él la novela tiene más vida que la propia vida.

“Estar vivo, ser un hombre vivo, ser un hombre cabal vivo, de eso se trata. Y en el mejor de los casos, la novela, y más que nada la novela, puede ayudar. Puede ayudar a no ser un hombre muerto en vida”.

Para Lawrence la vida en su flujo constante era aluvión, errática, incontrolable. Todo aquello que fuera contra la naturaleza cambiante de la vida; todo lo que estuviera limita-

do, definido, categorizado y absoluto, iba en contra de la vida misma. Debajo de esto yace una idea de la naturaleza como lo que es auténtico y de la civilización como lo que es falso. La tarea de la cultura, entonces, es penetrar aquello que es falso y permitirle al hombre vivir auténticamente dentro de eso, o como lo dice Lawrence: *estar vivo*.

Lawrence no estaba solo: en las primeras décadas del siglo pasado florecían las ideas sobre lo falso humano; fue un tiempo en el que nuestra civilización se vio como un obstáculo a la vida, algo asfixiante. Esta idea es una de las razones por las que tantos llegaron a abrazar la primera Guerra Mundial con regocijo y entusiasmo en el verano de 1914: en la guerra, la vida real prevalecía.

Esta misma idea sobre la autenticidad y lo sincero —la sangre, el bosque, el suelo— la absorbería más adelante el nazismo y por ella Bertrand Russell podría escribir que la “filosofía mística de la ‘sangre’ [de Lawrence] llevó directo a Auschwitz”.

La idea es válida en un sentido, no en otro. Pues el *¡sí!* a la vida de Lawrence suponía la cura de la forma misma de la vida —abierta, desconcertante, siempre cambiante, nunca completa—; en otras palabras, todo lo opuesto del absolutismo del nazismo. “No debemos pedir absolutos, o el absoluto”, escribe. “De una vez y para siempre, acabemos con el horrible imperialismo de cualquier absoluto”. La novela, parece decir, desmantela el absoluto en virtud de su forma, la cual toda ella tiene que ver con relaciones: entre las personas, entre las personas y el mundo y entre las personas y el lenguaje. Y mientras más ahondamos en tales relaciones, más relativa se vuelve nuestra idea del mundo.

Un buen ejemplo de esto se puede hallar en la obra de otro vitalista, contemporáneo de Lawrence: el noruego Knut Hamsun. Hamsun fue nazi, se le condenó por traidor al fin de la guerra y desde entonces su obra se discute intensamente en Noruega. En 1915, Hamsun se metió en una polémica periodística sobre dos mujeres que dieron a luz en secreto y luego mataron a sus hijos. A Hamsun le impresionó la suavidad de las sentencias que recibieran las mujeres: cinco y ocho meses de prisión. Pidió la pena de muerte. Cuélguenlas, cuélguenlas, escribió. Dos años después publicó *La bendición de la tierra*, una novela que en parte tiene que ver con una mujer que mata a su recién nacido. Esto está descrito desde dentro: la seguimos a lo largo de sus días y llegamos a entenderla. Al infanticidio no se le trivializa, sino se le intensifica al mostrar la tragedia desde todos los ángulos, deja de ser un hecho simple que dispara una reacción simple: “cuélguenla”.



Esto es lo que hace la novela: quita cualquier concepción abstracta de la vida, ya sea política, filosófica o científica, de la naturaleza humana, en donde ya no está sola, sino que choca con miles de impresiones, pensamientos, emociones y actos. Por esto las novelas de Dostoyevski siguen siendo muy legibles, siendo su propia razón la relación entre las ideas abstractas y una realidad caótica, enloquecedora, cargada emotivamente; los propios ideales de Dostoyevski deben admitir, en el hecho, el [de] que una voz contraria pertenezca a un personaje más interesante.

Es también la razón por la que las novelas de Lawrence no son tan buenas como las de Dostoyevski, pues si bien Lawrence quería que la novela fuera como la vida misma, en sus novelas la *idea* de la vida se puede volver tan poderosa que asfixie lo que hay de vida en ellas; la vida pierde su fluidez, su mutabilidad, para solidificarse en el molde del pensamiento. De esta manera, la narrativa de Lawrence y Hamsun ilustra las corrientes subterráneas que van del vitalismo al totalitarismo. No quiere decir que las novelas de Lawrence y Hamsun sean totalitarias —una novela totalitaria es una contradicción en los términos—. La novela tiene que ver con relaciones y cada relación tiene una complejidad intrínseca. Hasta el pasquín fanático que es *Mein Kampf* de Adolf Hitler, tiene que ver con las relaciones, desde las primeras páginas sobre su educación; obvio que embellece y oculta al mismo tiempo. Se esmera por ocultar la batalla interna entre el orden y el caos, pero logra surgir y socava su tirada monomaniaca.

El totalitarismo versa todo sobre la distancia y el control, sobre lo que es común a todos nosotros. Quien quiera que haya ido a Rusia habrá notado el gran número de monumentos bélicos, hasta en el pueblo más chico, y al pie de todos ellos arde un pebetero. Representan la gran narrativa heroica rusa de la segunda Guerra Mundial. En los años recientes se ha acallado cualquier expresión que pretenda contradecir o complicar esa narrativa simple, incluido el trabajo de la organización de derechos civiles Memorial, la cual trató de sacar a la luz los abusos a los derechos humanos con Stalin y recordar a sus víctimas. Es un ejemplo extremo en un país de extremos, pero toda historia llega a nosotros en una narración, igual que todas las noticias nos llegan en una narración, como “relato”. El papel de la novela siempre ha sido el serpentear por debajo de estas tan influyentes narraciones, descomponerlas, formal y temáticamente, acercarse a la experiencia concreta de la realidad.



*

Ulises salió por entregas entre 1918 y 1920, unos años antes de que D.H. Lawrence escribiera su ensayo sobre la novela, y uno creería que él habría aprobado el dismantelamiento total del absoluto que realiza James Joyce. Pero Lawrence odió *Ulises*, como odió *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Para él, estas novelas ocupaban el lecho de muerte de la novela:

¿Ulises en su lecho de muerte? ¡Dioses! ... ¿Y Monsieur Proust? ¡Qué pena! Se alcanza a oír la ronquera de la muerte en sus gargantas. Ellos mismos la escuchan. La oyen con gran interés por tratar de descubrir si los intervalos son una tercera o cuarta menor... “¿Sentí o no una punzada en el dedo chiquito del pie?”, preguntan los personajes de Mister Joyce... o de Monsieur Proust.

El contar un relato tiende a involucrar una sensación mayor de distancia. Lo que nos define —lo que determina lo que vemos, creemos y entendemos del mundo— nos llega del exterior, y muchas veces está organizado en forma narrativa.

Joyce, Proust, Virginia Woolf y Lawrence se esmeraron por acercarse lo más posible a la realidad en sus novelas. Pero si bien Lawrence empleó la narrativa con ese fin, para los otros tres el “relato” era un obstáculo, algo que apartaba a la novela de la realidad y que por lo tanto había que superar, lo que disparó una explosión en la forma.

La diferencia en sus aproximaciones tiene que ver con la distancia. Para Lawrence escribir ficción era acercarse a las emociones. Para Joyce y Woolf era acercarse al momento: y en el momento no hay relato, solo actos y pensamientos, aún sin definir. El contar un relato tiende a involucrar una sensación mayor de distancia. Lo que nos define —lo que determina lo que vemos, creemos y entendemos del mundo— nos llega del exterior, y muchas veces está organizado en forma narrativa. En Joyce y en Woolf estamos adentro. Estamos en el momento y sólo en el momento cobra existencia algo.

Otro ejemplo bien pertinente y contemporáneo de un libro que opera sobre la línea de sombra entre la distancia y la cercanía es *Orfanato*, del ucraniano Serhiy Zhadán. Publicado en 2017, trata sobre el conflicto en curso, en ese entonces, en los años previos a la reciente invasión rusa, en la región del Donbás, en el este de Ucrania, en donde los separatistas rusos armados declararon su independencia de Kyiv. Sin embargo, no se ofrece nada de este contexto, lanzando al lector en cambio en el aquí-y-ahora, en el que todo ocurre a nivel de la vista. El punto de vista es el de Pasha, un maestro en Donetsk, que al inicio de la novela va en camino de recoger a su sobrino de un orfanato en un poblado vecino. Lo que golpea al lector es lo oscuro que resulta todo: ¿quién es amigo y quién enemigo? ¿La artillería de quién es la que ataca ahora? Pasha habla un

idioma con alguna de la gente con la que se cruza y otro idioma con otros. No hay cuerdas de sujeción, nada está vinculado a nosotros; todo se disuelve en los momentos que él debe negociar. Se nos describe una guerra *antes* de que se convierta en relato, en otras palabras: mientras sigue siendo realidad.

*

Existe una idea común, según la cual, una novela es importante cuando aborda algún asunto significativo o tópico. Pero la relevancia del tema no es un indicador de que la novela sea relevante. De hecho, esto puede ser un problema para la novela, toda vez que los asuntos relevantes siempre van de la mano con las opiniones fuertes, las cuales se formaron de antemano —y cualquier cosa que se haya formado de antemano sólo hace la vida difícil a la novela—. La novela es relevante precisamente cuando da voz a quien no la tiene, a quien de otra manera no sería escuchado. Su trabajo consiste en lograr acercarse lo más posible a la vida con el fin de eludir la opinión.

Esta actitud está arraigada en *Cosas pequeñas como esas* de Claire Keegan. Es una novela que le da un espacio a un hombre que él mismo no lo tiene y que es de un estrato social para el que no hay lugar en su cultura. Pero más importante, es una novela que le da un espacio a algo en el interior de este hombre —y en el interior de todos nosotros—, algo tan puro y tan evasivo que él mismo ni siquiera es consciente de él.

Una de las mejores novelas que he leído que logra este efecto es *Los pájaros* de Tarjei Vesaas, publicada originalmente en Noruega en 1957. El personaje principal en *Los pájaros* es Mattis, un hombre en sus cuarentas que vive con su hermana Hege, en una cabaña a la orilla de un lago, en los linderos de un bosque. Mattis es como un niño; no funciona muy bien con la demás gente, pues no entiende los códigos sociales. Ocasionalmente lo contratan como jornalero en una de las granjas del pueblo, en donde de manera invariable hace más perjuicios que cosas buenas.

La novela nos tiene al tanto de los pensamientos de Mattis. Si lo importante sobre Bill Furlong de *Cosas pequeñas como esas* es que él es bueno, entonces lo importante de Mattis es que él está cerca de la vida. No es persona que *haga* —es incapaz de tal cosa—, él es alguien que *es*. Y este estado del ser está lleno hasta el tope del ser que él tiene a su alrededor: el de su hermana, pero también el de las aves, los árboles, el cielo, el lago. El autor está abierto al lenguaje, el lenguaje está abierto a Mattis, Mattis está abierto a la vida.

Mattis ve el vuelo de una becada y lo interpreta como una señal. Pero como no tiene la capacidad de comunicar a nadie el significado de la señal, Mattis empieza a comunicarse con la propia becada. El gran acontecimiento de Mattis resulta ser el señalar el final: al caer el ave de un disparo, Mattis pierde el control y acaba ahogado en el lago.

Visto desde la perspectiva de quienes están a su alrededor, Mattis no está del todo ahí. Pero visto desde dentro, su ser interior es rico y completo, su vida emotiva es compleja, sus pensamientos bastante comprensibles. En él habitan fuerzas poderosas, contrarias. Si bien Mattis anhela que lo incluyan, el mundo social y su lenguaje, la novela aspira hacia una naturaleza sin mundo. Si bien él busca la actividad, la novela se empeña en un estado del ser estático. Si bien Mattis se identifica con la becada en la creencia de que eso le ayudará a ser incluido, la novela lo identifica a él con las aves, las cuales están afuera del ámbito humano.

Los conflictos que se articulan en *Los pájaros* son los de un idiota, alguien al que nadie oye o en el que nadie tiene interés, pero la naturaleza de Mattis sigue una lógica distinta, una que se sofoca continuamente en sus encuentros con la normalidad. Sólo una novela es capaz de aguantar al mismo tiempo dos lógicas opuestas así, y sólo una novela es capaz de articular nuestros más importantes conflictos sin encerrarlos en definiciones, sino dejándolos abiertos a nuestras emociones y experiencias. El cambio viene de adentro: es donde residen nuestras opiniones y actitudes, nuestras ideas del mundo y de nosotros mismos, y es adonde la novela siempre buscará ir. Al interior del noruego idiota, al interior del comerciante de carbón irlandés, al interior del profesor ucraniano.

Ésa es la tarea de la novela: ir al mundo y mantenerlo abierto, y por eso importa la novela.

