

# *El proyecto autobiográfico de Knausgård*

# Contra la ficción

Cristina Rivera-Garza

*La revolución literaria que está provocando el escritor noruego Karl Ove Knausgård con su obra autobiográfica Mi lucha es revisada por la novelista Cristina Rivera-Garza: una escritura del yo, descarnada y radical, que viene de vuelta de las convenciones de la ficción en Occidente y que busca no expresar sino crear en su lector la emoción y el sentimiento por encima del artificio.*

## I. EXIGIR LO IMPOSIBLE

“Ya es hora de parar el experimento”, me dijo alguna vez un alumno justo después de un seminario de lo que en Estados Unidos se llama *creative writing* y que en México, y en gran parte del mundo de habla hispana, sigue siendo denominado “creación literaria”. “¿Podemos aceptar que hacemos esto nada más para que nos quieran?”, insistió con la voz baja, avergonzado y bravío a la vez. La mirada del que implora. La perplejidad me dejó callada, con la boca medio abierta, tratando de sonreír. Algo debí de haberle contestado pero incluso ahora que me lo propongo, tanto tiempo después, no sé en realidad qué le dije. Años más tarde, en otro país, un estudiante de posgrado se me acercó para platicar después de una conferencia. “Necesitamos menos subjetividad y más sujeto en los libros”, aseguró en un español que era claramente una segunda lengua. “Necesitamos verdad, carne, experiencia, literalidad”. Se notaba que la lista era más larga pero que, por cuestiones de obviedad y de cortesía, la dejaría ahí. No la perplejidad, sino el reconocimiento me hizo detenerme con interés. “Tú estás leyendo a Knausgård”, le contesté, tratando de atinar. La sonrisa

sorprendida y abierta del muchacho me dijo, de inmediato, que había dado en el blanco.

No se trataba, en ninguno de los dos casos, del típico crítico conservador y temeroso que, apoyándose en la autoridad incuestionable de una tradición oficialista y timorata, impugnaba la capacidad de la experimentación para lograr que la escritura entablara una relación estrecha y viva, orgánica, con el lector. Justo lo contrario. A ambos, el joven alumno de licenciatura como el avezado doctorando que ya preparaba su disertación, les interesaba explorar, en total libertad, tantas estrategias de escritura como les fuera posible para producir o leer, según el caso, textos contemporáneos y emocionantes a la vez. Lo que una plétora de libros experimentales o posmodernos, así los llamaron cada uno respectivamente, les habían dado eran retos intelectuales que les resultaban interesantes, incluso apasionantes, pero no necesariamente conmovedores. Y ellos, jóvenes al fin y al cabo, lo querían todo: libros complicados y emotivos; libros con reto y con refugio; libros con los que se pudiera enfrentar la vida y, acaso, vencer la muerte. Todo junto y todo a la vez, eso querían. Nada más, pero tampoco nada menos. No esto o lo otro. Sino esto y lo otro.

¿Podemos parar el experimento ya? Por eso no me extrañó que, al menos uno de ellos, se declarara abierto admirador de la obra más reciente de Karl Ove Knausgård, el autor noruego que, después de haber publicado dos novelas bien comportadas, merecedoras de importantes premios en su país, optara por escribir una larga y escandalosa autobiografía en seis volúmenes a la que tituló, de manera por demás provocadora, *Mi lucha*.

En diversas entrevistas y en los volúmenes mismos de su detallada novela autobiográfica, Knausgård ha declarado que eligió aproximarse “al núcleo mismo de la vida”, es decir, de su vida, porque había dejado de creer en otros géneros literarios como formas capaces de enfrentar la creciente falta de significado del mundo —una falta de significado evidente ya, de hecho, en la diseminación y dominio de la ficción en todos los aspectos de la vida cotidiana—. “La vida a mi alrededor no era significativa. Siempre quería apartarme, dejarla atrás. La vida que llevaba no era mía. Trataba de volverla mía, ésa era mi lucha, porque por supuesto que eso era lo que quería, pero fracasaba” (volumen 2, p. 469).<sup>1</sup> ¿Qué podría la ficción literaria frente a la ficción en que se ha transformado la existencia misma? Su respuesta, negativa y radical —radical, de hecho, por negativa— lo condujo a las puertas de uno de los más feroces y peculiares trabajos con el lenguaje del yo, que es una forma del lenguaje del nosotros, de nuestros días.

## II. LA VERDAD

Una necesidad similar se encuentra, acaso, detrás del surgimiento y creciente popularidad de la así llamada autoficción: libros en que una diversidad de autores asumen el reto de contar la verdad propia a sabiendas, en un mundo que ha pasado ya por el giro lingüístico y el cuestionamiento de las grandes narrativas, de que tal tarea es imposible. Se trata de libros que saben, y lo muestran así, al menos dos cosas: que no hay manera de tener un contacto directo con lo real, no al menos sin el lenguaje; y que el yo no es más que una convención, el acuerdo del cual partimos para colocarnos en modo íntimo, aunque transferible, ante el lenguaje. Son libros listos; libros irónicos; libros que cultivan una distancia cuidadosa, a veces elegante y a veces melancólica, frente a lo que saben no pueden ni conseguir ni prometer: verdad.

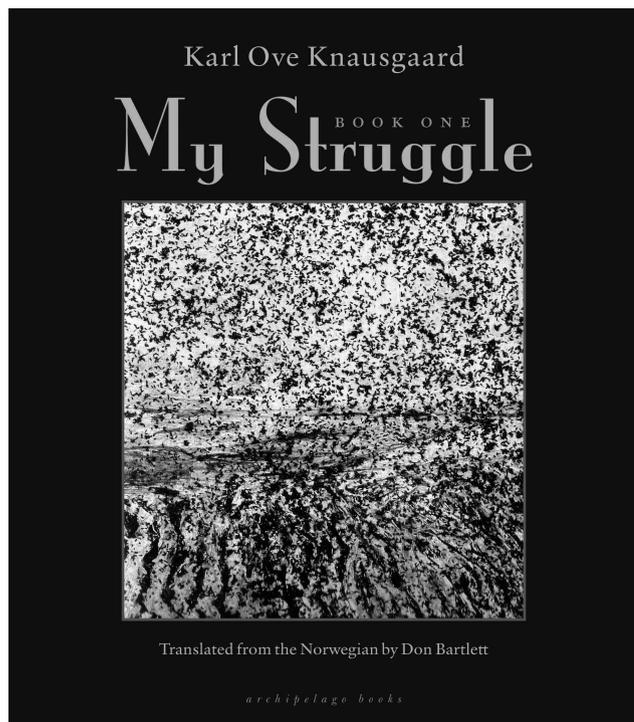
Lo que Knausgård se propone y nos propone es a la vez más descabellado y más imposible. Justo como los dos muchachos que, cada cual a su manera, pedían un fin al experimento, Knausgård, que a momentos ha elogiado a la novela como el último territorio en que los

adolescentes nihilistas pueden todavía plantearse las grandes preguntas del ser, quiere la médula misma, la médula de sí, y la médula del lenguaje. El núcleo de la vida. El esqueleto mismo de los días. El marasmo. No lo que, pudiendo encontrar forma en algún cauce narrativo, fuera capaz de forjar su propio sitio en “el desarrollo del significado a lo largo del tiempo”, sino lo que, expuesto en una simultaneidad abrumadora, pegado al cúmulo de detalles concretos del cuerpo y de la respiración, escapara cualquier noción preconcebida de lo que es un relato. Atento al anacronismo, Knausgård no pide disculpas por su ímpetu neorromántico o, incluso, romántico, pero sí toma su distancia con respecto a la inocencia teórica o el elitismo cultural.

“Esta *pièce de résistance* es el humo elevándose en espiral”, así le describe Karl Ove Knausgård el objeto que tiene frente a sí a su hermano. Se trata de una botella de cerveza vacía, en cuyo orificio superior ha introducido unos segundos antes la colilla de un cigarro sólo a medias apagado. Cuando el humo insiste en subir por el cuello de la botella y propagarse así por el jardín revuelto y desordenado que planea limpiar, Karl Ove, como le gusta ser llamado, coloca un pequeño plato, en el que se le han ofrecido algunas sobras de la comida a una Gaviota insistente, sobre el orificio de la botella, configurando de esta manera una azarosa escultura de lo diario. “En cierta forma”, continúa, “esto lo hace una pieza interactiva con el medio ambiente. No es tu escultura de todos los días. Y las sobras representan la ruina, por supuesto. Eso también es interactivo, un proceso, algo en flujo. O el flujo mismo. Un contrapunto a la *stasis*. Y como la botella de cerveza está vacía, ya no tiene ninguna función, ¿y qué es un recipiente que no recibe nada? Es la nada. Pero la nada tiene una forma, ¿lo ves bien? La forma es lo que estoy tratando de enfatizar aquí” (volumen 1, p. 346).

Que Knausgård elabore esta detallada descripción y esta interpretación de peculiar ambivalencia irónica alrededor de un alebrije cotidiano justo cuando, junto con su hermano, se dedica a limpiar centímetro a centímetro la casa en la que su padre acaba de morir de borracho —una casa llena de botellas vacías de alcohol y mierda y ropa podrida y mugre por doquier— sólo puede ser indicativo de la relevancia que tiene, tanto en su vida como en su obra, la relación entre la realidad y la forma. No en pocas ocasiones a lo largo de estos volúmenes autobiográficos Knausgård introduce referencias críticas a ciertas formas de arte contemporáneo que descalifica como ligeras, distanciadas o indiferentes a la realidad que las origina. Tampoco son pocos los comentarios halagüeños a ciertas obras del siglo XIX o del XX, especialmente aquellas que denotan y provocan emoción. De hecho, aquí y allá, a veces de manera tangencial pero siempre con la misma intención, Knausgård declara que la

<sup>1</sup> Todas las traducciones del inglés al español en las citas textuales son de la autora de este artículo.



Karl Ove Knausgård

única medida de valor de una obra de arte es, en sentido literal, la emoción que genera en el espectador. Acaso por eso no son pocas tampoco las ocasiones en que Karl Ove, el autor y narrador y personaje de esta obra, llora o solloza o lagrimea a lo largo de sus muchas páginas.

El autor noruego se aproxima, pues, crítica e irónicamente a esa distancia precavida, a esa ligera indiferencia, que privilegia tanto arte y escritura contemporánea. Su novela autobiográfica surge, de hecho, de un impulso contrario. Ante el apabullante desencanto que le provoca la ausencia de sustancia tanto en la experiencia de todos los días como en el arte del mundo actual, Knausgård empuña en el aire, combativo y seductor a la vez, un texto *verdadero*. Luego de haber escrito libros que pueden inscribirse con facilidad dentro de cierta tradición de la ficción realista, Knausgård se aventuró, entonces, por otros caminos: escribiría muy aprisa, casi sin darse tiempo a corregir, sobre la muerte de su padre, recurriendo a recuerdos propios y utilizando los nombres verdaderos. Escribiría una autobiografía, sí, pero sirviéndose de los artilugios con los que se escribe una novela. Más que optar por la no-ficción, Knausgård parece haberse visto obligado a refugiarse en ella en el momento mismo de andar huyendo de un mundo en el que la ficción no sólo está en los libros, sino sobre todo, y para mal, en la vida. Por eso, en lugar de inventar un personaje, Knausgård opta por trabajar de cerca con el yo —un yo sin el asidero de un arco narrativo o un tema específico; un yo desparramado sobre los días y sobre el recuerdo—. Un yo del cuerpo. Un yo en pleno y de tiempo completo.

Una buena parte de los cuestionamientos de los modernismos y vanguardias a lo largo del siglo XX se cen-

traron en la figura del yo. Ni el yo lírico del canto a la experiencia directa ni el yo imperial de un romanticismo siempre anhelante quedaron intactos a la vuelta de los años. Un tono de vigilada distancia, cuando no de irónico juego, dominó muchos de los relatos personales del siglo que se fue. A Knausgård, que como tantos otros creció atento a las discusiones del psicoanálisis, los varios giros de las teorías lingüísticas, los vericuetos de la experimentación, el performance y la intervención, todo esto no sólo llegó a cansarle sino que, a la larga, le resultó inútil para acercarse, a través del lenguaje, a lo real. De hecho, todo eso se convirtió en un obstáculo para llegar a ese “núcleo de la vida” que era lo único que le interesaba tocar literariamente. Lo único que valía la pena proponerse.

*Lo que es interesante acerca de las ficciones regulatorias, o ideales regulatorios, es que nadie, a pesar de la exigencia reinante, puede encarnarlos. Ellos generan un poder significativo al solidificarse a través del tiempo para producir —o para materializar— el efecto de sustancia como si fuera la base “natural” de la coherencia identitaria. Así es como retienen una posición complicada respecto a la materialidad corpórea.*

ATHENA ATHANASIOU, *Dispossession: The Performative in the Political*

### III. EL YO MATERIAL

Las dudas de Knausgård respecto a la eficacia de la ficción para volver propia, es decir, real, esa vida ficticia, es decir alienada, no sólo son, por otra parte, intelectuales o abstractas, sino también, acaso sobre todo, concretas y físicas. “La idea de la ficción, la mera idea de

fabricar un personaje en una trama fabricada me daba náuseas”, asegura en *Un hombre enamorado*, la segunda entrega de su popular autobiografía, “[r]eaccionaba de una manera física. No sabía por qué. Pero lo hacía” (volumen 2, p. 490). Y esto, que podría pasar por una simple exageración, no puede ser un asunto menor para un escritor que ha considerado, también, que “el significado no es algo dado, es algo que damos” (volumen 2, p. 99). Nótese la relación dinámica, de ida y vuelta, que marca este proceso. Nótese el plural. Knausgård ha tocado el tema con amplitud a lo largo de los volúmenes de *Mi lucha*, pero tal vez esta frase lo resume bien: “En la realidad abstracta podía crear una identidad, una identidad hecha de opiniones; en la realidad concreta yo era quien era, un cuerpo, una mirada, una voz. Ahí es donde reside toda independencia. Incluida la independencia de pensamiento” (volumen 2, p. 128).

Esa necesidad de tocar el mundo de la manera más directa posible es lo que, sin duda, ha generado comparaciones de *Mi lucha* con *En busca del tiempo perdido*, el paradigmático libro de Marcel Proust. La vida material de la memoria. Además de la ambición de ambos proyectos, los dos comparten, sí, una visión física, diríase que palpable, del y con el lenguaje: una puntillosa búsqueda por encontrar, no tanto la palabra precisa que pueda designar una realidad, sino la que pueda invitar a experimentarla en común, de manera compartida, entre lector y autor.

Para que el lenguaje le dé lo único que no puede darle, verdad, Knausgård recurre, antes que nada, a prácticas de escritura veloz y sin revisión posterior a través de

las cuales cuestiona la noción misma de control autorral. En efecto, pocas veces revisó o corrigió Knausgård las más de mil cuartillas que produjo en las sesiones de escritura afiebrada y vertiginosa que tomaban lugar en una oficina alejada del hogar que compartía con su creciente familia. Luego, en lugar de poner atención a los grandes nudos de la autobiografía convencional, Knausgård buscó un lenguaje personal para poder traer a la página “el mundo en que vivía, dormía, comía, hablaba, hacía el amor y corría, el que tenía un olor, un sabor, un sonido propio, ahí donde llovía o soplaba el viento, el mundo que podías sentir sobre tu piel”. Ese mundo, concluye ferozmente la frase, ese mundo “estaba excluido del terreno del pensamiento” (volumen 2, p. 128). Se trata, sin duda, de una noción material de la palabra que pone tanto énfasis en el significado como en el significante.

Además, aunque el texto no se despega en ningún momento del primer pronombre del singular, Knausgård adopta desde el inicio una estrategia de despersonalización al echar mano del punto de vista del narrador objetivo: una cámara hipervigilante y voraz se aproxima a caras y cuerpos y calles y paisajes, devorándolos. Como el narrador omite en todo lo posible el juicio o la interpretación, el énfasis no está en la conciencia del autor sino en la materialidad misma del mundo exterior. Y en esto, como en su énfasis sobre la sinceridad y autenticidad de lo escrito, comparte una cierta poética objetivista —esa vanguardia de segunda generación de poetas modernistas que, liderada en Estados Unidos por Louis Zukofsky, se propuso trabajar de cerca con las palabras de todos los días y a tratar el poema como un



Karl Ove Knausgård

objeto—. La lucha de Knausgård, así, no es la lucha de una conciencia abstracta o ensimismada, sino la del observador participante que puede dar testimonio de las marcas que la vida de los cuerpos ha dejado en el mundo. Lejos del romanticismo trasnochado que nos invita a participar de las impresiones, alegadamente únicas u originales, de un autor, el yo despersonalizado de Knausgård —autor, narrador y personaje— nos comparte las impresiones que, a veces a su pesar, nos regresan las cosas.

Knausgård no se deshace de la narrativa, si entendemos a la narrativa como “el desarrollo del significado en el tiempo”, lo que deja de lado es esa mítica médula que el mercado tanto valora en el cuento o la novela: el orden de la trama. Aún más: la familiaridad del orden de la trama. “En el texto desaparecía la trama y el espacio, lo único que quedaba era la emoción, y era tremenda, mirabas justo la esencia de la experiencia humana, el núcleo mismo de la vida, y desde luego te encontrabas en un lugar en el que ya no importaba lo que estaba pasando. Todo lo que se conoce como estética y gusto había sido eliminado”, asegura Knausgård (volumen 2, p. 202). Así, en lugar de relatar los hechos de acuerdo a un inicio-conflicto-resolución que suele dar estabilidad y sentido a tanto libro autobiográfico, especialmente cuando la resolución ratifica el estado de las cosas, Knausgård relata los hechos de acuerdo con los vaivenes inestables de la memoria, la circularidad ominosa de las obsesiones más íntimas, el puntillismo casi demencial propio de la hipervigilancia, la interrupción a veces fatal de los olvidos. En ese sentido, en el sentido de esa convención conocida como ficción, en los dos libros recientes de Knausgård no pasa nada. Aquí, digámoslo así, no se introduce algo (la trama) en el hueco de otra cosa (el lenguaje) para que esto pase. Aquí, por el contrario, el lenguaje se detiene con tal morosidad, y en un orden y con medidas que no dejan de causar estupor, sobre un sinnúmero de objetos y cuerpos y paisajes con el fin, más que de tocarlos, de abrirlos. Con el fin de que los toquemos tú o yo.

Porque, en efecto, Knausgård, quien profundiza con feroz cuidado en los vericuetos de ese yo material, no olvida nunca que está escribiendo, es decir, que está compartiendo y compartiéndose. De hecho, de acuerdo con el autor noruego, esta compartencia no sólo es una condición social sino, acaso sobre todo, una condición del lenguaje mismo: “Aunque te sientes en un cuarto diminuto en un pueblo muy pequeño a cientos de kilómetros del centro del mundo y aunque nunca encuentres ni un alma, su infierno es tu infierno, su paraíso es tu paraíso, tienes que hacer explotar el globo que es el mundo y dejar que todo se derrame por los lados... El lenguaje es compartido, nosotros crecemos en él, y las formas que usamos son también compartidas, así que independientemente de lo idiosincrásico que seas o sean tus opi-

niones, en la literatura nunca te puedes zafar de los otros” (volumen 2, p. 543).

Mucha de la “demente seriedad” que Knausgård le atribuye a Strindberg permea este abierto, desvergonzado, poderoso trabajo suyo por traer de vuelta, de manera sustancial, al yo. No se trata tanto de una confesión *per se*, que lo es, como de un anhelo de tocar la sustancia misma que lo constituye. Ese desconocimiento. Como diría Judith Butler, en los relatos que dan cuenta del yo no importa tanto lo que se sabe, o lo que se cree que se sabe, como las estrategias utilizadas para alumbrar ese lugar velado que sólo podrán descubrir, y luego entonces fundar, los otros. Se trata, así, de un regreso del yo, pero se trata de un yo que ya ha visto demasiado. Plantado en el terreno de la autenticidad, aludiendo sin sonrojo ni sorna al concepto de honestidad, el yo Knausgård percibe la mirada que le regresan, a su misma altura, los objetos y los cuerpos que lo rodean y le dan sentido.

*Y por ficción queremos decir (porque algunos lectores han malentendido esto): una cierta forma de idealización que ha resultado históricamente efectiva. No es precisamente una “mentira” o una “ilusión”; es la forma materializada de un ideal que adquiere eficacia histórica.*

JUDITH BUTLER en *Dispossession: The Performative in the Political*

#### IV. EL FIN DE LA FICCIÓN

“La literatura de ficción no tiene valor alguno; la narrativa documental no tiene valor alguno”, esto declara Knausgård hacia el final del segundo tomo de la serie autobiográfica cuando el lector ya ha entendido que lo que el texto le ofrece, y le pide, no es verosimilitud sino verdad. ¿Podemos terminar el experimento ya?, la imploración, sólo una pregunta en apariencia, podría haber estado en los labios del Knausgård adolescente, hipervigilante y emotivo, y en el Knausgård que, al aproximarse a los cuarenta, ya cuando la vida es una pura rutina de minucias y banalidades con poca posibilidad de cambiar, decidió escribir de la manera más rápida posible, sin corregir siquiera las páginas del día, para contar su lucha: una lucha para hacer propia una vida de suyo alienada, para volver significativa una vida sin significado. Una lucha para regresar a la sustancia y transformarse, de hecho, en sustancia con ella. “Los únicos géneros que tenían valor para mí, los que todavía conferían algo de significado al mundo, eran los diarios personales y los ensayos, el tipo de literatura que no lidiaba con la narrativa, que no era acerca de algo, sino que sólo consistía en una voz, la voz de una personalidad propia, una vida, una cara, una mirada que pudiera verte. ¿Qué es la obra de arte sino la mirada de otro encontrando la tuya? Una mirada que no se dirige ni a algo superior ni

algo inferior en nosotros, sino que nos enfrenta a la misma altura de nuestra propia mirada” (volumen 2, p. 545).

Si la ficción literaria no es más que un pálido remedo de la gran ficción de nuestros días, entonces no hay nada que la primera pueda en realidad hacer para contribuir a la crítica de la segunda. Así entendida, la ficción literaria no podría ser sino una mercancía más que, atrapada en el circuito de intercambio del capital, ofrecería sólo reproducciones de las reproducciones de lo real. Volátil réplica. Paja sobre paja. De ahí que Knausgård apueste por ese tipo de textos, que él denomina géneros literarios, a los que la tradición y la sociedad les otorga y les reclama una relación privilegiada, estrecha y clara con las minucias de lo real: el diario y el ensayo personal. Lo que los distingue, en su opinión, es el que ese tipo de libros “no son acerca de algo”, es decir, no responden a las necesidades anecdóticas y a las convenciones narrativas del protocolo literario que es la ficción. Ni el diario personal ni el ensayo son, pues, determinados por necesidades exteriores, sino por las presiones interiores, casi orgánicas, de un ser que, a través del lenguaje, busca y construye sentido y significado y sustancia. Articularse de manera directa a los acontecimientos cotidianos, en claro contacto con el cuerpo, es su misión y su legado. Apegarse. Volverse carne con la carne. Llegar al hueso. Acaso no sea casualidad que, en una de sus novelas anteriores, Knausgård le dedicara tanta atención al arcángel Ezequiel —el que, para poder propagar la palabra divina, se tragó los viejos pergaminos—. La palabra en el estómago; la palabra que, sólo en las profanidades del estómago, encuentra su verdad.

Esta concepción de la escritura, y el arte en general, incorpora de manera central la capacidad del escritor-observador para desdoblarse y convertirse así en testigo de los hechos: esa mirada que, originada desde otro, nos ve, transformándonos tal vez en otros a su vez. Una cápsula de espejos. De más relevancia aún resulta la horizontalidad asociada a esta mirada que nos ve verla. En efecto, evitando las jerarquías asociadas tan comúnmente a las labores artísticas, Knausgård recalca la altura compartida entre el objeto y el sujeto de la relación creativa. El arte no nos mira desde arriba, pero tampoco lo hace desde abajo. El arte, o la escritura entendida como ese digerir diario del estómago, aprende a vernos de frente. Y nos obliga a hacerlo de la misma forma.

Su rechazo radical de la ficción, de sus reglas y expectativas, de sus consecuencias y conveniencias, acompañado de una fe casi romántica en la trascendencia de la obra de arte, lanzan a Knausgård por los caminos de un hiperrealismo detallado, y por detallado demencial. “Los detalles desaparecían para convertirse en el estado mismo que evocaban, que era él una presencia total, caliente hasta el punto de arder y frío como el hielo a la vez” (volumen 2, p. 203). Knausgård, pues, no quiere la historia;

Knausgård quiere la cosa misma. La cosa en sí. La experiencia bruta, sin la mediación del lenguaje: eso es lo que quiere Knausgård, en el lenguaje. ¿Y quién que haya querido alguna vez escribir no ha querido siempre eso? La imposibilidad de su tarea, la monumental, triste, inevitable, imposibilidad de su tarea, y la determinación con que la emprende, confiere a los dos volúmenes de *Mi lucha* un peso único en las escrituras de hoy.

#### V. UN HOMBRE JOVEN BAÑADO EN LÁGRIMAS

No son pocas las ocasiones en que Karl Ove Knausgård, el personaje y narrador y autor de *La muerte del padre*, llora. De hecho, son muchas. En todo caso, son tantas que, al cabo de un rato, el lector tiene que notar que hay sin duda un lazo significativo, una conexión que no sólo linda con lo anecdótico, entre ese “hombre joven bañado en lágrimas” y el método mismo del relato. Karl Ove que, de niño, lloraba en lugar de enojarse, se convierte a la larga en un joven sensible, un adolescente sentimental con una proclividad peculiar por el llanto. No es extraño, pues, que, siendo ya el adulto en que se ha convertido cuando acude al lugar donde será velado el cuerpo de su padre, Karl Ove lllore desconsoladamente durante el trayecto. “Cuando me recliné una vez más contra el respaldo del asiento delantero, apoyando mi cabeza contra la pared lateral de la aeronave con tal de esconder mi cabeza, lo hice sin convicción alguna puesto que mis compañeros de vuelo debían de haber sabido ya desde el despegue que habían acabado al lado de un hombre joven bañado en lágrimas” (volumen 1, p. 249).

Si el punto del relato, al menos el explícito, es la descripción de un ocultamiento —hay que agachar la cabeza para impedir la visión ajena del llanto propio— la escena, por el contrario, insiste en la exhibición. No sólo hay que declarar que se llora, sino cómo y por qué, dónde, con qué consecuencias, en qué contextos. No sólo hay que llorar sino crear todo un vocabulario para el llanto. Dice: “Estaba totalmente abierto, pero no para el mundo exterior, al cual ya casi ni podía ver, sino hacia el interior, donde las emociones habían tomado el mando. Lo único que podía hacer para salvar un poco de mi dignidad era no hacer ningún ruido. Ni un sollozo, ni un suspiro, ni una queja, ni un gemido. Sólo lágrimas fluyendo libremente, y una cara distorsionada, vuelta mueca, cada vez que la idea de que papá estaba muerto alcanzaba un nuevo clímax” (volumen 1, p. 249).

Un hombre que llora públicamente siempre resulta inquietante. Ya encorvado sobre sí mismo o ya mostrando el rostro, el lloroso altera el estado de las cosas. En las delicadas aunque férreas reglas que gobiernan las relaciones entre género y emotividad, a los hombres les ha tocado a menudo la rabia o la impotencia, pero po-

cas veces el llanto. Las mujeres o los niños lloran, sin duda, exponiendo así una básica ruptura interna: la vulnerabilidad. Que Karl Ove lllore tanto y tan visiblemente a lo largo de estas páginas acentúa una doble transgresión: he aquí un hombre que exhibe sus sentimientos y he aquí un hombre cuyos principales sentimientos son de debilidad. La feminización de su persona es un proceso individual, resultado sobre todo de la elección vocacional por las artes y de la participación en un matrimonio que se rige por una noción más bien igualitaria entre los géneros, pero también, acaso sobre todo, es un proceso social acerca del cual Knausgård alberga sentimientos ambiguos, por no decir que contradictorios.

Después de considerar que todos los hombres nacen distintos, siendo la sociedad la encargada de producir falsos efectos de igualdad, Knausgård crea un paralelismo entre esa igualdad forzada y la feminización de los hombres: “Si la igualdad y la justicia iban a ser los parámetros, bien, no había nada más que decir respecto a los hombres que caían en las garras de la suavidad y la intimidad” (vol. 2, p. 90). Su reticencia, cuando no franca oposición, ante tal proceso se concentra de manera llamativa en esa suavidad que, paradójicamente, no deja de ser una garra. El hombre del siglo XIX que, a decir de sí mismo, vive en su interior, no puede dejar de sentir ira ante el estado de las cosas. Karl Ove, después de todo, es un marido moderno que, en lugar de salir a cumplir las labores propias de su sexo —buscar un trabajo en la arena pública para convertirse en el proveedor principal de su hogar— se queda en su casa convertido en un esposo-doméstico. Esto es lo que dice cuando tiene que adentrarse en el espacio público convertido en un hombre feminizado que empuja una carriola: “Caminaba por las calles de Estocolmo, moderno y feminizado, con un furioso hombre del siglo XIX dentro de mí” (volumen 2, p. 90).

La presencia del hombre lloroso no sólo enciende una alerta ante la creciente igualdad de los géneros en las sociedades nórdicas. El hombre lloroso, la expresión más radical del hombre sentimental que Karl Ove ha construido de sí mismo en tanto escritor, se encuentra en el corazón mismo de una visión del arte que, aunque reconoce la forma, privilegia a la emoción como seña distintiva. “Ése era mi parámetro con el arte”, asegura Knausgård desde el primer volumen de su obra: “los sentimientos que provocaba. El sentimiento de algo inexhaustible. El sentimiento de la belleza. El sentimiento de la presencia. Todo comprimido en momentos tan cruciales que podían llegar a insoportables. Y bastante inexplicables también” (volumen 1, p. 207). La repetida imagen del hombre que llora no sólo socava, así entonces, representaciones estereotípicas de género sino que también pone en entredicho la distancia, elegante o irónica da lo mismo, que cierto arte contemporáneo no deja de defender.

KARL OVE KNAUSGÅRD

## *La muerte del padre*



  
ANAGRAMA  
Panorama de narrativas

El llanto, además, está en el origen mismo del arte, al menos el arte dramático. Si Ismail Kadaré está en lo correcto en su lectura de Esquilo, el llanto, especialmente el llanto codificado de las plañideras alrededor del rito funeral, acompaña el surgimiento de la tragedia. Ahí, en torno a la escena del entierro, no sólo se debate la humanidad sobre ese delgado hilo que separa la vida de la muerte, añorando con toda el alma la resurrección del caído, sino que también se yergue, a través de la actuación de esas primeras actrices que son las plañideras, el arte dramático. Aunque tanto el llanto como el plañido involucran la lágrima, el sollozo, el lamento, sólo el segundo representa. “Llorar con ley, pues, es llorar con arreglo a un texto y simultáneamente un llorar codificado, según las leyes, según las reglas” (Ismail Kadaré, *Esquilo, el gran perdedor*). A diferencia del llanto, que sólo es; el plañido es arte o es, también, política. Recuérdese que la prohibición estatal de cualquier forma de duelo, entre ellos el llanto, en el caso de la muerte del hermano de Antígona, hizo de la lágrima un motivo de contención social. Así, cuando Karl Ove llora, especialmente cuando lo hace público y en público, sus lágrimas no sólo son, sino que quieren ser algo más. Tal vez esas lágrimas quieren llegar a ese “allá” que, de acuerdo a su propio ideario, “es la ubicación y el objetivo mismo de la escritura” (volumen 1, p. 192).



Karl Ove Knausgård

Las descripciones del llanto, en su especificidad y en alcance, tocan ese terreno en que el cuerpo y la creación coinciden: “Mi estómago se contrajo, las lágrimas que afloraban parecían hacer erupción y mis muecas, que era incapaz de controlar, estaban a años luz de cualquier acto reflejo, y esta sensación de desequilibrio y asimetría me abrumaba y me producía pánico. Era como si me estuvieran partiendo en dos. Si hubiera sido capaz, habría caído de rodillas, entrelazando las manos e imprecando a Dios, gritando, pero no podía. No había ninguna misericordia en todo eso” (volumen 1, p. 320).

Tal vez hay que leer las siguientes citas, en las que Knausgård expresa de manera explícita sus definiciones tanto de la literatura como la escritura, con la imagen de ese cuerpo contraído y en pánico, ese cuerpo que, bañado en lágrimas, está ya un poco más allá de la razón: “Escribir es sacar de las sombras la esencia de lo que conocemos. De eso se trata escribir. No de lo que pasa allá, no de las acciones que son ejecutadas allá, sino el allá mismo. Allá, que es la ubicación y el objetivo de la escritura. Pero, ¿cómo llegar allá?” (volumen 1, p. 192). “Ésta es su única ley: todo tiene que someterse a la forma. Si cualquier otro elemento de la obra literaria es más fuerte que la forma, como por ejemplo el estilo, la trama, el tema, si cualquiera de éstos domina la forma, el producto sufre” (volumen 1, p. 197). “Los temas y los estilos fuertes tienen que ser despedazados para que surja la literatura. Este despedazamiento es lo que se conoce como ‘escritura’. La escritura tiene que ver más con destruir que con construir” (volumen 1, p. 197).

#### VI. EL FIN DEL EXPERIMENTO. O EL COMIENZO

La literatura, al menos la literatura como el artefacto cultural de la burguesía del XVIII, enfrenta, con las tecnologías digitales del XXI, uno de sus retos más fuertes y vívidos. Pocos elementos de su edificio original han quedado en pie: ni el autor, ni el personaje, ni el narrador, ni el arco narrativo, ni las estrategias para la presentación de personajes, ni los diálogos, ni los puntos de vista han salido indemnes. Junto con las escrituras conceptuales, que han aprovechado la abundancia textual para articularse a los textos más amplios de la cultura a través de diversas técnicas de apropiación y desapropiación, la vuelta de siglo fue testigo de un creciente, acaso renovado interés, en los textos del yo. La irrupción de minorías y mujeres en el campo literario había dado ya lugar al primer gran ciclo de producción de textos de corte autobiográfico que no pocos, en aquel entonces, a mediados del siglo XX, dudaron en denostar como testimoniales pero de escaso valor literario. Así fueron recibidos los libros, por ejemplo, de la atribulada poeta norteamericana Anne Sexton o, en América Latina, las historias de vida de las activistas indígenas Rigoberta Menchú o Domitila Barrios de Churanga. Estructurados con frecuencia de manera lineal, con una fe acaso ingenua en la capacidad del yo para producir verdad y con pocos deseos de problematizar la relación entre el sujeto y el objeto del texto, las autobiografías de este primer ciclo trabajaron generalmente con nociones psicológicas y políticas de identidad, criticando las impuestas y pro-

curando la revaloración de alternativas o buscando la creación de nuevas.

La autoficción, el término en uso que denota una separación crítica de las autobiografías de mediados del xx, no sólo presupone una llamada de alerta sobre la relación siempre resbaladiza entre el yo y el texto, sino que también indica el interés de ir más allá de los límites de la identidad. Estos autores, entre los cuales se pueden contar en fechas recientes a la chilena Lina Meruane, con su novela *Sangre en el ojo*, o Julián Herbert, con su *Canción de tumba*, abordan desde la realidad mínima y punzante del cuerpo una historia que, por ser personal, no deja de tocar ni de tener resonancias en el ámbito de la comunidad. Ambos se anclan en el yo, pero en un yo alerta a los múltiples arreglos con el lenguaje y la realidad que determinan el proceso mismo de decirse y, luego entonces, de producirse en cuanto tal. Aunque el proyecto autobiográfico de Knausgård se nutre en estos mismos contextos, su propuesta ha sido escandalosa no sólo por hablar de más sino por hacerlo de acuerdo a estrategias narrativas que van en contra de las convenciones de la ficción, especialmente contra el reinado mercadológico de la anécdota.

Justo como los adolescentes nihilistas que sólo cuentan con las novelas, sobre todo las de Dostoievsky, para hacerse las grandes preguntas del ser, Knausgård empieza a escribir desde el yo y con el yo con el afán de que la palabra, como en el caso del arcángel Ezequiel, se vuelva carne, y ya vuelta carne, hable desde ahí. En franca contraposición a los protocolos de la ficción, ya sean convencionales o experimentales, Knausgård quiere encarnar algo. Contar algo, en otras palabras, le parece demasiado poco. Contar algo es hacerse partícipe del socavamiento del significado propio de las sociedades postindustriales. Contar algo no es la solución, sino la enfermedad. De ahí su interés en elaborar textos que no son “acerca de algo”; textos que, más bien, son o intentan llegar “al núcleo mismo de la vida”, a ese “allá” de la escritura que no es más que un constante “despedazamiento”. Ahí donde el arte nos mira verlo de tú a tú.

Aunque a primera vista la misión knausgårdina parecería enteramente conservadora si no es que francamente *naïve*—un regreso no mediado del yo, el retorno del anhelo romántico por la carne y por la verdad, la vuelta de la masculinidad más artera— tanto sus estrategias narrativas —la velocidad de la escritura, la ausencia de revisión, la despersonalización constante del yo— como la sustancia con la que trata, que no es otra cosa más que su vida cotidiana, la señalan como una práctica escritural particularmente crítica, además de única, en nuestros tiempos. Tal vez algo así quería aquel estudiante de creación literaria que, sin renegar del todo de la experimentación, sí le pedía algo real y orgánico, algo cercano y peligroso, algo que valiera la pena, a la escri-

tura. ¿Por qué no aceptamos que también hacemos esto para que nos quieran?, parecía preguntar aunque en realidad demandaba. Y, en definitiva, era algo así lo que el doctorando tenía en mente cuando, a su manera, anhelaba el fin, no de la novela o de la ficción, tampoco de la literatura en cuanto tal, pero sí de esa particular forma hegemónica de la ironía que no pocas veces se hace pasar por inteligencia o desasida profundidad. “Necesitamos menos subjetividad y más sujeto”, había dicho a su manera. Se trata de un malestar compartido por aquellos lectores que van a los libros como quienes van al abismo. Los que leen para confirmar el estado de las cosas tienen, sin duda, el *best-seller*, ese sueño realizado como lo llamaba César Aira, o la novela que, desde la familiaridad, se sigue re-escribiendo una y otra vez desde el siglo xix. Pero los otros, los que buscan la experiencia radical de la otredad, para los que los libros no son una serie de puntadas humorísticas ni mucho menos un divertimento pasajero, los que quieren tocar con las manos abiertas el aquí y el ahora de su lenguaje y de su experiencia, esos lectores arrebatados e iracundos, esos lectores anhelantes y alertas, generosos, melancólicos, tienen libros como éstos que, desde y con el yo, de manera abierta y apresurada, hostil casi, escribe Karl Ove Knausgård. **u**

