

Pablo del Ángel Vidal

I Interrogación meditativa del 'yo' y sabiduría viajera Dice el Eclesiastés bíblico que "el hacer libros no tiene fin". A esto, Kundera le llama grafomanía.

He aquí un fragmento de alta complejidad existencial, sobre la grafomanía, en El libro de la risa y el olvido (1978): "La soledad generalizada produce la grafomanía, pero la grafomanía masiva al mismo tiempo confirma y aumenta la soledad general. El descubrimiento de la imprenta hizo posible en otros tiempos que la humanidad se entendiese mutuamente. En la época de la grafomanía generalizada la escritura de libros adquiere el sentido contrario: cada uno está cercado por sus letras como por una pared de espejos que no puede ser traspasada por ninguna voz del exterior." Combine esto el lector con la metáfora que aplica Kundera a Tamina, protagonista de la novela: "le parecía que las miradas extrañas eran como la lluvia que borra lo que se escribe en las paredes". Miradas como lluvia disolvente, palabras como incompreensión disfrazada de empatía. Grafomanía: escritura frenética como invisible soledad.

Rasgo central de las novelas de Kundera es la prosa ensayística, que define como interrogación meditativa, para diferenciarla de la reflexión novelística a secas, realizada a partir de un narrador o de protagonistas que hablan en primera persona.

En la prosa ensayística tenemos a un visitante de las tramas -el propio creador, como voz anónima- que comparte reflexiones a partir de lo que ocurre a sus personajes, sin limitarse al cuadro mimético (representación de vida) que desarrolla la novela. Es decir: la prosa ensayística resulta una ventana en la novela, desde donde se miran otros laberintos de la existencia humana.

La categoría clásica para este ejercicio literario se llama digresión: "acción de apartarse de un relato, discurso o exposición del asunto principal, para abordar algo que surge relacionado con él". La digresión ensayística es vereda que se aparta del camino real/novela, para retornar con nuevos elementos en algún momento del viaje. Sabiduría viajera. O también: humildad curiosa que desde la meditación existencial forja sabiduría.

Plantea Kundera en La desprestigiada herencia de Cervantes, el primer ensayo de su libro El arte de la novela (1986): "El espíritu de la novela es el espíritu de la complejidad. Cada novela dice al lector: 'Las cosas son más complicadas de lo que tú crees'. Esa es la verdad eterna de la novela que cada vez se deja oír menos en el barullo de las respuestas simples y rápidas que preceden a la pregunta y la excluyen". Los tiempos que evaden las preguntas son tiempos sin imaginación. Cuando las respuestas son simples, la identidad humana se abarata. Y remata Kundera: "para que no sepas lo que has vivido".

¿Qué significa, entonces, meditar en la novela? Vagabundear más allá del tema y la trama, flotar con curiosidad para rastrear la condición humana y sus motivaciones, en el arco histórico

de la cultura que ha asimilado el novelista. Con la prosa ensayística se forjan ventanas a complejidades que de otro modo quedarían fuera de la trama que desarrolla la novela. Esta prosa tiene alto valor cognitivo y de ribete contiene elementos poéticos. Como añadido a la trama, se multiplican las preguntas y la información que el novelista desea compartir con sus lectores. Recordemos que la trama es secuencia de acciones en una historia, peripecias de los personajes y metamorfosis de carácter a través de la toma de decisiones.

II

Contra el pensamiento petrificado: el ensayo en la novela

La verdadera novela para Kundera, “desde la ambición estética aporta cambios a la forma novelesca y a nuestra comprensión del hombre”. Véase, en cambio, otra dosis de grafomanía en *Los testamentos traicionados* (1993): “la mayoría de la producción novelesca de hoy está hecha de novelas fuera de la historia de la novela. Confesiones noveladas, reportajes novelados, ajustes de cuentas novelados, indiscreciones noveladas, denuncias noveladas, lecciones políticas noveladas, agonías de la madre noveladas, novelas ad infinitum, hasta el fin de los tiempos, que no dicen nada nuevo”. Ante este panorama, la prosa ensayística en la novela cobra tintes de rebeldía estética. Porque la interrogación meditativa es innovación silenciosa en el arte de la novela: “Si soy partidario de una fuerte presencia del pensar en la novela eso no quiere decir que me guste lo que suele llamarse ‘novela filosófica’, esa servidumbre de la novela a una filosofía, esa ‘puesta en narración’ de las ideas morales o políticas. El pensamiento auténticamente novelesco (tal como lo ha conocido la novela desde Rabelais) siempre es asistemático, indisciplinado”. Intuición: demasiado orden arruina el efecto de extrañeza/belleza del arte novelesco.

Otro rasgo clave: la novela no debe vestirse de ideología, aunque la ideología puede ser tema novelesco. Se trata de un dilema de libertad estética, sin que esto signifique que el novelista reniegue de sus ideas como ciudadano. Tiene que huir del pensamiento petrificado: “El hombre de convicciones. A algunos hombres políticos les gusta calificarse así; pero ¿qué es una convicción? Es un pensamiento que se ha detenido, que está inmovilizado, y ‘el hombre de convicciones’ es un hombre limitado; el pensamiento experimental no desea persuadir sino inspirar”. Aquí habla Kundera como practicante del arte de la novela. Quienes le reprochan “su ausencia de compromiso social”, deberían revisar su historia como perseguido político en Checoslovaquia y la mirada novelística que ejerce con intensidad: “en los años que siguieron a la invasión rusa de Checoslovaquia en 1968, el terror contra la población fue precedido por matanzas de perros oficialmente organizadas. Es éste un episodio totalmente olvidado y sin importancia para un historiador, para un politólogo, ¡y, sin embargo, de un supremo significado antropológico! Sugerí el clima histórico de *La despedida* [novela, 1975] gracias a este único episodio”. La novela encuentra la reflexión meditativa –y, con ello, un compromiso social implícito- allá donde olvidan mirar la política y la historia.

La prosa ensayística, para Kundera, implica la búsqueda de un ensayo específicamente novelesco. “Ante todo una evidencia: al incorporarse a la novela, la meditación cambia de esencia. Fuera de la novela, nos encontramos en el terreno de las afirmaciones: todos están

seguros de lo que dicen: el político, el filósofo, el portero. En el terreno de la novela, no se afirma: es el terreno del juego y de las hipótesis. La meditación novelesca es pues, esencialmente interrogativa, hipotética”.

¿Para qué, entonces, la interrogación meditativa? Hay varias posibilidades: iluminar las motivaciones de la acción humana con ‘egos experimentales’ (personajes), sin eliminar sus conflictos; arrojar un velo de ambigüedad a la interrogación existencial del ‘yo’; ubicar momentos sorprendidos (casi de improvisación jazzística) en el carácter humano, a partir de situaciones límite.

Stendhal, novelista francés del siglo XIX, afirmó: “todo se puede adquirir en soledad, menos carácter”. Idea espléndida: sólo la acción frente a otros revela el carácter personal. La reflexión meditativa, como elemento lúdico del arte de la novela, ilumina las motivaciones del personaje. Así se arroja más empatía a la interrogación del ‘yo’ que practica cada novela sin fecha de caducidad.

III

El Nobel, cuñas y tempo

Si Kundera pelea el lugar como el novelista más significativo del planeta en el siglo XX y no alcanzó el Premio Nobel de Literatura, peor para la academia sueca. Franz Kafka, James Joyce, Jorge Luis Borges, no ganaron el Nobel y la lista de grandes autores ignorados se amplía con Milan Kundera, fallecido a los 94 años de edad. Tiempo tuvieron para premiarlo. Felizmente, para los lectores, Kundera está ahí para quien se decida a disfrutarlo como reto estético: “A diario nos traspasan unas mil miradas, pero eso no basta: se institucionalizará además una mirada única, para que no nos abandone ni por un instante, para que nos siga en la calle, en el bosque, en la consulta del médico, en el quirófano, en la cama, la imagen de nuestra vida se archivará en su totalidad para que pueda ser utilizada en cualquier momento en caso de conflicto legal o cuando lo exija la curiosidad pública”. Significativo: Kundera sostuvo que “la novela conoció la lucha de clases antes que Marx y el inconsciente antes que Freud”. Con estas líneas de *La inmortalidad* (1988), parece que la novela descubrió con Kundera el funcionamiento invasivo de las redes sociales antes que Facebook o Instagram. Y otro tipo de soledad (como anhelo) imaginó Kundera para su personaje Agnes: “Soledad: dulce ausencia de miradas”.

La potencia cognitiva y estética de este novelista universal llega al mismo nivel cuando escribe ensayos literarios. *El arte de la novela* (1986), *Los testamentos traicionados* (1993), *El telón* (2005), *Un encuentro* (2009). Este doble poder sólo se ve superado por el italiano Umberto Eco, a la vez filósofo, ensayista y novelista. Estos garbanzos de a libra de la cultura mundial ya se despidieron. Eco en 2016 y Kundera apenas hace unos días (11/07/2023), aunque su última novela, *La fiesta de la insignificancia*, se publicó en 2013. A los 84 años, Kundera dejó de publicar ficciones.

En el debate sobre la estructura de la obra de arte literaria, existe un tema secundario que no

debería serlo tanto: los pasajes de transición, los elementos 'puente' que unen elementos centrales (por significativos). Casi no se reflexiona sobre este patito feo de la obra de arte. Hay muy pocos trabajos sobre 'las juntas', 'el pegamento', 'las bisagras' en la obra de arte. El italiano Luigi Pereyson, maestro de estética, le llamó 'cuñas' a estos elementos secundarios, parientes pobres de la estructura artística.

En el libro Sobre Literatura de Umberto Eco (2002, página 215) hay una referencia a las cuñas que estudió Pereyson: "la exigencia de echar cuentas no sólo con la estructura como andamiaje, sino con los regateos, las debilidades, los parches, los remiendos, los deslices, las caídas de tensión". Enfrentados a la representación verosímil de la vida, los momentos de transición son incómodos, aunque necesarios, en el arte literario. Problema que debe enfrentarse con el riesgo de desinflar la tensión narrativa.

¿Cuál es el punto de vista de Pereyson sobre las cuñas? Son importantes, aunque no ocupen el centro del relato: "las cuñas se ven como puntos de apoyo necesarios para la estabilidad del conjunto, puentes, soldaduras, en las que el artista actúa con menor cuidado, con mayor impaciencia e incluso con indiferencia, casi dándose prisa". De cualquier modo, subraya Eco en ayuda de Pereyson, "también las cuñas forman parte de la economía interna de la forma, visto que el Todo las reclama aun en posición subordinada". Incluso subordinadas, las cuñas no deben faltar.

Aquí puede sugerirse una innovación Kundera sobre el manejo creativo de cuñas: la digresión ensayística dentro de la trama sustituye los pasajes de transición. Precisemos el punto: alejándose de la trama, Kundera ataca "su tema" que es "interrogación existencial" y evita transiciones comunes. Trama y tema, por supuesto, debe relacionarnos el lector y así se eliminan cuñas. "Todo texto es una máquina perezosa", afirmó Eco, en el sentido de que "hay más cosas no dichas que las cosas que efectivamente menciona el texto". Podríamos añadir: todo texto es labor de construcción imaginativa, que empieza el autor y termina el lector. Kundera potencializa de este modo lo que implícitamente ya sucede en cada novela: el autor siempre es 'apoyado' por el lector en la (re)creación de la obra de arte.

Otra lección, que se deriva de las cuñas, es la pausa en el arte y el ritmo de representación. No siempre se puede manejar un Ferrari a 200 kilómetros por hora. Hay que ubicar entonces una cuestión de ritmo/revelación/transición en la estructura de la obra de arte. Ubique el lector con aspiraciones literarias lo que dice el maestro norteamericano Dashiell Hammett sobre el 'tempo', ritmo con el que se presenta una acción. Las citas se encuentran en el Diccionario apasionado de la novela negra, 2018, de Pierre Lemaître: "La novela contemporánea necesita del tempo para producir la sensación de que todo lo escrito sucede aquí y ahora, de forma que el lector tenga una sensación de inmediatez". En este dilema estético hay varios caminos. Ya vimos la digresión ensayística de Kundera, que une la trama sin cuñas. Sigamos con Hammett: "las escenas lentas y mesuradas: escenas redondas que se suceden capítulo tras capítulo son propias de un escritor que intenta decirle a su lector: 'Mira, esto es algo que pasó y voy a contártelo', pero no para el que quiera decirle: 'Mira, esto es algo que está pasando y voy a mostrártelo'. Este último escritor debe saber cómo ocurren las cosas, no cómo se las recuerda años después, y debe escribirlas tal cual. Creo que eso es el tempo". Sobre este punto, clave en las novelas policíacas, opina Pierre Lemaître: "La 'inmediatez' de un relato (incluso cuando

no está escrito en presente) permite eliminar en parte la distancia entre el autor y el lector y consigue 'involucrar' a este último". El lector puede intentar la lectura comparada de dos obras maestras: El largo adiós de Raymond Chandler (1950), donde el pasado maniata al presente, frente a La llave de cristal (1931), de Dashiell Hammett, donde la inmediatez lo es todo. Quizás extraerá conclusiones valiosas sobre el 'tempo' para contar historias. Aquí le adelantamos: de las dos maneras se pueden construir grandes historias. También, de las dos maneras se puede fallar. Historias dilatadas versus historias vertiginosas. "Hay novelas que respiran como gacelas y novelas que respiran como ballenas" (Umberto Eco). Las novelas de Kundera combinan tipos de respiración, con extrañeza como carta de residencia, al servicio de tramas y personajes únicos en escenas memorables. Lo veremos, cuando sigamos con el viaje estético de Milan Kundera en una tercera entrega.