Pablo del Ángel Vidal

I Novela como exploración existencial Hay que leer con mucha atención cuando un creador escribe sobre el arte que es la pasión de su vida.

En el caso de Kundera, su valoración del arte de la novela es profundamente reflexiva al rastrear modelos excepcionales: “Uno tras otro, la novela ha descubierto por sus propios medios, por su propia lógica, los diferentes aspectos de la existencia: con los contemporáneos de Cervantes se pregunta qué es la aventura; con Samuel Richardson comienza a examinar ‘lo que sucede en el interior’, a desvelar la vida secreta de los sentimientos; con Balzac descubre el arraigo del hombre en la Historia; con Flaubert explora la terra hasta entonces incógnita de lo cotidiano; con Tolstoi se acerca a la intervención de lo irracional en las decisiones y comportamientos humanos.” Es impresionante forjar -con frases claras- un telescopio estético para viajar siglos y trazar un panorama histórico de la novela como exploración del ser, justo lo que olvidó la filosofía moderna.

Kundera, practicante declarado de “la desprestigiada herencia de Cervantes”, comparte sus infinitas horas de lector sagaz. “La novela sondea el tiempo: el inalcanzable momento pasado con Marcel Proust; el inalcanzable momento presente con James Joyce. Se interroga con Thomas Mann sobre el papel de los mitos que, llegados del fondo de los tiempos, teledirigen nuestros pasos”. Veamos la secuencia kunderiana: aventura, sentimientos, lo cotidiano, Historia con mayúscula, lo irracional, momento pasado, momento presente, mitos. La pasión por conocer se adueña de la novela para que “escudriñe la vida concreta del hombre y la proteja contra el olvido del ser”. Este enfoque del arte de la novela representa, para el lector, una invitación a la agudeza existencial. Leer para comprender la existencia desde distintos ángulos, no sólo para ‘distraerse’ o ‘escapar’ de los problemas. Leer con placer de alerta máxima, para retornar a la vida con ojos ejercitados en dilemas. Para el poder político y económico, son “ojos que da pánico soñar” (José Joaquín Blanco) por la diversidad de elementos culturales asimilables vía lectura. Esta concentración de “lector ideal, aquejado de un insomnio ideal” (James Joyce), se erosiona por las prisas del mundo moderno, el incesante ruido ambiental y los celulares con 15 o 20 pestañas abiertas, malabarismo digital sin memoria. Mientras tanto, el testamento estético de Kundera nos recuerda: “la novela mantiene el mundo de la vida bajo una iluminación perpetua”.

II

Definiciones estéticas y demolición del ego

¿Cómo define Kundera la novela? En su diccionario de sesenta y siete palabras-clave, palabras-problema, palabras-amor (1986), ensaya cuatro acercamientos. El primero ofrece, por supuesto, la definición de novela: “La gran forma de la prosa en la que el autor, mediante egos

experimentales (personajes) examina hasta el límite algunos de los grandes temas de la existencia". Medite el lector la noción 'examinar hasta el límite': invitación a viajar por la extrañeza en forma de belleza. Las grandes novelas de la historia son voraces y abarcadoras en su pasión analítica (aunque algunas novelas no sean tan largas). En esta caracterización entran –con permiso de Kundera- obras de teatro, cuentos y ensayos que visitan territorios desconocidos de la existencia en forma breve, aunque con impacto similar. Kundera se adhiere al enfoque de Hermann Broch sobre la sabiduría existencial de la novela: "descubrir lo que sólo una novela puede descubrir es la única razón de ser de una novela. La novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. El conocimiento es la única moral de la novela".

El segundo acercamiento caracteriza elementos de la novela europea: no hay evolución unida y continua de la novela, puesto que la antorcha estética pasa por creadores de diferentes países y épocas, sin lógica cultural visible; hay, en cambio, brinco territorial de la novela que es lección estética compartida, de Europa a América; hay riqueza de formas, de la misma manera que en la música europea; hay "intensidad vertiginosamente concentrada" de temas, modelos y estructuras; hay un papel social de la novela en los estados nacionales que surgen del renacimiento hacia la ilustración: construcción de una comunidad anónima, pero real, de lectores. Alfabetización vía narrativa. Aunque "la lectura no nos convierte en mejores ciudadanos" (Harold Bloom), sí construye ciudadanía y utopías.

El tercer acercamiento distingue entre escritor y novelista. El escritor puede servirse de cualquier forma literaria, incluida la novela. Lo que escribe está marcado por su pensamiento, transmitido por su voz. El escritor encarna una personalidad literaria que, armado de sus ideas, se pasea a sus anchas por cualquier género. En cambio, "el novelista no hace demasiado caso a sus ideas. Es un descubridor que, a tientas, se esfuerza por desvelar un aspecto desconocido de la existencia. No está fascinado por su voz, sino por la forma que persigue, y sólo las formas que responden a las exigencias de su sueño forman parte de su obra. Fielding, Sterne, Flaubert, Proust, Faulkner, Céline, Calvino". Si un novelista es más inteligente que sus novelas, plantea Kundera, debería dedicarse a otra cosa. Aquí está, bellamente aplicada, la distinción entre escritor y novelista: Kundera propone la demolición del ego literario.

El cuarto acercamiento profundiza la demolición del ego: el novelista no tiene vida pública para exhibir. Le preguntan al novelista Karel Kapek porque no escribe poesía. Respuesta: "porque detesto hablar de mí mismo". Hermann Broch se sumó a Franz Kafka y Robert Musil: "ninguno de los tres tiene una verdadera biografía". Prófugo del flash fotográfico, el novelista excava en su propia intimidad. William Faulkner, novelista norteamericano, asediado por los medios al ganar el Premio Nobel (1949), advirtió: "deseo ser anulado en tanto que hombre, suprimido de la Historia, no dejar huella alguna, nada más que libros impresos". Kundera termina su acercamiento con una metáfora: "el novelista derriba la casa de su vida para, con las piedras, construir la casa de su novela".

Hasta ahora, las biografías literarias no desentrañan cuestiones estéticas.

III

Descripción de escenas: extrañeza en su tinta

El siguiente es un recorrido descriptivo de escenas creadas por Kundera. El objetivo es despertar en lectores la curiosidad por sus novelas, que con el paso del tiempo giraron de la amplitud a la brevedad. Si no quiere gastar, para descargas electrónicas (formatos Pdf, Word, Epub) escriba en el navegador google “enlace de bibliotecas digitales”.

* En La broma (1967), Helena es desairada por Ludvik y abandonada por su esposo. Hecha añicos en su autoestima, quiere suicidarse con pastillas que un joven camarógrafo -enamorado de ella- lleva en su mochila. Helena escribe un mensaje de despedida. Ludvik y el camarógrafo encuentran el mensaje y la buscan desesperadamente en la posada donde se hospeda. El final de la escena es antológico: la encuentran en un retrete, “vaciando sus entrañas”. Las pastillas eran laxantes.

* En El libro de la risa y el olvido (1978), dos jóvenes alumnas norteamericanas tienen que preparar una exposición de la obra de teatro El rinoceronte de Eugene Ionesco, para su maestra favorita de literatura -de ascendencia alemana- que corresponde a sus afectos. Mientras se preparan, encuentran signos idiotas por su obviedad: que los personajes de la obra se conviertan en rinocerontes significa deshumanización; que el cuerno significa posible agresión sexual; que el teatro del absurdo se maneja por símbolos. Durante la exposición, las alumnas se colocan en cuatro patas y tienen un cuerno de cartón pegado a sus narices. Una alumna judía, Sara, se levanta, se coloca detrás de ellas y patea sus traseros. La maestra piensa que la agresión es parte de la exposición y rompe a reír. Las alumnas, a punto de llorar por la patada recibida, comienzan a reír con su maestra. Imitar a la maestra disfraza su humillación. Luego, las tres levitan y abandonan el salón por un tragaluz. Interprete, desafiado lector, el supuesto simbolismo de esta escena. Kundera advierte: “cada respuesta es una trampa para bobos.”

* Jacques el fatalista es una novela publicada por el francés Denis Diderot en 1785. El tono irreverente y la libertad de composición maravillaron a Kundera, que en 1972 escribió la obra de teatro Jacques y su amo, variación/homenaje a la obra de Diderot. Intertextualidad gozosa (historias que hablan de otras historias) con dos escenarios que se entrelazan: uno para el pasado (escenario/estrado), otro para el presente (escenario a ras de suelo). Los personajes van hacia atrás o hacia adelante en el tiempo al mirar el otro escenario y/o caminar bajar/subir. Minimalista y compleja composición dramática, a través de la distribución espacial de personajes y escenarios. Hay escenas en que los personajes ‘ven’ su pasado o historias/ficciones que alguien cuenta. De escenario a escenario, comentan las acciones con humor y nostalgia encubierta por el tono desenfadado. Una vuelta de tuerca espléndida se presenta cuando los personajes abordan el tema de la reescritura de historias. La repetición del verbo creer es premeditada:

EL AMO: ¿Crees que creerán al que ha reescrito nuestra historia? ¿Que no van a mirar en el texto para ver quiénes somos realmente?

JACQUES: Señor, muchas otras cosas se han reescrito además de nuestra historia. Todo lo

que ha ocurrido ha sido ya reescrito centenares de veces y a nadie se le ha pasado por la cabeza comprobar lo que ha ocurrido en realidad. La historia de los hombres ha sido reescrita tantas veces que la gente ya no sabe quién es.

* Las muertes del poeta Jaromil en La vida está en otra parte y la exiliada Tamina en El libro de la risa y el olvido están marcadas por la muerte de Joseph K en El Proceso (1925, publicación póstuma). En la escena final imaginada por Franz Kafka, dos guardias municipales con cuchillo de carnicero apuñalan en el corazón a Joseph K y miran desde muy cerca (con ojos de vaca) su agonía. El último sustantivo es la palabra 'vergüenza': "¡Como un perro!, se dijo. Era como si la vergüenza hubiera de sobrevivirle". La muerte y, para colmo, la vergüenza a cuestas. Kundera plantea, a contracorriente de la crítica literaria, que "la obsesión de Kafka como autor no es el anhelo de soledad, sino la soledad violada". Esta soledad violada se aborda primero de forma irónica en la muerte de Jaromil, que se observa a sí mismo en un reflejo de agua: "¿Así que, al final, agua? ¿Nada de llamas? Abrió los ojos y vio una cara que se inclinaba hacia él con la mandíbula suavemente hundida y el pelo rubio y ligero. Esa cara que tenía encima de él estaba tan cerca que le pareció que yacía sobre una fuente y veía en ella su propio aspecto. No, nada de llamas. Se ahogará en el agua. Contempló su propia cara en la superficie del agua. Luego, de repente, vio en la cara un susto tremendo. Y eso fue lo último que vio". Esta muerte de asombrado narcisismo proviene, tal vez, de la soledad violada por la tortura.

La soledad violada se aborda de forma más intensa en la muerte de Tamina, que exhausta se ahoga en el mar mientras es observada (y no auxiliada) por niños de una isla fantástica que la persiguieron con saña: "La barca se arrimó a ella por completo y cinco caras infantiles se inclinaron con avidez hacia ella. Gesticulaba desesperadamente con la cabeza como si quisiera decir, dejadme morir, no me salvéis. Pero su miedo era inútil. Los niños no se movían. Nadie le echó el remo ni la mano, nadie pretendía salvarla. Sólo la miraban, con ojos ávidos y la observaban". El final de Tamina acentúa la soledad violada: "la cabeza se le hundía en el agua. Volvió a salir varias veces con movimientos bruscos y cada vez que salió se encontró con la barca y los ojos infantiles que la observaban. Después desapareció bajo la superficie del agua". La escena/metáfora resulta poderosa porque irradia belleza y crueldad al mismo tiempo. También apunta, como profecía, a un panorama cultural que se agudiza en el siglo XXI: la infantilización de la humanidad es parte vital de la modernidad obscena.

En resumen: Jaromil se observa a sí mismo, sin comprender lo que mira, y la muerte le sorprende. Como poeta, esperaba fuego y espectadores, no torturadores. Tamina, única adulta en la onírica isla de niños, es observada por un grupo que hace del morbo naciente un toque siniestro. Ambas son muertes kafkianas, que provienen del final de Joseph K en El Proceso: muerte repleta de vergüenza.

* En La insoportable levedad del ser (1984), aparece la perrita Karenin, compañera fiel, juguetona y discreta de Tomás y Teresa, pareja que renuncia a la vanidad del mundo para vivir de manera sencilla en el campo. La perrita, desde luego, se llama como el esposo de Ana Karenina. En La sonrisa de Karenin, sexta parte de la novela, Teresa sueña que Karenin parió dos panecillos y una abeja. Este onírico homenaje a León Tolstoi es guiño a la imaginación que se multiplica en la literatura. El nacimiento de panes y abeja vía Karenin/sueño/Teresa es suave como el vuelo de colibrí. Tomás y Teresa, que experimentaron con intensidad el mundo,

asumen en su vida elementos de sencillez, naturaleza y lentitud. Con sus decisiones libres de ambición, trazan una interrogación a la modernidad como circo de precios sin valores. Curiosamente un camión, único elemento 'moderno' en el poblado campestre donde viven, provoca sus muertes.

IV

Pasión Kundera: el problema estructural del arte

En el origen existe una perplejidad estética que recorrió el tiempo.

En la segunda guerra mundial, un compositor judío que llevó la estrella amarilla (señal nazi de discriminación) daba clases de piano al niño Milan Kundera en el pueblo de Brno, pues su padre ("sin saber cómo expresarle su solidaridad") lo contrató, ya que la gente lo evitaba. El compositor tenía que cambiar continuamente de alojamiento, que cada vez era más pequeño, "antes de partir para Terezin", donde se instaló un campo de concentración. La anécdota se encuentra en Los testamentos traicionados (1993), con un dato esencial para lo que fue la pasión artística de Kundera: "De todo aquello sólo me han quedado mi admiración por él y tres o cuatro imágenes. Sobre todo, ésta: al acompañarme después de la clase, él se detiene cerca de la puerta y me dice de pronto: 'hay muchos pasajes sorprendentemente flojos en Beethoven. Pero son estos pasajes flojos los que otorgan valor a los pasajes fuertes. Es como el césped, sin el cual no podríamos disfrutar del hermoso árbol que crece en él'. Curiosa idea. Que se me haya quedado en la memoria es aún más curioso. Tal vez me haya sentido honrado de poder escuchar una confesión del maestro, un secreto, un ardid que sólo los iniciados tenían el derecho de conocer". La anécdota refleja la fertilidad de la ambigüedad en el arte. Ambigüedad que detona la imaginación si se expresa en voz alta. Las lecciones artísticas son misteriosas, cambiantes, discretas en unos casos, como la reflexión del profesor judío ante el niño Kundera. "Sea como fuere, esta corta reflexión de mi maestro de entonces me persiguió toda la vida (la he defendido, la he atacado, nunca he podido con ella); sin ella, este texto, con toda seguridad, no habría sido escrito". Tengo para mí que la lección que recibió Kundera de su maestro de piano es la pausa y la transición en el arte. Si el ritmo impone una presentación diversificada de los elementos de una obra (literaria, musical, cinematográfica), la pausa en el arte impone una reflexión aseada, sin prisa.

Paradoja artística: sin pausa, no hay velocidad que valga.

Milan Kundera, sin par novelista del sueño y desencanto socialista en Europa del Este, no traicionó su búsqueda estética: "Pero más que a esa reflexión en sí quiero a la imagen de un hombre que, poco tiempo antes de su viaje atroz [a un campo de concentración] reflexionó en voz alta, ante un niño, sobre el problema de la composición de la obra de arte".