

MILAN KUNDERA

LA SABIDURÍA DE LO INCIERTO

ANTONIO TENORIO MUÑOZ COTA



I.- ENTRE LA BÚSQUEDA Y EL HALLAZGO

O

CARTOGRAFÍA PARA UNA EXPEDICIÓN IMAGINARIA

Para Milan Kundera la literatura es el espacio ilimitado de reflexión sobre la existencia. El espacio de lo complejo. Sitio donde se persigue no la *verdad única* y acabada sino la duda y el cuestionamiento permanente, como símbolo de movimiento, de renovación. En esa medida cada nueva obra, comenzando por *La broma* —escrita en 1965— es una tarea inacabada, un intento inconcluso; aunque, por supuesto, en sí mismo el texto pueda ser un producto acabado y finito.

Es decir, se trata de estar continuamente escribiendo, engrandeciendo la misma obra; la fatalmente *inacabable* obra literaria. Cada nueva novela, cuento o poema no es más que la eterna continuación de una anterior, así como la precedente lo fue, a su vez, de otra. Dicho en palabras de José Emilio Pacheco: “Escribir es el cuento de nunca acabar y la tarea de Sísifo. Paul Valéry acertó: No hay obras terminadas, sólo obras abandonadas”.¹

Mas para este Sísifo moderno lo que importa no es que la piedra se sostenga por sí misma, sino, por el contrario, su continuo rodamiento hacia abajo. Es esto lo que le permite al hombre mítico cumplir su tarea de nueva cuenta. En la medida

en que la figuración literaria revela la circunstancia extrínseca e interior del hombre, aumenta la complejidad que se cierne sobre ambas condiciones de la existencia. De la misma manera, para Kundera la literatura será un fin en sí misma, sólo cuando se convierta en el medio más adecuado, y quizás el más bello, para reflexionar acerca de la condición humana.

La obra de Kundera, desde *La broma* hasta *La lentitud* estará siempre situada en la búsqueda. "Todos los novelistas escriben, probablemente una especie de tema (la primera novela) con variaciones".² No debe resultar extraño, entonces, plantear que las obsesiones, lejos de restar importancia al proceso de búsqueda continua, se convierten en un instrumento de éste. Las variaciones de las que habla Kundera, son el instrumento a través del cual el autor siente encontrar mayor motivación en el proceso mismo de la búsqueda que en el propio encuentro.

El novelista adquiere, de acuerdo con la concepción de Kundera, una nueva y más profunda dimensión y responsabilidad: no en tanto historiador, por que lo trasciende al crear una *realidad alterna*, o profeta que pregoná el povenir, sino como *explorador de la existencia*. De esta forma, el escritor asume su papel crítico, reflexionando acerca de la realidad humana en sociedad, a la cual concibe como un mundo donde impera la ambigüedad y la relatividad. Su carácter ambigüo se lo otorga el continuo transcurrir de la historia; pero sobre todo la fatal condición humana de no poder vivir más que una vez.

De esta manera, la situación histórica, ese terreno donde la literatura hunde sus raíces, no está concebido por Kundera como un decorado ante el cual los personajes

desarrollan situaciones humanas. No se trata de una escenografía desprendida del acontecer humano; la situación histórica es, en sí misma, una situación existencial *in crescendo*.

Establece, pues, un paralelismo entre la Historia (con *H* mayúscula) y la infinidad de historias que constituyen la existencia humana. Para el autor checo, será tan importante la una como las otras; es más, afirma que una y otras se contienen, traslanan y confunden. No hay Historia al margen de la existencia real, concreta y cotidiana de los hombres de carne y hueso que pueblan las casas, caminan las calles, duermen en las camas y beben en los bares de una sociedad, como tampoco se pueden desprender las íntimas, pequeñas y fugaces historias diarias, con sus problemas nimios, del gran escenario de la Historia de los pueblos.

Si Kundera se decide a transitar por los misterios de la existencia humana, en la perspectiva del individuo, en su intimidad, es porque "... los mecanismos que funcionan en el interior de los grandes acontecimientos históricos... son los mismos que rigen las situaciones íntimas".³ Así como son expresión de lo más loable de la humanidad, de su sentido de la solidaridad, del valor, de su capacidad para no perderse en el *olvido del ser*, de evitar la irresponsabilidad ante la existencia; asimismo, estos mecanismos de los que habla Kundera, son muestra de la *otra cara de la luna* de lo humano, de la bajeza, la traición, el autoritarismo, la mentira y fuga de la responsabilidad de vivir. Ambas, sin maniqueísmos, constituyen, en conjunto, lo humano. Una y otra se corresponden en un juego interminable de *contrarios complementarios*. Pero además, una y otra se expresan tanto en el marco de las

grandes proezas y más abominables crímenes que se han cometido en nombre de las mejores causas, como en el espacio trivial de la vida íntima de los individuos.

No obstante, el autor tendrá que estar precavido frente a los *cantos de sirena* de la descripción calcada de la realidad. En la concepción novelística kundereana, la situación histórica está implícita en el planteamiento de la obra. En otras palabras, no se trata de que el autor tome una situación histórica y la desarrolle, sino que en el proceso de exploración sobre la existencia que experimentarán sus personajes y el contexto en el que éstos se mueven, la situación histórica quede contenida.

La idea de fidelidad a la Historia que tiene en mente Kundera parte de una aparente contradicción al negarle al novelista condición de historiador. Dice el checo que el novelista no es ni un historiador ni un profeta: "es un explorador de la existencia",⁴ pero al mismo tiempo reconoce que esta *infidelidad a la Historia* es lo que le permite al artista, a fin de cuentas, edificar una fidelidad histórica de nuevo cuño . Al revés, encontramos que, paradójicamente, en nombre de la *fidelidad a la realidad, la creación artística al servicio de las causas, la preminencia de lo social sobre lo estético*, se ha incurrido en las negaciones más evidentes de lo que constituye el arte.

Kundera es especialmente reiterativo en cuanto a este asunto. Para él, el novelista no tiene más causa que la novela, y ésta no tiene más moral que, siguiendo a Hermann Broch, descubrir aquello que hasta antes de la obra permanecía oculto. Kundera supone que la amplitud de sentidos de una

obra se encuentra en su capacidad para urdir, tejer las incertidumbres. Concurren en este planteamiento dos aspiraciones kundereanas: la luz del descubrimiento novelesco y la energía de lo que él llama la "sabiduría de la incertidumbre".⁵

La literatura, en general, y la novela, en particular, son el espacio fértil e ilimitado en donde, al tiempo que se revelan cuestiones sobre la existencia de los hombres, éstas sirven para generar nuevas y más profundas preguntas. La naturaleza de la novela, mientras más a fondo se explora en ella, descubre una dificultad cada vez mayor para encontrar respuestas. Por definición, la novela es, así lo llama el propio Kundera, el arte de lo irónico; sitio donde la verdad se vuelve más compleja y relativa. Sin embargo, paradójicamente, la no obviedad de la respuesta conduce al autor, primero, y al lector, después, a emprender la travesía tras la verosimilitud constituida como nuevo referente de realidad, la cual, finalmente, otorgará al binomio autor-lector un sentido más trascendente: la búsqueda continua como fuente del conocimiento.

Si la novela es capaz de despertar esta sed por la búsqueda, si logra trascender la anécdota de las situaciones particulares, e incluso las circunstancias históricas dentro de las cuales es concebida, si consigue constituirse en una larga interrogación, entonces estaremos frente a una novela significativa. En palabras de Kundera, la novela, no es "sino una larga persecución de algunas definiciones huidizas".⁶

Pero además, al ímpetu de la búsqueda habrá que añadirle el espíritu de la complejidad. Continuamente la novela nos está diciendo: *las cosas son más complicadas de lo*

que tú crees. Lo hace bajo tres fundamentos: la ambigüedad, la formulación de cuestionamientos sobre la existencia y la asunción de la complejidad de la vida humana como elemento de ruptura frente a la evasión.

De acuerdo con estas tres premisas fundamentales de la novela, ésta se inscribe como expresión genuina de arte. El elemento reflexivo que la novela contiene, el ya nombrado universo de la ambigüedad, el juego de las hipótesis que se suceden sin tregua, se torna en una suerte de capacidad sintetizadora que apela a la razón y a la sensibilidad, porque, como dice Kundera, en el terreno de la novela no se afirma, la meditación novelesca es, ante todo, interrogación, hipótesis, el lugar donde, en medio de la ambigüedad, antes que juzgar, se comprende.

Al concebir así a la novela, esta idea kundereana adquiere una connotación peculiar, pues mientras fuera del universo novelesco toda meditación conduce a una afirmación que, a su vez, hace a todo aquel que la formula, ya sea desde la filosofía, la política, la religión, etcétera, sentirse seguro de lo que afirma; el novelista, por lo contrario, se mueve sobre un piso de voces que se contradicen, teniendo razón todas ellas, porque, a final de cuentas, de todas esas verdades parciales y fragmentadas se configura y refigura el texto.

En contraste con esta vocación por asumir la relatividad de las verdades humanas, encontramos el discurso apodíctico y dogmático en el que se erigen los fundamentalismos. Estos (no importa su sello), pretenden otorgar a sus fieles el espejismo de la intangible tranquilidad

de lo absoluto, de lo explicado de una vez y para siempre; nada más alejado de la misión perturbadora de la novela. Los discursos sustentados en una única y totalizante verdad, exigen que alguien tenga razón, su fundamento se halla en la constante disyuntiva maniquea entre el *bien* y el *mal*.

Lo que Kundera califica como la incapacidad de hacer frente a la ausencia de juez supremo, se resume en la siguiente cita: "el hombre desea un mundo en el cual sea posible distinguir con claridad el bien del mal porque en él existe el deseo, innato e indomable de juzgar antes que de comprender".⁷ Paraíso imaginario de los individuos, llama Kundera a la novela, espacio donde nadie es poseedor único de la verdad, pero donde todos tienen derecho a ser comprendidos. Representar la complejidad de los actos humanos frente a las circunstancias, es la misión de la novela. Ante la ausencia de un juez supremo, el bien y el mal se traslanan, se mezclan; ambos polos se tocan y acarician. Revelar este devenir requiere del espíritu de la complejidad.

Es importante señalar que la novela, si bien puede ser teorizada desde las generalizaciones, a partir de su propuestas estéticas y su compromiso ético, no es, ni ha sido, una y para siempre. El propio Kundera señala que no existe lo que podría llamarse la historia de la novela. Existen, dice, historias de las novelas, y no una sola en el sentido de unidad y continuidad. Las historias de las novelas se pueden agrupar por nacionalidades, temas, épocas, lenguajes, etcétera, pero lo que es necesario precisar es que Kundera pondrá el mayor de los énfasis en destacar a la novela europea. Dos son las razones que da para explicar la preeminencia de la novela

europea sobre cualquier otra. Primero, señala: "por la riqueza de sus formas, por la intensidad vertiginosa concentrada de su evolución, por su papel social, la novela europea (al igual que la música europea) no tiene parangón con ninguna otra civilización".⁸ La segunda razón que arguye el novelista checo, tiene que ver con el origen mismo de la novela. El arte novelístico es producto de la Edad Moderna. Su destino, por tanto, quedará ligado a la historia de la modernidad europea. La Edad Moderna, a decir de Kundera, inaugura, a través de la novela, una nueva forma de *decir*, con lo cual se vuelve una acompañante constante y fiel del hombre desde comienzos de esta época.

Si Husserl definió la esencia de la espiritualidad europea como la *pasión de conocer*, según el autor de *Los testamentos traicionados*, esta pasión se adueña de la novela europea como medio para revisar la vida concreta del hombre. La novela europea, según este marco, tendrá de origen la misión de proteger al hombre contra el *olvido del ser*⁹ y mantenerlo en el *mundo concreto de la vida*.¹⁰

La novela europea es hija de la modernidad. La novela ha caminado a la par de esta época, pero antes que ser su crónica, su reflejo fiel, se ha vuelto una suerte de conciencia crítica de la Edad Moderna. No obstante no se habla por igual, con la misma significación de cualquier novela; ni siquiera eso que llamamos *la novela europea* supone la suma numérica de cuanta novela ha sido publicada, sino que atiende preferentemente a algunas de las obras y a algunos de los creadores. Es un conjunto representativo que también puede verse como las novelas de los maestros, de aquellos que, dice Fuentes,

son los grandes creadores que abren los caminos, no a través del panfleto sino con el *abierto misterio del arte*.¹¹

Las novelas que se han significado en este proceso, han dejado sentir sobre sí la influencia de la modernidad en sus distintos momentos, habiendo trasladado al texto lo que en su momento se respiraba en las calles. Las posibilidades narrativas del novelista estarán dadas, pues, no sólo por su genio creador sino también por aquellos elementos que lo permean en tanto miembro de la colectividad. Por eso, Kundera no duda en afirmar que “el novelista no inventa, descubre lo que está ahí detrás”. Esa verdad velada, escondida, furtiva y mordaz, será el terreno donde abone la novela.

Así, en *Los testamentos traicionados* afirma que cuando él habla del arte de la novela europea, no lo hace sólo para distinguir a esta forma narrativa (la novela) de la china, japonesa u otras, sino con la convicción de que las novelas de Europa (francesas, inglesas, húngaras, etcétera) concurren en una historia común, una conciencia social, histórica, cultural común.¹²

Si bien Kundera suscribe el papel primordial de la búsqueda del conocimiento a través de la novela, añade, a éste, el elemento de la belleza, a la cual define como una luz súbitamente encendida de lo nunca dicho. Lo hace, no sólo por las dificultades que representa “fundamentar una novela en una meditación permanente, [pues] va en el siglo xx en contra del espíritu de la época, a la que no le gusta en absoluto pensar”,¹³ sino además porque la sabiduría de la novela, según él, es diferente a la de la filosofía. Todos los aspectos de la existencia que la novela descubre, los descubre como belleza.

A diferencia de la filosofía, la novela no nace del espíritu teórico sino del humor, dice el autor de *La despedida*. Cuando habla de *humor* se refiere al contenido irónico inmanente al quehacer novelístico. La novela presupone el elemento humorístico como la voz que desacraliza, desnuda, exhibe sin pruritos, corroe las verdades absolutas, relativiza el mundo de las verdades únicas y dogmáticas.

La novela se halla en el cruce de caminos entre la belleza de las palabras en su sitio y la reflexión filosófica, ambas tejidas con el hilo del humor. Se debe al valor de la estética y al de la ética, por igual. La primera atenderá a sus formas, la segunda a sus contenidos; ambas, en conjunto, entrecruzándose permanentemente, otorgarán a la novela su sitio, antes que como transcripción de la realidad, como exploradora de la existencia del individuo e hipótesis de una realidad metafórica.

La individualidad se inserta en la esencia de la novela en dos dimensiones distintas pero convergentes. Se expresa en tanto el creador, el novelista, como respecto al individuo que lee y encuentra en esa novela una reflexión sobre la existencia de otros individuos, si bien imaginarios, referenciados a condiciones existenciales del conjunto humano. La novela descubre a dos individuos que son sólo uno. El creador es también un lector. Y el lector reelabora, por medio de la lectura, no sólo su individualidad sino la del autor, en esa medida se convierte en una especie de coautor que al leer refigura un texto. Esta refiguración continua de individualidades es marcada por el contexto social. Marcuse apunta que "... la individualidad es aquella dimensión en la que el indivi-

duo es ‘creador’ en el sentido más auténtico: la de la literatura y las artes”.¹⁴

Por lo que toca al segundo aspecto, el individuo es sujeto y objeto de la reflexión novelística. Lo es cuando actua al interior de la obra, y cuando como lector se mira en los individuos que están *adentro*. La resonancia de los actos de los personajes, tan individuos como el que lee desde afuera, es la posibilidad de la novela de perturbar la evasión de los seres reales.

Hemos encontrado en Fernando Savater un hilo de ideas que nos permite plantear que considerar “el proceso de individuación (como) un producto social”,¹⁵ nos abre la posibilidad de evitar una confrontación tan estéril como reductiva entre la supuesta preeminencia del individuo frente al terreno de la socialidad o viceversa. Nos queda claro que una y otra esfera, que la construcción ideática de las categorías con que se nutren, están imbricadas dialécticamente.

Por su parte, Kundera espera superar la tentación de perderse en los vericuetos del falso dilema entre individuación y socialización, elaborando una propuesta que, a su modo de ver, lleva implícita la novela: la interiorización del ser. La propia obra novelística de Kundera atiende a esta interiorización, manifestada en el valor que le otorga a la pesadez como concepto que contrasta con *el olvido del ser*. Asumir el riesgo de la individualidad es aceptar la pesadez. Pero esto no se puede hacer sin cierta dosis de *levedad*. Kundera retoma el viejo dilema planteado por Parménides entre la valoración de peso y levedad.

A pesar de lo que pareciera a primera vista, el camino de la evasión, la levedad, no resulta menos arduo que su contraparte, la pesadez. Sobrellevar el lastre de la frivolidad, la negación de la diferencia entre los individuos, la cobardía frente a la realidad, no es menos difícil que cargar sobre los hombros la pesada carga de la libertad, la autonomía, la autoafirmación de los valores. Sin embargo, cuando la decisión recae sobre la pesadez, ésta irá unida a la necesidad y al valor.

Por otro lado, a Kundera le interesa destacar un territorio donde sea posible confrontar el universo de las verdades absolutas: el poder, el mundo de las ideologías políticas o religiosas, los dogmas como explicación a priorística y absoluta. En este sentido, el individuo —mejor dicho, la socialidad del individuo— vuelve a estar colocado en el centro de la acción. Desde otro lugar así nos lo hace ver, también, Carlos Fuentes, quien al respecto se vale de una ilustrativa cita de Vico: “desde las más remotas antigüedades el mundo de la sociedad civil ha sido creado por los hombres, por lo tanto, ha de encontrarse en él la modificación de nuestra propia mente humana”.¹⁶

Mas si se trata de la exploración del ser, de sus causas y azares, de sus pasiones y pulsiones, de sus miedos y hazañas, no es posible soslayar el papel que juega en todo este camino de la existencia lo irremediable de la muerte. Kundera advierte el valor clave que esta circunstancia adquiere para los hombres y su referencia a ella, implícita o explícitamente no cesa. Cada instante de la vida representa un diminuto universo condenado a desaparecer para siempre al instante

siguiente. Esta sucesión vertiginosa de universos, donde no hay oportunidad de retorno produce, nos advierte el autor de *La inmortalidad*, una especie de cínica actitud que todo lo perdona, todo lo olvida; además, el individuo podrá, en su fantasía antropocéntrica, ocupar el centro de la escena pero los elementos que lo rodean van a determinar, en gran medida, sus decisiones. Empero estas mismas circunstancias son fugaces; por tanto el hombre, al tomar una decisión se ve enfrentado a una vertiginosa sucesión de hechos y sensaciones irrepetibles.

El novelista checo parece querer decirnos que no hay circunstancias ideales, sino simplemente circunstancias en las que el hombre actúa. Así se entiende que no haya nada más lejos de Kundera que pretender presentar la existencia humana como una larga y progresiva cadena de acontecimientos causales. La ruptura de la causalidad, de la visión chata que plantea a la historia colectiva e individual bajo una lógica de hechos irremediablemente sucesivos y sobre todo previsibles por leyes que supuestamente rigen la existencia, está presente en Kundera a cada paso.

La intervención del azar: No somos amos absolutos de lo que pueda ocurrir, decía en una entrevista el novelista húngaro Stephen Vizinczey, las intenciones humanas son sólo un factor, entre los millones de ellos que determinan un hecho. En ese terreno, donde la historia *tradicional* suele encontrar sus mayores dificultades, la novela se desenvuelve con inigualable prestancia.

La pretensión de la novela por abarcar la complejidad de la existencia humana en un mundo igualmente complejo,

dice Kundera, debe evitar extraviarse y perder lo que él llama “la claridad arquitectónica”. Ésta exige una técnica de elipsis, de condensación. Concibe al arte novelístico como una construcción donde algunos elementos resultan imprescindibles como soportes del edificio. Se han mencionado ya algunos, revisemos, así sea brevemente, otros.

Al responder a pregunta expresa sobre cómo construye sus novelas, el checo dice que existen dos niveles: en un primer nivel compone la historia novelesca y, “por encima desarrollo los temas, trabajo los temas sin interrupción dentro y mediante la historia novelesca”.¹⁷ Kundera reconoce la importancia de la unidad de acción en una novela, pero afirma que existe algo más profundo que asegura la coherencia de la obra: la unidad temática. Unidad temática más tensión narrativa son columnas vitales en el sostén de la estructura de la novelística kundereana.

Distingue, asimismo, entre los temas y los motivos en sus novelas. Un tema es una interrogación existencial, afirma Kundera. E introduce un elemento interesante en esta concepción. Este cuestionamiento acerca de la existencia está conformado por palabras, no sólo en el sentido de signos, código entre autor y lector, sino, y es esto lo que le interesa al checo destacar, con un peso y significado particular: las palabras-tema. Estas palabras fundamentales en el esquema del autor de *Los amores ridículos* guían el conjunto de su obra.¹⁸ Las palabras, subraya Kundera, tienen un significado diferente en el código existencial de cada individuo.

Respecto a los motivos en sus novelas, dirá que éstos han de distinguirse tanto del tema como de la historia

novelesca que la obra va desarrollando. Los motivos son elementos del tema o de la historia que aparecen y desaparecen en distinto contexto dentro de la novela.

En la composición novelesca puede presentarse un tema solitario. Lo cual no significa de manera alguna el abandono de la unidad temática a la que ya se hizo mención. La digresión significa, para Kundera, el desarrollo de este tema solitario fuera de la historia novelesca, mismo que lejos de debilitar, corrobora la *disciplina de la composición*. Esta disciplina significa, a fin de cuentas, la indivisibilidad del conjunto.

Esta concepción abre infinidad de posibilidades respecto a la lectura de una misma novela. Las divagaciones en la obra de Kundera le posibilitan al autor universalizar las situaciones existenciales que particulariza en sus personajes, y al mismo tiempo, abre la posibilidad para que un lector pueda interesarse más por estas divagaciones que por la historia en sí, o viceversa. Así, la relevancia que Kundera le da a la ambigüedad no sólo queda expresada en la condición existencial de los personajes y el mundo que los rodea, sino, además, está contenida en la propia estructura de las novelas kundereanas al posibilitar varias rutas de interpretación. Aplícase entonces lo que ha dicho Sábato: Para un escritor, la ambigüedad no es una acusación sino un buen certificado.

Otro elemento de importancia, tanto en el transcurso de la historia de la novela europea como en la obra de Kundera, es el de la acción. Mediante ella, el hombre rompe con la repetición de actos sumidos en la cotidianidad, en la cual todos son idénticos a todos. En medio de la repetición de

lo cotidiano, mediante la acción el hombre, al lograr distinguirse de los demás, se convierte en individuo.

Gracias a la acción, la novela construye una irrealdad, que, más que en el sentido literal de esta expresión, es una realidad paralela. Sobresale, en la cuenta de los siglos de la historia de la novela europea el papel asignado a la aventura. "La aventura —dice Ortega y Gasset— quiebra como un cristal la opresora, insistente realidad. En lo imprevisto, lo inesperado, lo nuevo, cada aventura es un nuevo nacer del mundo..."¹⁹ Esta dislocación impronta del mundo material significará un no-pacto con lo comprobable científicamente, "la realidad tal cual". En el momento en que la novela se desprende de las ataduras de la constatación racional de algo pensado, entonces se inserta como una forma particular, distinta a todas las demás, de conocimiento de la existencia humana.

No tomar el mundo demasiado en serio, en el sentido de valorar lo que el mundo considera sujeto de valor, es una consigna kundereana; ninguna novela, asegura, digna de ese nombre lo hace. Porque finalmente —se pregunta— ¿qué significa tomarse el mundo en serio sino creer lo que el mundo quiere hacernos creer? Desde *El Quijote* hasta *Ulises*, la misión de la novela estriba, justamente, en rebelarse frente a eso que *el mundo quiere hacernos creer*.

De la concepción kundereana, de su propia práctica como creador, se desprenden dos formas arquetípicas: por un lado, pretende alcanzar la unidad polifónica, que une elementos heterogéneos en una arquitectura basada en la unidad temática, la unidad de acción y los motivos; y, por el

otro, la composición vodevilesca que transita por el terreno de lo inverosímil. Kundera afirma que sueña siempre "con una gran infidelidad inesperada... (pero) por el momento no he logrado escapar de la bigamia de estas dos formas".²⁰

Lo anterior ilustra la teoría de la novela kundereana en el sentido de los alcances y los objetivos que ésta persigue. Mas si se trata de acercarnos a los medios de los que se vale, a las características propias del tratamiento novelístico, habrá que añadir el papel que juega la creación de los personajes en la construcción del texto.

Kundera llama *personaje vivo* al acto de ir hasta el fondo de una cuestión existencial, al fondo de algunos problemas existenciales, de algunos motivos e incluso de algunas palabras con las que está hecho. La creación de un personaje rebasa la mera cuestión técnica, se trata de la concepción que se tenga del hombre. Para crearlo hay que buscar la esencia de la individualidad de los seres humanos. ¿Qué es aquello que al definir su individualidad la define frente a sí mismo y frente al mundo? El novelista checo plantea que la esencia de este ser individual, en medio de múltiples preguntas y de la multiplicidad de detalles que conforman las motivaciones de los más íntimos actos y reacciones, está determinada por algunos grandes temas vitales. Esos grandes temas vitales son el espacio en el cual existimos, fuera de ellos la existencia como entes individuales se nos escapa irremediablemente.

Los personajes, sus situaciones existenciales, se elevan a la categoría de universales una vez que se insertan como referentes de las conductas humanas en coyunturas

históricas identificables. Es decir, para que ocurra una suerte de transferencia entre los actos *muertos* del personaje y los actos *vivos* del lector, uno y otro tendrán que identificarse no sólo en su calidad de individuos sujetos a ciertas preocupaciones existenciales, motivaciones y reacciones en común, sino además, los personajes serán la voz del *no-olvido*.

Veámoslo de esta manera: los personajes de Kundera pueden elevarse, a través de situaciones existenciales, a un tiempo universales y precisas, a la escala de la historia europea; de lo que él llama *esa aventura común*. Europa, dice Kundera, pierde su memoria, quiere borrar su pasado tormentoso; pero he ahí la novela como la gran recuperadora de la memoria, la novela se encarga de salvar a Europa del olvido del ser, exponiendo a sus personajes a las circunstancias históricas que han definido y seguirán redefiniendo al hombre europeo. En ese sentido incorpora el desarrollo de su propia patria. La historia nacional de la República Checa es un tema al que Kundera vuelve una y otra vez desde dos caminos convergentes: la circunstancia particular de Bohemia, como él llama a su país, y su relación con la historia del resto de Europa como entidad supranacional, edificio de una espiritualidad: la promesa moderna.

El tratamiento de la Historia, ya sea la europea o la checa, o ambas en una imbricación es en Kundera una preocupación recurrente. Esta, sin embargo, en la novela kundereana, queda acotada por cuatro principios rectores:

1. Tratar las circunstancias históricas con un máximo de economía, refiriéndose sólo a aquello que es indispensable;
2. Retener únicamente las circunstancias históricas que

creen para los personajes una situación existencial reveladora; 3. Tener siempre presente que mientras la Historia como ciencia escribe la historia de las sociedades, la novela se preocupa por la Historia del hombre; y 4. "El principio que va más lejos: no sólo la circunstancia histórica debe crear una situación existencial nueva, sino que la Historia debe en sí misma ser comprendida y analizada como una situación existencial".²¹

Paradójicamente, al dejar de ser un problema central a tratar, la Historia consigue en la obra de Kundera, según Italo Calvino, un efecto mucho más penetrante. Al aparecer "también como punto de origen de la meditación sobre el hombre, ese conjunto de vergüenzas e isensateces que en un tiempo se llamó historia, y que ahora sólo puede considerarse el infiutonio de haber nacido en un país y no en otro..."²² Kundera logra no sólo desacralizar a la Historia, sino además, involucrarnos en el cauce ancho de un tiempo que cruza la historia de Occidente: la modernidad; y de la cual, la realidad social del régimen totalitario checo es una vertiente que, en todo caso, al igual que Auschwitz apela a la urgencia de revisar los saldos, promesas e insuficiencias de una Era que comenzó con el ofrecimiento de la razón y se acerca al tercer milenio en medio del imperio de su contraparte: la sinrazón, el fundamentalismo, la deshumanización.

Por otra parte, reiteramos, todos los actos, individuales o nacionales, todos los motivos y preocupaciones existenciales en la novela europea forman parte de su historia. Sólo revelan un significado decisivo, asegura Kundera, si los situamos en ese contexto. El mismo recono-

ce la posibilidad de comprender a *Don Quijote* sin conocer la historia de España, pero su capacidad de comprensión estará dada por una categoría histórica supranacional: la aventura histórica de Europa, de su época caballeresca, del amor cortés, del tránsito del feudalismo a la Edad Moderna, etcétera. Todos los personajes kundereanos condensan la historia individual y social, y la supranacional de la aventura europea.

La experiencia de la creación novelística, así como la de ese encuentro con el conocimiento y autoconocimiento a través de la lectura constituyen dos actos donde la individualidad se realiza, pero es además un acto de intimidad, un acto que se inserta en la esfera de la vida privada. Si el hombre europeo, asevera Kundera, dejara de producir y de leer novelas y se conformara con consumir *novelas masivas*, para consumo masivo de seres iguales los unos a los otros, entonces perdería su última oportunidad para reflexionar sobre la vida. "Los cuatro siglos de historia de la novela significan una increíble suma de sabiduría existencial gracias a la cual el hombre europeo se ha hecho maduro. No es una perspectiva improbable que un hombre técnico capaz de manejar la computadora más sofisticada, pueda tener alma de niño".²³

Hasta el Renacimiento rigió la sensibilidad cristiana. Esta es la gran escuela de adoración al sufrimiento y el amor a Dios como criterio de verdad única e incontrovertible; "la poesía caballeresca descubrió el amor; la familia burguesa nos hizo sentir la nostalgia del hogar; la demagogia política logró *sentimentalizar* la voluntad de poder. Toda esta larga historia la ha modelado la riqueza, la fuerza y la belleza de

nuestros sentimientos".²⁴ No es extraño pues que, según Kundera, los verdaderos fundadores de la Europa Moderna, de esa *Europa que sobrevivirá a sí misma*, sean novelistas. Arranca, a la par, de *Don Quijote* y de *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais. Del francés consignará su capacidad para crear un "territorio en el que el juicio moral queda suspendido".²⁵

Cervantes es capaz de liberarse de las cadenas de la visión del tiempo estático y el no-movimiento y revela a la aventura como sinónimo de un espacio ilimitado siempre factible de ser conquistado; porque con Cervantes, dice Kundera, se ha creado un gran arte europeo que no es otra cosa que la exploración de este ser olvidado, que no es otra cosa que la novela.

Mas si hay claridad respecto a su nacimiento, su posible muerte provoca airadas posiciones. El debate en torno a la muerte de la novela es añejo. Ya en 1969, Carlos Fuentes objetaba la visión del italiano Alberto Moravia en este sentido. Para el mexicano, no había tal muerte, pues a diferencia de Moravia él no creía que la novela estuviera circunscrita a dos grandes círculos tangenciales: el de la costumbre, agotado por Flaubert, y el de la psicología, finiquitado por Proust. Lo que para Fuentes muere no es la novela, ni sus posibilidades en delante, sino el estilo descriptivo y psicológico de observar a individuos en relaciones personales y sociales.²⁶

Frente a la disyuntiva de que la novela haya agotado todas sus posibilidades, Kundera apela a lo que él ha denominado las cuatro *llamadas* de la novela. A saber, 1. *La llamada del juego*. No dejarse atrapar por la tentación de lo verosímil; 2. *La llamada del sueño*. La novela como el lugar infinito en

el cual la imaginación puede escapar, como en un sueño, del cerco de verosimilitud; 3. *La llamada del pensamiento*. Hacer de la novela la suprema síntesis intelectual. Movilizar sobre la base de los relatos racionales e irracionales, narrativos y meditativos, que puedan iluminar el ser del hombre; y 4. *La llamada del tiempo*. Ampliar la memoria, recuperarla más allá de lo personal, para extenderla al enigma del tiempo colectivo.

Pensar en los nuevos caminos de la novela implica el encuentro de las raíces estéticas de la literatura con el compromiso ético de la búsqueda. La creación de una convención representativa de la realidad, otra vez siguiendo a Fuentes, que pretende ser totalizante, en cuanto intenta una segunda realidad, es decir una realidad paralela, finalmente un espacio para lo *real*, a través de un mito en el que se puede reconocer la mitad oculta, pero no por ello menos verdadera, de la vida, como el significado y la unidad del tiempo disperso.

Apuntemos aquí, para concluir, un asunto que será desarrollado con mayor amplitud más adelante. Los medios de comunicación, a decir de Kundera, se han convertido en *uniformadores* de la historia planetaria. Son, dice, agentes de la unificación, amplían y canalizan un vasto proceso que tiende a la reducción de la existencia humana a una serie de lugares comunes. La novela, como toda la cultura, se encuentra cada vez más a merced de este proceso y de los *mass media*. Por eso, afirma que si la novela llegara a desaparecer no será producto de su agotamiento, sino porque se encontrará en un mundo que no es el suyo: el del triunfo del

imperio de las verdades absolutas y únicas, la supresión de cualquier rasgo que recuerde la ambigüedad y la individualidad. Pero antes de que esto ocurra, si es que ocurre, parafraseando a Althusser, habrá que decir que *l'avenir dure longtemps*.