

Milan Kundera

Los testamentos traicionados



Lectulandia

¿Cuál es el papel del autor? ¿Debe prevalecer su criterio respecto de su obra o, una vez escrita, compuesta, ésta debe ser «patrimonio público», no en un sentido económico, sino artístico? ¿Puede consentir el novelista una traducción inapropiada de sus palabras? ¿Y el músico una alteración de sus arreglos? Pero, al tiempo, ¿no es eso lo que hacemos de continuo adaptando las obras de Shakespeare o Sófocles a nuestros tiempos? ¿No es eso lo que ayuda a mantenerlas vigentes y a que después de tantos siglos podamos seguir admirando su genialidad? ¿No es lícito que Picasso tomara como modelo *Las Meninas* de Velázquez? A todas estas preguntas (y muchas más) pretende dar respuesta Milan Kundera en *Los testamentos traicionados*.

Lectulandia

Milan Kundera

Los testamentos traicionados

ePub r1.0

ultrarregistro 11.10.14

Título original: *Les testaments trahis*

Milan Kundera, 1992

Traducción: Beatriz de Moura

Diseño de cubierta: folio

Editor digital: ultrarregistro

ePub base r1.1

más libros en lectulandia.com

Primera parte

El día que panurgo dejará de hacer reír

La invención del humor

Madame Grandgousier, que estaba preñada, se dio tal hartazgo de callos que hubo que administrarle un astringente; éste fue tan fuerte que los lóbulos de la placenta se aflojaron, el feto de Gargantúa se deslizó dentro de una vena, subió por ella y salió por la oreja de su madre. Desde las primeras frases, el libro descubre sus cartas: lo que aquí se cuenta no es serio: lo cual significa: aquí no se afirman verdades (científicas o míticas); nadie se compromete a dar una descripción de los hechos tal como son en realidad.

Hermosos tiempos los de Rabelais: la novela alza el vuelo llevándose en su cuerpo, cual mariposa, los jirones de la crisálida. Pantagruel, con su aspecto de gigante, pertenece todavía al pasado de los cuentos fantásticos, mientras Panurgo llega de un porvenir por entonces todavía desconocido para la novela. El momento excepcional del nacimiento de un arte nuevo otorga al libro de Rabelais una inaudita riqueza; todo está ahí: lo verosímil y lo inverosímil, la alegoría, la sátira, los gigantes y los hombres normales, las anécdotas, las meditaciones, los viajes reales y fantásticos, los debates eruditos, las digresiones de puro virtuosismo verbal. El novelista de hoy, heredero del siglo XIX, siente una envidiosa nostalgia de ese universo soberbiamente heteróclito de los primeros novelistas y de la alegre libertad con la que lo habitan.

Del mismo modo que Rabelais en las primeras páginas de su libro deja caer a Gargantúa en el escenario del mundo por la oreja de su madre, en *Los versos satánicos*, tras la explosión de un avión en pleno vuelo, los dos protagonistas de Salman Rushdie caen conversando y cantando, y se comportan de una manera cómica e improbable. Mientras «encima, detrás, debajo, en el vacío» flotaban butacas reclinables, vasitos de cartón, máscaras de oxígeno y pasajeros, el uno, Gibreel Farishta, nadaba «en el aire, ora mariposa, ora braza, enroscándose, extendiendo brazos y piernas en el casi infinito del casi amanecer» y el otro, Saladin Chamcha, «una sombra impecable [...] caía cabeza abajo en perfecta vertical, con su traje gris bien abrochado y los brazos pegados a los costados, tocado [...] con extemporáneo bombín». La novela arranca con esta escena, ya que Rushdie, al igual que Rabelais, sabe que el contrato entre el novelista y el lector debe establecerse desde el principio; eso debe quedar claro: lo que aquí se cuenta no va en serio aunque se trate de cosas muy terribles.

La comunión de lo no serio con lo terrible: he aquí una escena del «Libro Cuarto»: la nave de Pantagruel encuentra en alta mar un barco lleno de comerciantes de corderos; un comerciante, al ver a Panurgo desbraguetado, con los lentes encima del gorro, se cree autorizado a dárselas de listo y le trata de cornudo. Panurgo se venga enseguida: le compra un cordero y luego lo tira al mar; siendo propio de los corderos seguir al primero, todos los demás empiezan a tirarse al agua. Enloquecidos,

los comerciantes los agarran por la lana y los cuernos y son ellos también arrastrados al mar. Panurgo tiene un remo en la mano, no para salvarlos, sino para impedir que suban a bordo; los exhorta con elocuencia, demostrándoles las miserias de este mundo, el bien y la dicha de la otra vida, y afirmando que los difuntos son más felices que los vivos. Les desea, no obstante, en el caso de que no les disgustara seguir todavía con vida entre los humanos, que encuentren alguna ballena según el ejemplo de Jonás. Una vez terminado el baño, el bueno de fray Juan felicita a Panurgo y le reprocha tan sólo el haber pagado al comerciante y haber por lo tanto derrochado inútilmente el dinero. Y dice Panurgo: «¡Pero por Dios, si me he divertido más que si me hubiera gastado cincuenta mil francos!».

Esta escena es irreal, imposible; ¿se desprende al menos de ella alguna moral? ¿Denuncia Rabelais la mezquindad de los comerciantes cuyo castigo debería alegrarnos, o quiere que nos indignemos contra la crueldad de Panurgo, o se burla, como buen anticlerical que es, de la necedad de los estereotipos religiosos que profiere Panurgo? ¡Adivinen! Cada respuesta es una trampa para tontos.

Escribe Octavio Paz: «Ni Homero ni Virgilio conocieron el humor; Ariosto parece presentirlo, pero el humor no toma forma hasta Cervantes. [...] El humor es la gran invención del espíritu moderno». Idea fundamental: el humor no es una práctica inmemorial del hombre; es una invención unida al nacimiento de la novela. El humor, pues, no es la risa, la burla, la sátira, sino un aspecto particular de lo cómico, del que dice Paz (y ésta es la clave para comprender la esencia del humor) que «convierte en ambiguo todo lo que toca». Los que no saben disfrutar de la escena en la que Panurgo deja ahogarse a los comerciantes de corderos mientras les hace el elogio de la otra vida nunca comprenderán nada del arte de la novela.

El territorio en el que se suspende el juicio moral

Si alguien me preguntara cuál es el motivo más frecuente de los malentendidos entre mis lectores y yo, no lo dudaría: el humor. Llevaba poco tiempo en Francia y lo era todo menos un blasé cuando un gran profesor de medicina manifestó el deseo de conocerme porque le gustaba *La despedida*; me sentí muy halagado. Según él, mi novela es profética; con el personaje del doctor Skreta, quien, en un balneario, trata a las mujeres aparentemente estériles inyectándoles secretamente su propio esperma con la ayuda de una jeringa especial, había dado con el gran problema del porvenir. El profesor me invita a un coloquio sobre inseminación artificial. Saca del bolsillo una hoja de papel y me lee el borrador de su intervención. La donación del esperma debe ser anónima, gratuita y (en ese momento me mira a los ojos) motivada por un amor múltiple: amor por un óvulo desconocido que desea cumplir con su misión; amor del donante por su propia individualidad que se prolongará mediante la

donación y, tercero, amor por una pareja que sufre, insatisfecha. Luego, me mira otra vez a los ojos: pese a la estima que siente por mí, se permite criticarme: yo no había conseguido, dice, expresar de manera suficientemente poderosa la belleza moral de la donación de una simiente. Me defiende: ¡la novela es cómica! ¡Mi médico es un cuentista! ¡No hay que tomárselo todo en serio! ¿De modo, me dijo él desconfiado, que no hay que tomar sus novelas en serio? Me embrollo y, de pronto, comprendo: no hay nada más difícil que hacer comprender el humor.

En el «Libro Cuarto» se produce una tormenta en el mar. Todo el mundo está en cubierta esforzándose por salvar el barco. Tan sólo Panurgo, paralizado por el miedo, no hace sino gemir: sus hermosos lamentos se extienden a lo largo de las páginas. En cuanto amaina la tormenta, el valor vuelve a él y les riñe a todos por su pereza. Y esto es lo curioso: ese cobarde, ese mentiroso, ese comicastro, no sólo no provoca indignación alguna, sino que, en el momento en que es más jactancioso, más se le quiere. En esos pasajes es donde el libro de Rabelais pasa a ser plena y radicalmente novela: a saber: *territorio en el que se suspende el juicio moral*.

Suspender el juicio moral no es lo inmoral de la novela, es su moral. La moral que se opone a la indesarraigable práctica humana de juzgar enseguida, continuamente, y a todo el mundo, de juzgar antes y sin comprender. Esta ferviente disponibilidad para juzgar es, desde el punto de vista de la sabiduría de la novela, la más detestable necedad, el mal más dañino. No es que el novelista cuestione, de un modo absoluto, la legitimidad del juicio moral, sino que lo remite más allá de la novela. Allá, si le place, acuse usted a Panurgo por su cobardía, acuse a Emma Bovary, acuse a Rastignac, es asunto suyo; el novelista ya ni pincha ni corta.

La creación del campo imaginario en el que se suspende el juicio moral fue una hazaña de enorme alcance: sólo en él pueden alcanzar su plenitud los personajes novelescos, o sea individuos concebidos no en función de una verdad preexistente, como ejemplos del bien o del mal, o como representaciones de leyes objetivas enfrentadas, sino como seres autónomos que se basan en su propia moral, en sus propias leyes. La sociedad occidental ha adquirido la costumbre de presentarse como la sociedad de los derechos del hombre; pero, antes de que un hombre pudiera tener derechos, tuvo que constituirse en individuo, considerarse como tal y ser considerado como tal; esto no habría podido producirse sin una larga práctica de las artes europeas y de la novela en particular, que enseña al lector a sentir curiosidad por el otro y a intentar comprender las verdades que difieren de las suyas. En este sentido, Cioran está en lo cierto cuando designa a la sociedad europea como la «sociedad de la novela» y cuando habla de los europeos como «hijos de la novela».

Profanación

La desdivinización del mundo (*Entgötterung*) es uno de los fenómenos que caracteriza los Tiempos Modernos. La desdivinización no significa el ateísmo, designa la situación en la que el individuo, ego que piensa, reemplaza a Dios como fundamento de todo; por mucho que el hombre pueda seguir conservando su fe, arrodillándose en la iglesia, rezando al pie de la cama, su piedad sólo pertenecerá en adelante a su universo subjetivo. Tras describir esta situación, Heidegger concluye: «Así es como los dioses terminaron por marcharse. El vacío que se produjo en consecuencia fue colmado por la exploración histórica y psicológica de los mitos».

Explorar histórica y psicológicamente los mitos, los textos sagrados, quiere decir: volverlos profanos, profanarlos. Profano viene del latín: *pro-fanum*: el lugar delante del templo, fuera del templo. La profanación es, pues, el desplazamiento de lo sagrado fuera del templo, a la esfera de lo exterior a la religión. En la medida en que la risa se dispersa invisiblemente en el aire de la novela, la profanación novelesca es la peor de todas. Porque la religión y el humor son incompatibles.

La tetralogía de Thomas Mann, *José y sus hermanos*, escrita entre 1926 y 1942, es por excelencia una «exploración histórica y psicológica» de los textos sagrados que, contados con el tono sonriente y sublimemente aburrido de Mann, dejan de pronto de ser sagrados: Dios, que, en la Biblia, existe desde toda la eternidad, pasa a ser, con Mann, una creación humana, una invención de Abraham, que lo ha sacado del caos politeísta como una deidad primero superior, luego única; sabiendo a quién debe su existencia, Dios exclama: «Es increíble cómo me conoce este pobre hombre. ¿Acaso no empecé a hacerme hombre gracias a él? La verdad es que voy a ungirlo». Pero ante todo: Mann señala que su novela es una obra humorística. ¡Las Sagradas Escrituras pasto de la risa! Como esa historia de la Putifar y José; ella, loca de amor, se hiere la lengua y pronuncia frases seductoras ceceando como un niño, mientras José, el casto, durante tres años, día tras día, explica pacientemente a la ceceosa que les está prohibido hacer el amor. El día de autos, se encuentran solos en la casa; ella vuelve a insistir, y él, una vez más, paciente, pedagógicamente, explica las razones por las que no hay que hacer el amor, pero mientras va dando la explicación se le pone tiesa, y más tiesa. Dios mío, se le pone tan soberbiamente tiesa que la Putifar, mirándolo, es presa de la locura, le arranca la camisa, y cuando José huye corriendo, siempre empujado, ella, descentrada, desesperada, desencadenada, aúlla y pide socorro acusando a José de violación.

La novela de Mann fue recibida con unánime respeto; prueba de que la profanación ya no era considerada una ofensa, sino parte de las costumbres. En los Tiempos Modernos, la increencia dejaba de ser sospechosa y provocadora, y, por su lado, la creencia perdía su certeza misionera o intolerante de antes. El impacto del estalinismo desempeñó un papel decisivo en esta evolución: al intentar borrar toda la memoria cristiana, dejó a las claras, brutalmente, que todos nosotros, creyentes o no

creyentes, blasfemos o devotos, pertenecemos a la misma cultura arraigada en el pasado cristiano sin el cual no seríamos sino sombras sin sustancia, seres razonantes sin vocabulario, apátridas espirituales.

Fui educado como un ateo y me complací en ello hasta el día en que, en los años más negros del comunismo, vi cómo se vejaba a unos cristianos. De pronto, el ateísmo provocador y festivo de mi primera juventud se esfumó como una necesidad juvenil. Comprendía a mis amigos creyentes y, arrastrado por la solidaridad y la emoción, les acompañaba a veces a misa. Aun así, no llegaba a la convicción de que existe un Dios en cuanto ser que dirige nuestros destinos. De todos modos, ¿qué podía saber yo? Y ellos, ¿qué podían saber ellos? ¿Estarían seguros de estar seguros? Me había sentado en una iglesia con la extraña y dichosa sensación de que mi no creencia y su creencia estaban curiosamente cercanas.

El pozo del pasado

¿Qué es un individuo? ¿En qué consiste su identidad? Todas las novelas buscan una respuesta a estas preguntas. En efecto, ¿mediante qué se define un yo? ¿Por lo que hace un personaje, por sus actos? Pero la acción escapa a su autor, se vuelve casi siempre contra él. ¿Por su vida interior, pues, por los pensamientos, por los sentimientos ocultos? Pero ¿es capaz un hombre de comprenderse a sí mismo? ¿Pueden sus pensamientos ocultos servir de clave para su identidad? ¿O es que el hombre se define por su visión del mundo, por sus ideas, por su *Weltanschauung*? Es la estética de Dostoievski: sus personajes están arraigados en una ideología personal muy original según la cual actúan con una lógica inflexible. En cambio, en la obra de Tolstói la ideología personal está lejos de ser algo estable en lo cual pueda echar raíces la identidad individual: «Stefan Arcadiévitch no elegía en absoluto ni sus actitudes ni sus opiniones, las actitudes y las opiniones iban solas hacia él, tampoco elegía la forma de sus sombreros o de sus levitas, sino que se quedaba con lo que se llevara» (Ana Karenina). Pero, si el pensamiento personal no es el fundamento de la identidad de un individuo (si no tiene mayor importancia que la de un sombrero), ¿dónde se encuentra este fundamento?

A esta búsqueda sin fin Thomas Mann aportó su muy importante contribución: pensamos actuar, pensamos pensar, pero es otro u otros los que piensan y actúan en nosotros: costumbres inmemoriales, arquetipos que, convertidos en mitos, transmitidos de una generación a otra, poseen una inmensa fuerza de seducción y nos teledirigen desde (como dice Mann) «el pozo del pasado».

Escribe Mann: «¿Está el “yo” del hombre estrechamente circunscrito y herméticamente encerrado en sus límites camales y efímeros? ¿No pertenecen acaso varios de los elementos que lo componen al universo exterior y anterior a él? [...] La

distinción entre el espíritu en general y el espíritu individual no se imponía antaño a las almas con la misma fuerza que hoy...». Y añade: «Nos encontraríamos ante un fenómeno que estaríamos tentados de calificar de imitación o continuación, una concepción de la vida según la cual el papel de cada uno consiste en resucitar determinadas formas, determinados esquemas míticos establecidos por los antepasados, y en permitir su reencarnación».

El conflicto entre Jacob y su hermano Esaú no es sino una nueva versión de la antigua rivalidad entre Abel y su hermano Caín, entre el preferido por Dios y el otro, el negligente, el celoso. Este conflicto, este «esquema mítico establecido por los antepasados», encuentra su nuevo avatar en el destino del hijo de Jacob, José, que pertenece él también a la raza de los privilegiados. Movido por el inmemorial sentimiento de culpabilidad de los privilegiados, Jacob envía a José a reconciliarse con sus hermanos celosos (funesta iniciativa: éstos lo tirarán a un pozo).

Incluso el sufrimiento, que es una reacción aparentemente incontrolable, no es sino una «imitación y continuación»: cuando la novela nos informa acerca del comportamiento y de las palabras de Jacob deplorando la muerte de José, Mann comenta: «No era ése su modo habitual de hablar. [...] Noé había adoptado ya sobre el asunto del diluvio un lenguaje análogo o cercano, y Jacob se apropió de él. [...] Su desesperación se expresaba mediante fórmulas más o menos reconocidas [...] aunque no por ello haya que poner en absoluto en duda su espontaneidad». Observación importante: la imitación no quiere decir falta de autenticidad, ya que el individuo no puede dejar de imitar lo que ya tuvo lugar; por sincero que sea, no es sino una reencarnación; por muy verdadero que sea, no es sino una resultante de las sugerencias y las exhortaciones que emanan del pozo del pasado.

Coexistencia de los distintos tiempos históricos en una novela

Pienso en los tiempos en que me puse a escribir *La broma*: desde el principio, y muy espontáneamente, sabía que a través del personaje de Jaroslav la novela iba a hundir su mirada en las profundidades del pasado (el pasado del arte popular), y que el «yo» de mi personaje se revelaría en y mediante esa mirada. Los cuatro protagonistas fueron, por otra parte, creados así: cuatro universos comunistas personales, injertados en cuatro pasados europeos: Ludvik: el comunismo que nace del corrosivo espíritu volteriano; Jaroslav: el comunismo como deseo de reconstruir los tiempos del pasado patriarcal conservados en el folclore; Kostka: la utopía comunista injertada en el Evangelio; Helena: el comunismo, fuente de entusiasmo de un homo sentimental. Todos estos universos personales son tomados en el momento de su descomposición: cuatro formas de desintegración del comunismo; lo cual también quiere decir: descalabro de cuatro viejas aventuras europeas.

En *La broma*, el pasado se manifiesta tan sólo como una faceta de la psique de los personajes o en digresiones ensayísticas; más adelante, deseé ponerlo directamente en escena. En *La vida está en otra parte*, situé la vida de un joven poeta de hoy ante el lienzo de la historia entera de la poesía europea con el fin de que sus pasos se confundieran con los de Rimbaud, Keats, Lermontov. Y fui todavía más lejos, en la confrontación de los distintos tiempos históricos, en *La inmortalidad*.

Cuando era un joven escritor, en Praga, odiaba la palabra «generación», que me repelía por su regusto gregario. La primera vez que tuve la sensación de estar unido a otros fue leyendo más tarde, en Francia, *Terra nostra*, de Carlos Fuentes. ¿Cómo es posible que alguien de otro continente, alejado de mí por su itinerario y su cultura, esté poseído por la misma obsesión estética de hacer cohabitar distintos tiempos históricos en una novela, obsesión que hasta entonces había ingenuamente considerado sólo mía?

Es imposible captar lo que es la *terra nostra*, *terra nostra* de México, sin asomarse al pozo del pasado. No como historiador para encontrar en él hechos en su desarrollo cronológico, sino para preguntarse: ¿cuál es para un hombre la esencia concentrada de la terra mexicana? Fuentes captó esta esencia bajo el aspecto de una novela-sueño en la que varias épocas históricas se empalman telescópicamente en una especie de metahistoria poética y onírica; creó así algo difícil de describir y, en todo caso, jamás visto en literatura.

La última vez que tuve este mismo sentimiento de secreto parentesco estético fue con *La fête á Venise*, de Philippe Sollers, una novela extraña cuya historia, que ocurre en la actualidad, es toda ella una invitación hecha a Wateau, Cézanne, Monet, Tiziano, Picasso, Stendhal, al espectáculo de sus comentarios y de su arte.

Entretanto están Los versos satánicos: identidad complicada de un indio europeizado; *terra non nostra*; *terrae non nostrae*; *terrae perditae*; para captar esta identidad desgarrada, la novela la examina en distintos lugares del planeta: en Londres, en Bombay, en un pueblo paquistaní y en el Asia del siglo VII.

La coexistencia de distintas épocas plantea al novelista un problema técnico: ¿cómo ligarlas sin que la novela pierda unidad?

Fuentes y Rushdie encontraron soluciones de tipo fantástico: en la novela de Fuentes, sus personajes pasan de una época a otra mediante sus propias reencarnaciones. En la de Rushdie, es el personaje de Gibreel Farishta el que garantiza esta unión supratemporal al transformar en arcángel a Gibreel, quien se convierte, a su vez, en médium de Mahound (variante novelesca de Mahoma).

En el libro de Sollers y en el mío, la unión no tiene nada de fantástico: Sollers: los cuadros y los libros, vistos y leídos por los personajes, sirven de ventanas que se abren al pasado; yo: los mismos temas y los mismos motivos franquean el pasado y el presente.

Este parentesco estético subterráneo (no percibido y no perceptible) ¿puede explicarse mediante la mutua influencia? No. ¿Por comunes influencias recibidas? No veo cuáles. O ¿habremos respirado el mismo aire de la Historia? La historia de la novela, por su propia lógica, ¿nos habrá confrontado con la misma tarea?

La historia de la novela como venganza contra la Historia a secas

La Historia. ¿Puede todavía apelarse a tan obsoleta autoridad? Lo que voy a decir no es más que una confesión puramente personal: como novelista siempre me sentí dentro de la historia, o sea a medio camino de un recorrido, en diálogo con los que me han precedido e incluso tal vez (menos) con los que vendrán. Hablo por supuesto de la historia de la novela, de ninguna otra, y hablo de ella tal como la veo: no tiene nada que ver con la razón extrahumana de Hegel; no está decidida de antemano, ni es idéntica a la idea de progreso; es del todo humana, hecha por los hombres, por algunos hombres, y, por lo tanto, es comparable a la evolución de un único artista que unas veces actúa de un modo trivial y otras imprevisible, unas veces con genio y otras sin, y que muchas veces desperdicia las oportunidades.

Estoy haciendo una declaración de adhesión a la historia de la novela cuando de todas mis novelas se desprende el horror a la Historia, a esa fuerza hostil, inhumana que, al no haber sido invitada, al no ser deseada, invade desde el exterior nuestras vidas y las destruye. Sin embargo, no hay incoherencia alguna en esta doble actitud, ya que la Historia de la humanidad y la historia de la novela son cosas muy distintas. Si la primera no pertenece al hombre, si se ha impuesto a él como una fuerza ajena sobre la que no tiene control alguno, la historia de la novela (de la pintura, de la música) nació de la libertad del hombre, de sus creaciones enteramente personales, de sus elecciones. El sentido de la historia de un arte se opone al de la Historia a secas. Gracias a su carácter personal, la historia de un arte es una venganza del hombre contra la impersonalidad de la Historia de la humanidad.

¿Carácter personal de la historia de la novela? Para poder formar un solo todo a lo largo de los siglos, ¿acaso no debe esta historia estar unida por un sentido común, permanente y, por lo tanto, necesariamente suprapersonal? No. Creo que incluso este sentido común sigue siendo siempre personal, humano, ya que, durante el curso de la historia, el concepto de este o aquel arte (¿qué es la novela?), así como el sentido de su evolución (¿de dónde viene y adónde va?), son incesantemente definidos y vueltos a definir por cada artista, por cada nueva obra. El sentido de la historia de la novela es la búsqueda de ese sentido, su perpetua creación y recreación, que abarca siempre retrospectivamente todo el pasado de la novela: Rabelais nunca llamó novela a su Gargantúa-Pantagruel. No era una novela; pasó a serlo a medida que los novelistas posteriores (Sterne, Diderot, Balzac, Flaubert, Vancura, Gombrowicz, Rushdie, Kis,

Chamoiseau) se inspiraron en ella, apelaron a ella abiertamente, integrándola así en su historia de la novela, además de reconocerla como la primera piedra de esta historia.

Dicho esto, las palabras «el fin de la Historia» nunca provocaron en mí ni angustia ni disgusto, «¡Cuán delicioso sería olvidarla, la que ha agotado la savia de nuestras cortas vidas para someterla a inútiles tareas, cuán hermoso sería olvidar la Historia!» (*La vida está en otra parte*). Si debe terminar (aunque no consiga imaginar in concreto ese fin del que tanto les gusta hablar a los filósofos) ¡que se dé prisa! Pero la misma fórmula, «el fin de la historia», aplicada al arte me duele en el alma; consigo demasiado bien imaginar este fin porque 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, autobiografías noveladas, 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, no tienen ambición estética alguna, no aportan cambio alguno ni a nuestra comprensión del hombre ni a la forma novelesca, se parecen entre sí, son perfectamente consumibles por la mañana y perfectamente desechables por la noche.

A mi entender, las grandes obras sólo pueden nacer dentro de la historia de su arte y participando de esta historia. En el interior de la historia es donde puede captarse lo que es nuevo y lo que es repetitivo, lo que es descubrimiento y lo que es imitación, dicho de otra manera, en el interior de la historia es donde una obra puede existir como valor que puede discernirse y apreciarse. Nada me parece, pues, más espantoso para el arte que la caída fuera de su historia, porque es la caída en un caos en el que los valores estéticos ya no son perceptibles.

Improvisación y composición

Durante la redacción del Quijote, Cervantes no se molestó, de paso, en influir en el carácter de su protagonista. La libertad con la que Rabelais, Cervantes, Diderot, Sterne nos hechizan iba unida a la improvisación. El arte de la composición compleja y rigurosa no ha pasado a ser necesidad imperativa hasta la primera mitad del siglo XIX. La forma de la novela tal como nació entonces, con la acción concentrada en un espacio de tiempo muy reducido, en una encrucijada en la que se cruzan varias historias de varios personajes, exigía un plan minuciosamente calculado de acciones y escenas: antes de empezar a escribir, el novelista trazaba y volvía a trazar, pues, el plan de la novela, lo calculaba y volvía a calcularlo, dibujaba y volvía a dibujarlo como jamás se había hecho antes. Basta con hojear las notas que Dostoievski escribió para *Los endemoniados*: en los siete cuadernos de notas, que en la edición francesa de

La Pléiade (Éditions Gallimard, París) ocupan 400 páginas (la novela entera ocupa 750), los motivos están a la busca de los personajes, los personajes a la busca de los motivos, los personajes rivalizan largo tiempo por ocupar el lugar del protagonista; Stavroguin debería de estar casado, pero «¿con quién?», se pregunta Dostoievski e intenta casarlo sucesivamente con tres mujeres, etc. (Paradoja que no es sino aparente: cuanto más se calcula esa máquina de construir, más verdaderos y naturales son los personajes. El prejuicio contra la razón constructora como elemento «no artístico» y que mutila el carácter «vivo» de los personajes no es sino la ingenuidad sentimental de aquellos que nunca han entendido nada del arte.)

El novelista de nuestro siglo, nostálgico del arte de los antiguos maestros de la novela, no puede volver a retomar el hilo allí donde quedó cortado; no puede saltar por encima de la inmensa experiencia del siglo XIX; si quiere alcanzar la desenvuelta libertad de Rabelais o de Sterne, debe reconciliarla con las exigencias de la composición.

Recuerdo mi primera lectura de *Jacques el fatalista*; encantado con esa riqueza audazmente heteróclita en la que la reflexión se codea con la anécdota, en la que un relato enmarca a otro, encantado con esa libertad de composición que se burla de la regla de la unidad de acción, me preguntaba: Este soberbio desorden ¿se debe acaso a una admirable construcción, calculada con refinamiento, o se debe a la euforia de una pura improvisación? Sin duda alguna, es la improvisación lo que aquí prevalece; pero la pregunta que me hice espontáneamente me llevó a comprender que esta embriagada improvisación encierra en sí misma una prodigiosa posibilidad arquitectónica, la posibilidad de una construcción compleja, rica y que estaría, a la vez, perfectamente medida y premeditada, como estaría necesariamente premeditada incluso la más exuberante fantasía arquitectónica de una catedral. Semejante intención arquitectónica ¿le haría perder a la novela su encanto de libertad? ¿Su carácter de juego? Pero el juego, ¿qué es, de hecho? Todo juego está basado en reglas, y cuanto más severas son las reglas tanto más juego es el juego. Contrariamente al jugador de ajedrez, el artista inventa él mismo sus propias reglas para sí mismo; improvisando sin reglas es pues tan libre como inventándose su propio sistema de reglas.

Reconciliar la libertad de Rabelais o de Diderot con las exigencias de la composición le plantea, no obstante, al novelista de nuestro siglo otros problemas que los que preocuparon a Balzac o Dostoievski. Ejemplo: el tercer libro de *Los sonámbulos* de Broch, que es un torrente «polifónico» compuesto de cinco «voces», cinco líneas enteramente independientes: estas líneas no están unidas ni por una acción común ni por los propios personajes y tienen cada una un carácter formal totalmente distinto (A-novela, B-reportaje, C-cuento, D-poesía, E-ensayo). En los ochenta y ocho capítulos del libro, estas cinco líneas alternan en este extraño orden:

A-A-A-B-A-B-A-C-A-A-D-E-C-A-B-D-C-D-A-E-A-A-B-E-C-A-D-B-B-A-E-A-A-E-A-B-D-C-B-B-D-A-B-E-A-A-B-A-D-A-C-B-D-A-E-B-A-D-A-B-D-E-A-C-A-D-D-B-A-A-C-D-E-B-A-B-D-B-A-B-A-A-D-A-A-D-D-E.

¿Qué ha llevado a Broch a elegir precisamente este orden y no otro? ¿Qué le ha llevado a tomar en el capítulo cuarto precisamente la línea B y no la C o la D? No la lógica de los personajes o de la acción, pues no hay acción común a estas cinco líneas. Le guiaron otros criterios: el encanto debido a la sorprendente proximidad de las distintas formas (verso, narración, aforismos, meditaciones filosóficas); el contraste de las distintas emociones que impregnan los distintos capítulos; la diversidad en la longitud de los capítulos; en fin, el desarrollo de las cuestiones existenciales mismas que se reflejan en las cinco líneas como en cinco espejos. A falta de algo mejor, calificuemos estos criterios de musicales, y concluyamos: el siglo XIX elaboró el arte de la composición, pero es el nuestro el que ha aportado, a ese arte, la musicalidad.

Los versos satánicos están contruidos sobre tres líneas más o menos independientes: A: las vías de Saladin Chamcha y Gibreel Farishta, dos indios de hoy que viven entre Bombay y Londres; B: la historia coránica que trata de la génesis del Islam; C: la marcha mar a través de los aldeanos hacia La Meca, mar que creen atravesar en seco y en el que se ahogan.

Las tres líneas se retoman sucesivamente en las nueve partes según el siguiente orden: A-B-A-C-A-B-A-C-A (por cierto: en música, semejante orden se llama rondó: el tema principal vuelve regularmente alternando con algunos temas secundarios).

He aquí el ritmo del conjunto (menciono entre paréntesis el número, aproximado, de páginas de la edición francesa): A (100) B (40) A (80) C (40) A (120) B (40) A (70) C (40) A (40). Comprobamos que las partes B y C tienen todas la misma longitud, lo cual otorga al conjunto una regularidad rítmica.

La línea A ocupa cinco séptimos, la B un séptimo, la C un séptimo del espacio de la novela. De esta relación cuantitativa resulta la posición dominante de la letra A: el centro de gravedad de la novela se sitúa en el destino contemporáneo de Farishta y Chamcha.

No obstante, incluso si B y C son líneas subordinadas, es en ellas donde se concentra el desafío estético de la novela, ya que gracias precisamente a estas dos partes pudo Rushdie captar el problema fundamental de todas las novelas (el de la identidad de un individuo, de un personaje) de una manera nueva que supera las convenciones de la novela psicológica: las personalidades de Chamcha o de Farishta son inasibles mediante una descripción detallada de sus estados de ánimo; su misterio reside en la cohabitación de dos civilizaciones en el interior de su psique, la india y la europea; reside en sus raíces, de las que se arrancaron pero que, no obstante, permanecen vivas en ellos. ¿En qué lugar se rompieron estas raíces y hasta dónde hay

que llegar si se quiere tocar la llaga? La mirada hacia el interior «del pozo del pasado» no es un comentario fuera de lugar, esta mirada tiene por blanco el meollo de la cuestión: el desgarró existencial de los dos protagonistas.

Al igual que Jacob es incomprensible sin Abraham (quien, según Mann, vivió siglos antes que aquél) pues no es sino su «imitación y continuación», Gibreel Farishta es incomprensible sin el arcángel Gibreel, sin Mahound (Mahoma), incomprensible incluso sin ese Islam teocrático de Jomeini o de esa joven fanatizada que conduce a los aldeanos hacia La Meca, o más bien hacia la muerte. Todos ellos son sus propias posibilidades que dormitan en él y a ellas debe reclamar su propia individualidad. No hay, en esta novela, cuestión importante alguna que pueda examinarse sin una mirada hacia el interior del pozo del pasado. ¿Qué es bueno y qué es malo? ¿Quién es el diablo para el otro, Chamcha para Farishta o éste para aquél? ¿Es el diablo o el ángel el que inspira la peregrinación de los aldeanos? ¿Es su hundimiento en las aguas un lamentable naufragio o el glorioso viaje hacia el Paraíso? ¿Quién lo dirá, quién lo sabrá? ¿Y si esta inasibilidad del bien y del mal fuera el tormento vivido por los fundadores de las religiones? Las terribles palabras de la desesperación, esa inaudita frase blasfema de Cristo, «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?», ¿no resuena acaso en el alma de cualquier cristiano? En la duda de Mahound preguntándose quién le inspiró los versos, Dios o el diablo, ¿acaso no hay, oculta, la incertidumbre sobre la que se asienta la existencia misma del hombre?

A la sombra de los grandes principios

Desde *Hijos de medianoche*, que despertó en su momento (en 1980) unánime admiración, en el mundo literario anglosajón nadie pone en duda que Rushdie sea uno de los novelistas más dotados de hoy. Los versos satánicos, publicado en inglés en septiembre de 1988, fue acogido con la atención que merece un gran escritor. El libro recibió estos homenajes sin que nadie hubiera previsto la tormenta que iba a estallar meses después cuando el amo de Irán, el imán Jomeini, condenó a muerte a Rushdie por blasfemo y con sus asesinos a sueldo le tiene acorralado por un tiempo del que nadie conoce el fin.

Esto ocurrió antes de que la novela pudiera ser traducida. En todas partes, por lo tanto, fuera del mundo anglosajón, el escándalo precedió al libro. En Francia la prensa publicó inmediatamente extractos de la novela todavía inédita en francés con el fin de dar a conocer los motivos del veredicto. Este comportamiento no puede ser más normal, pero es mortal para una novela. Al presentarla exclusivamente por los pasajes incriminados, desde el principio se transformó una obra de arte en un simple cuerpo del delito.

Nunca hablaré mal de la crítica literaria. Porque nada es peor para un escritor que enfrentarse a su ausencia. Hablo de la crítica literaria como meditación, como análisis; de la crítica literaria que sabe leer varias veces el libro del que quiere hablar (al igual que una gran música que puede escucharse sin fin una y otra vez, también las grandes novelas están hechas para reiteradas lecturas); de la crítica literaria que, sorda al implacable reloj de la actualidad, está dispuesta a debatir obras nacidas hace un año, treinta años, trescientos años; de la crítica literaria que intenta captar la novedad de una obra para inscribirla así en la memoria histórica. Si semejante meditación no acompañara la historia de la novela, nada sabríamos hoy de Dostoievski, Joyce, Proust. Ya que sin ella toda obra queda en manos de juicios arbitrarios y del fácil olvido. La crítica literaria, imperceptible e inocentemente, por la fuerza de las cosas y el desarrollo de la sociedad, de la prensa, se ha convertido en una simple (muchas veces inteligente, aunque siempre demasiado apresurada) información sobre la actualidad literaria.

En el caso de *Los versos satánicos*, la actualidad literaria fue la condena a muerte del escritor. En semejante situación de vida o muerte parece hasta frívolo hablar de arte. En efecto, ¿qué representa el arte frente a los grandes principios amenazados? Así, en todas partes del mundo, todos los comentarios se concentraron en cuestiones de principios: libertad de expresión; necesidad de defenderla (efectivamente, se la defendió, se protestó, se firmaron peticiones); religión; Islam y Cristiandad; pero también en esta pregunta: ¿tiene un autor el derecho moral de blasfemar y herir así a los creyentes?, e incluso en esta duda: ¿y si Rushdie hubiera atacado el Islam únicamente para hacerse propaganda y vender su ilegible libro?

Con misteriosa unanimidad (en todo el mundo comprobé la misma reacción), la gente de letras, los intelectuales, los asiduos a los salones ignoraron esta novela. Decidieron por una vez resistir a cualquier presión comercial y se negaron a leer lo que les parecía un simple objeto sensacionalista. Todos firmaron peticiones a favor de Rushdie, aunque a todos les pareció elegante añadir a la vez, con sonrisa de dandi: «¿Su libro? ¡Oh no, no! No lo he leído». Los políticos aprovecharon este curioso «estado de desgracia» del novelista al que no querían. Nunca olvidaré la virtuosa imparcialidad de la que hacían gala entonces: «Condenamos el veredicto de Jomeini. La libertad de expresión es sagrada para nosotros. Pero no por ello dejamos de condenar este ataque a la fe. Ataque indigno, miserable y que ofende el alma de los pueblos».

Pues sí, nadie ponía en duda que Rushdie había atacado el Islam, ya que sólo la acusación era real; el texto del libro había perdido toda importancia, había dejado de existir.

El choque de tres épocas

Situación única en la Historia: por su origen, Rushdie pertenece a la sociedad musulmana, que, en gran parte, sigue todavía viviendo la época anterior a los Tiempos Modernos. Escribe su libro en Europa, en la época de los Tiempos Modernos o, más precisamente, al final de esta época.

Al igual que el Islam iraní se alejaba en ese momento de la moderación religiosa hacia una teocracia combativa, la historia de la novela, con Rushdie, pasaba de la amable y profesoral sonrisa de Thomas Mann a la desencadenada imaginación extraída de la fuente redescubierta del humor rabelésiano. Las antítesis se encontraron, llevadas al extremo.

Desde este punto de vista, la condena de Rushdie aparece no ya como una casualidad, una locura, sino como un profundísimo conflicto entre dos épocas: la teocracia la emprende con los Tiempos Modernos y tira contra el blanco de su más representativa creación: la novela. Porque Rushdie no blasfemó. No atacó el Islam. Escribió una novela. Pero eso, para el espíritu teocrático, es peor que un ataque; si se ataca una religión (con una polémica, una blasfemia, una herejía), los guardianes del templo pueden fácilmente defenderla en su propio terreno, con su propio lenguaje; pero, para ellos, la novela es otro planeta; otro universo basado sobre otra ontología; un *infernum* en el que la verdad única carece de poder y en el que la satánica ambigüedad convierte toda certidumbre en enigma.

Señalémoslo: no ataque; ambigüedad; la segunda parte de *Los versos satánicos* (o sea la parte incriminada que evoca a Mahoma y la génesis del Islam) se presenta como un sueño de Gibreel Farishta, quien, después, realizará según este sueño una película de pacotilla en la que desempeñará él mismo el papel del arcángel. El relato queda así doblemente relativizado (primero como sueño, después como una mala película que será un fracaso), presentado, pues, no como una afirmación, sino como una invención lúdica. ¿Invención descortés? Lo cuestiono: me hizo comprender, por primera vez en mi vida, la poesía de la religión islámica, del mundo islámico.

Insistamos sobre este comentario: no hay lugar para el odio en el universo de la relatividad novelesca: el novelista que escribe una novela para ajustar cuentas (ya sean cuentas personales o ideológicas) está destinado al total y asegurado naufragio estético. Ayesha, la joven que conduce a la muerte a los aldeanos alucinados, es un monstruo, por supuesto, pero es también seductora, maravillosa (aureolada de mariposas que la acompañan por todas partes) y, muchas veces, conmovedora: incluso en el retrato de un imán emigrado (retrato imaginario de Jomeini) se halla una comprensión casi respetuosa; la modernidad occidental es observada con escepticismo, en ningún caso se presenta como superior al arcaísmo oriental; la novela «explora histórica y psicológicamente» antiguos textos sagrados, pero también, además, muestra hasta qué punto quedan envilecidos por la tele, la publicidad, la industria de la diversión; ¿acaso los personajes gauchistes, que

estigmatizan la frivolidad de este mundo moderno, se benefician de una inquebrantable simpatía por parte del autor? ¡No! Son lamentablemente ridículos e igual de frívolos que la frivolidad que les rodea; nadie tiene razón y nadie se equivoca enteramente en ese inmenso carnaval de la relatividad que es esta obra.

En *Los versos satánicos*, pues, es el arte de la novela como tal el que se incrimina. Por eso, de toda esta triste historia, lo más triste no es el veredicto de Jomeini (que resulta de una lógica atroz pero coherente), sino la incapacidad de Europa para defender y explicar (explicarse pacientemente a sí misma y explicar a los demás) el arte europeo por excelencia, que es el arte de la novela, o sea, para explicar y defender su propia cultura. Los «hijos de la novela» han dejado caer el arte que les ha formado. Europa, la «sociedad de la novela», se ha abandonado a sí misma.

No me extraña que algunos teólogos sorbonitas, auténtica policía ideológica de ese siglo XVI que encendió tantas hogueras, le hicieran la vida difícil a Rabelais, obligándole a huir y ocultarse. Lo que me parece mucho más sorprendente y digno de admiración es la protección que le dieron algunos hombres poderosos de su tiempo, el cardenal Du Bellay por ejemplo, el cardenal Odet, y sobre todo Francisco I, rey de Francia. ¿Quisieron acaso defender algún principio? ¿La libertad de expresión? ¿Los derechos del hombre? La razón de su actitud era mejor: amaban la literatura y las artes.

No veo a ningún cardenal Du Bellay, a ningún Francisco I en la Europa de hoy. Pero ¿es Europa todavía Europa? ¿O sea «la sociedad de la novela»? Dicho de otra manera: ¿se encuentra aún en los Tiempos Modernos? ¿No está acaso entrando en otra época que todavía no tiene nombre y para la que estas artes ya no tienen mucha importancia? ¿Por qué, si no, extrañarse de que no se haya sentido extremadamente conmovida cuando, por primera vez en su historia, el arte de la novela, su arte por excelencia, ha sido condenado a muerte? En esta nueva época, posterior a los Tiempos Modernos, ¿no vive la novela, desde hace ya cierto tiempo, una vida de condenado?

Novela europea

Para delimitar con exactitud el arte al que me refiero, lo llamo novela europea. No quiero decir con ello: novelas creadas en Europa por europeos, sino: novelas que forman parte de la historia que empezó en el albor de los Tiempos Modernos en Europa. Hay por supuesto otras novelas: la novela china, japonesa, la novela de la Antigüedad griega, pero esas novelas no están vinculadas por ninguna continuidad de evolución a la empresa histórica que surge con Rabelais y Cervantes.

Me refiero a la novela europea no sólo para diferenciarla de la novela (por ejemplo) china, sino también para decir que su historia es trasnacional; que la novela

francesa, la inglesa o la húngara no están capacitadas para crear su propia historia autónoma, sino que participan todas de una historia común, supranacional, que crea el único contexto en el que pueden revelarse, tanto la evolución de la novela como el valor de las obras en particular.

Cuando se dieron distintas fases de la novela, distintas naciones retomaron la iniciativa como en una carrera de relevos: primero Italia con Boccaccio, el gran precursor; luego Francia con Rabelais; después la España de Cervantes y de la novela picaresca; el siglo XVIII de la gran novela inglesa con, hacia el final, la intervención alemana de Goethe; el siglo XIX, que pertenece por entero a Francia, con, en el primer tercio, la entrada de la novela rusa e, inmediatamente después, la aparición de la novela escandinava. Luego, el siglo XX y su aventura centroeuropea con Kafka, Musil, Broch y Gombrowicz...

Si Europa fuera una única nación, no creo que la historia de su novela hubiera podido durar con semejante vitalidad, con semejante fuerza y semejante diversidad durante cuatro siglos. Son las situaciones históricas siempre nuevas (con su nuevo contenido existencial) que aparecen a veces en Francia, a veces en Rusia, luego en otra parte y en otra aún, las que volvieron una y otra vez a poner en marcha el arte de la novela, las que aportaron nuevas inspiraciones, le sugirieron nuevas soluciones estéticas. Como si la historia de la novela durante su trayecto despertara una tras otra las distintas partes de Europa, confirmándolas en su especificidad e integrándolas a la vez en una conciencia europea común.

Es en nuestro siglo cuando, por primera vez, las grandes iniciativas de la historia de la novela europea nacieron fuera de Europa: ante todo en Norteamérica, en los años veinte y treinta, luego, con los años sesenta, en Hispanoamérica. Después del placer que me produjo el arte de Patrick Chamoiseau, novelista antillano, y más adelante el de Rushdie, prefiero hablar más globalmente de novela por debajo del paralelo treinta y cinco, o de novela del sur: una nueva gran cultura novelesca que se caracteriza por un extraordinario sentido de lo real unido a una desbocada imaginación que va más allá de las reglas de la verosimilitud.

Esta imaginación me encanta sin que comprenda muy bien de dónde proviene. ¿Kafka? Sin duda. Para nuestro siglo, fue él quien legitimó lo inverosímil en el arte de la novela. No obstante, la imaginación kafkiana es distinta de la de Rushdie o de la de García Márquez; esta imaginación pictórica parece arraigada en la cultura muy específicamente del sur; por ejemplo, en su literatura oral, siempre viva (Chamoiseau se reconoce parte de los contadores créoles de cuentos) o, en el caso de Hispanoamérica, como le gusta recordar a Fuentes, en su barroco, más exuberante, más «loco» que el de Europa.

Otra clave de esta imaginación: la tropicalización de la novela. Pienso en esa fantasía de Rushdie: Farishta vuela por encima de Londres y desea «tropicalizar» esa

ciudad hostil: hace un resumen de los beneficios de la tropicalización: «instauration de la siesta nacional [...], nuevas especies de pájaros en los árboles (araraunas, pavos reales, cacatúas), nuevos árboles bajo los pájaros (cocoteros, tamarindos, banianos de largas barbas colgantes) [...], fervor religioso, agitación política [...], los amigos empezarán a visitarse sin cita previa, clausura de las residencias de ancianos. Fomento de la familia numerosa. Comida picante [...]. Inconvenientes: cólera, tifus, salmonela, cucarachas, polvo, ruido, una cultura de excesos».

(«Cultura de excesos»; es una excelente fórmula. La tendencia de la novela en las últimas fases de su modernidad: en Europa: cotidianidad llevada al extremo; análisis sofisticado de lo gris sobre fondo gris; fuera de Europa: acumulación de las más excepcionales coincidencias; colores sobre colores. Peligro: tedio de lo gris en Europa, monotonía de lo pintoresco fuera de Europa.)

Las novelas creadas por debajo del paralelo treinta y cinco, aunque sean algo ajenas al gusto europeo, son la prolongación de la historia de la novela europea, de su forma, de su espíritu, y están incluso sorprendentemente cercanas a sus fuentes primeras; en ningún otro lugar la vieja savia rabelesiana corre hoy tan alegremente como por las obras de esos novelistas no europeos.

El día en que Panurgo dejará de hacer reír

Lo cual me obliga a volver una última vez a Panurgo. En Pantagruel, se enamora de una señora a la que quiere hacer suya a toda costa. En la iglesia, durante la misa (¿no es esto todo un sacrilegio?), le dirige escabrosas obscenidades (que hoy, en Norteamérica, le costarían ciento trece años de prisión por acoso sexual) y, cuando ella se niega a escucharlo, él se venga esparciéndole en la ropa la secreción sexual de una perra en celo. Al salir de la iglesia, todos los perros de los alrededores (seiscientos mil catorce, según cuenta Rabelais) corren tras ella y le mean encima. Recuerdo mis veinte años en un dormitorio de obreros, con mi Rabelais checo en la cama. A los obreros curiosos de saber qué era ese libraco tan gordo tuve que leerles varias veces esta historia, que, muy pronto, conocieron de memoria. Aunque fueran personas con una moral campesina más bien conservadora, no había, en su risa, la mínima condena para con el acosador verbal y urinario; adoraron a Panurgo hasta el punto de colocarle tal nombre a uno de nuestros compañeros; no, no a un mujeriego, sino a un joven conocido por su ingenuidad y su hiperbólica castidad, quien, bajo la ducha, sentía vergüenza de que le vieran desnudo. Oigo aún sus gritos como si fuera ayer: «Panurc (era nuestra pronunciación checa de este nombre), ¡a la ducha! ¡Si no, te lavamos con meadas de perro!».

Sigo oyendo esa hermosa risa que se burla del pudor de su compañero pero que expresaba a la vez por ese pudor una ternura casi maravillada. Estaban encantados

con las obscenidades que Panurgo dirigía a la señora en la iglesia, pero estaban igualmente encantados con el castigo que le infligía la castidad de la señora, quien, a su vez, para el mayor regocijo de mis compañeros, quedaba castigada por la orina de los perros. ¿Con quién habían simpatizado? ¿Con el pudor? ¿Con el impudor? ¿Con Panurgo? ¿Con la señora? ¿Con esos perros que tuvieron el envidiable privilegio de orinar encima de una belleza?

El humor: el rayo divino que descubre el mundo en su ambigüedad moral y al hombre en su profunda incompetencia para juzgar a los demás; el humor: la embriaguez de la relatividad de las cosas humanas; el extraño placer que proviene de la certeza de que no hay certeza.

Pero el humor, recordando a Octavio Paz, es «la gran invención del espíritu moderno». No está ahí desde siempre, y tampoco para siempre.

Con el corazón en un puño, pienso en el día en que Panurgo dejará de hacer reír.

Segunda parte

La sombra castradora de san Garta

1

En el origen de la imagen de Kafka, hoy compartida más o menos por todo el mundo, hay una novela. Max Brod la escribió inmediatamente después de la muerte de Kafka, y la publicó en 1926. Saboreen el título: *El reino encantado del amor*. Esta novela clave es una novela en clave. En su protagonista, el escritor alemán de Praga llamado Nowy, reconocemos el autorretrato halagador de Brod (adorado por las mujeres, envidiado por los literatos). Nowy-Brod le pone los cuernos a un hombre que, mediante malvadas intrigas muy rebuscadas, consigue llevarlo a la cárcel durante cuatro años. Nos encontramos de golpe en una historia tramada con las más inverosímiles coincidencias (los personajes, por pura casualidad, se encuentran en alta mar en un barco, en una calle de Haifa, en una calle de Viena), asistimos a la lucha entre los buenos (Nowy y su amante) y los malos (el cornudo, tan vulgar que merece serlo, y un crítico literario que vapulea sistemáticamente los hermosos libros de Nowy), nos conmueven los melodramáticos cambios de situación (la protagonista se suicida porque ya no puede soportar la vida entre el cornudo y el que le pone los cuernos), admiramos la sensibilidad del alma de Nowy-Brod que se desmaya por cualquier cosa.

Esta novela habría sido olvidada antes de que se escribiera de no estar el personaje de Garta. Porque Garta, amigo íntimo de Nowy, es el retrato de Kafka. Sin esta clave, este personaje sería el menos interesante de toda la historia de las letras; está caracterizado como un «santo de nuestro tiempo», pero incluso poco sabríamos acerca del misterio de su santidad de no ser porque, de vez en cuando, Nowy-Brod, en sus dificultades amorosas, pide a su amigo un consejo que éste es incapaz de darle, al no tener, en su calidad de santo, experiencia alguna en este terreno.

Admirable paradoja: toda la imagen de Kafka y todo el destino póstumo de su obra son por primera vez concebidos y dibujados en esta novela ingenua, en ese bodrio, en esa tabulación caricaturescamente novelesca, que, en lo estético, se sitúa exactamente en el polo opuesto del arte de Kafka.

2

Algunas citas de la novela: Garta «era un santo de nuestro tiempo, un verdadero santo». «Uno de sus rasgos de superioridad consistía en permanecer independiente, libre y santamente razonable frente a todas las mitologías, aunque en el fondo estuviese emparentado con ellas.» «Quería la pureza absoluta, no podía querer otra cosa...».

Las palabras «santo», «santamente», «mitología», «pureza» no se deben a la retórica; hay que tomarlas al pie de la letra: «De todos los sabios y los profetas que

pisaron la tierra, fue el más silencioso [...]. ¡Tal vez le hubiera bastado la sola confianza en sí mismo para ser el guía de la humanidad! No, no era un guía, no se dirigía al pueblo, ni a discípulos, como otros guías espirituales de los hombres. Guardaba silencio; ¿acaso porque había penetrado más profundamente en el gran misterio? Lo que emprendió era sin duda todavía más difícil que lo que quería Buda, ya que si lo hubiera logrado habría sido para siempre».

Y también: «Todos los fundadores de religiones estuvieron seguros de sí mismos; uno de ellos, no obstante —quién sabe si el más sincero—, LaoTsé, se sumió en la sombra de su propio movimiento. Garta hizo sin duda lo mismo».

Garta está presentado como alguien que escribe. Nowy «había aceptado ser el albacea de Garta en lo que se refería a sus obras. Garta se lo había pedido, pero con la extraña condición de que lo destruyera todo». Nowy «intuía la razón de esta última voluntad. Garta no anunciaba una nueva religión, quería vivir su fe. Exigía de sí mismo el esfuerzo último. Como no lo había alcanzado, sus escritos (pobres escalones que debían ayudarlo a ascender hacia las cimas) no tenían para él valor alguno».

No obstante, Nowy-Brod no quiso obedecer a la voluntad de su amigo porque, según él, «aun en estado de simples borradores, los escritos de Garta aportan a los hombres que vagan en la noche el presentimiento del bien superior e irremplazable hacia el que tienden».

Sí, hay de todo.

3

Sin Brod, hoy ni siquiera conoceríamos el nombre de Kafka. Inmediatamente después de la muerte de su amigo, Brod hizo que se publicaran sus tres novelas. Sin repercusión alguna. Entonces comprendió que, para imponer la obra de Kafka, debía emprender una verdadera y larga guerra. Imponer una obra quiere decir presentarla, interpretarla. Por parte de Brod se trataba de una auténtica ofensiva de artillero: los prólogos: para *El proceso* (1925), para *El castillo* (1926), para *América* (1927), para *Descripción de una lucha* (1936), para el diario y las cartas (1937), para los cuentos (1946); para las *Conversaciones con Janouch* (1952); luego, las adaptaciones teatrales: de *El castillo* (1953) y de *América* (1957); pero sobre todo cuatro importantes libros de interpretación (¡fíjense bien en los títulos!): *Franz Kafka, biografía* (1937), *La fe y la enseñanza de Kafka* (1946), *Franz Kafka, el que señala el camino* (1951) y *La desesperación y la salvación en la obra de Franz Kafka* (1959).

Gracias a todos estos textos se ve confirmada y desarrollada la imagen esbozada en *El reino encantado del amor*: Kafka es ante todo el pensador religioso, *der religiöse Denker*. Es cierto que «nunca dio una explicación sistemática de su filosofía

y de su concepción religiosa del mundo. Pese a ello, es posible deducir su filosofía de la obra, en particular de sus aforismos, pero también de su poesía, de sus cartas, de sus diarios, y también de su manera de vivir (sobre todo de ésta)».

Más adelante: «No se puede comprender la verdadera importancia de Kafka si no se distinguen en su obra dos corrientes: 1) sus aforismos, 2) sus textos narrativos (las novelas, los cuentos).

»En sus aforismos Kafka expone “*das positive Wort*”, la palabra positiva, su fe, su severa llamada a cambiar la vida personal de cada individuo».

En sus novelas y cuentos, «describe horribles castigos destinados a todos aquellos que no quieren escuchar la palabra (*das Wort*) y no siguen el buen camino».

Fíjense bien en la jerarquía: arriba: la vida de Kafka como ejemplo a seguir; en medio: los aforismos, o sea todos los pasajes «filosóficos», en sentencias, de su diario; abajo: la obra narrativa.

Brod era un brillante intelectual, con una excepcional energía; un hombre generoso, dispuesto a luchar por los demás; su apego a Kafka era cálido y desinteresado. Lo malo radicaba tan sólo en su orientación artística: siendo como era un hombre de ideas, no sabía qué es la pasión por la forma; sus novelas (escribió unas veinte) son tristemente convencionales; y sobre todo: no entendía nada del arte moderno.

¿Por qué, pese a ello, Kafka le quería tanto? ¿Acaso dejamos de querer a nuestro mejor amigo porque tenga la manía de escribir malos versos?

No obstante, el hombre que escribe malos versos es peligroso en cuanto empieza a publicar la obra de su amigo poeta. Imaginemos que el más influyente comentarista de Picasso fuera un pintor que no lograra entender siquiera a los impresionistas. ¿Qué diría de los cuadros de Picasso? Probablemente lo mismo que Brod acerca de las novelas de Kafka: que nos describen los «horribles castigos destinados a los que no siguen el buen camino».

4

Max Brod creó la imagen de Kafka y la de su obra; creó a la vez la kafkología. Incluso si los kafkólogos tienden a distanciarse del padre, nunca abandonan el terreno que éste les ha delimitado. Pese a la astronómica cantidad de textos kafkológicos, la kafkología siempre desarrolla, en infinitas variantes, el mismo discurso, la misma especulación que, aun siendo cada vez más independiente de la obra de Kafka, se alimenta tan sólo de sí misma. Mediante incontables prólogos, epílogos, notas, biografías y monografías, congresos universitarios y tesinas, produce y mantiene su imagen de Kafka, de tal manera que el autor que el público conoce con el nombre de Kafka ya no es Kafka, sino el Kafka kafkologizado.

No todo lo que se escribe sobre Kafka es kafkología. ¿Cómo definir, pues, la kafkología? Mediante una tautología: la kafkología es el discurso destinado a kafkologizar a Kafka. A sustituir a Kafka por el Kafka kafkologizado.

1) A la manera de Brod, la kafkología examina los libros de Kafka no en el *gran contexto* de la historia literaria (de la historia de la novela europea), sino casi exclusivamente en el microcontexto biográfico. En su monografía, Boisdeffre y Albores se valen de Proust para rechazar la explicación biográfica del arte, pero tan sólo para decir que Kafka exige una excepción a la regla, al no poder «separarse sus libros de su persona. Que se llamen Joseph K., Rohan, Samsa, el Agrimensor, Bendemann, Josefina la cantante, el Ayunador o el Trapecista, el protagonista de sus libros no es otro que el propio Kafka». La biografía es la clave principal para la comprensión del sentido de la obra. Peor: el único sentido de la obra es el de ser la clave para comprender la biografía.

2) A la manera de Brod, para los kafkólogos *la biografía de Kafka se convierte en hagiografía*; el inolvidable énfasis con el que Román Karst terminó su discurso en el coloquio de Líblice en 1963: «¡Franz Kafka vivió y sufrió por nosotros!». Distintos tipos de hagiografías: religiosas, laicas: Kafka, mártir de la soledad; izquierdistas: Kafka, que frecuentaba «asiduamente» las reuniones anarquistas y «dedicaba mucha atención a la Revolución de 1917» (según un testimonio mitomaniaco, siempre citado, jamás verificado). A cada Iglesia, sus apócrifos: *Conversaciones* con Gustav Janouch. A cada santo, un gesto de sacrificio: la voluntad de Kafka de que se destruyera su obra.

3) A la manera de Brod, la kafkología aparta sistemáticamente a Kafka del terreno de la estética: o bien como «pensador religioso», o bien, en la izquierda, como contestario del arte, cuya «biblioteca ideal no constaría sino de libros de ingenieros o maquinistas, y de juristas promulgadores» (libros de Deleuze y Guattari). La kafkología examina incansablemente su relación con Kierkegaard, Nietzsche, los teólogos, pero ignora a los novelistas y los poetas. Incluso Camus, en su ensayo, no habla de Kafka como de un novelista, sino como de un filósofo. Los kafkólogos tratan de la misma manera sus escritos privados y sus novelas, aunque dando neta preferencia a los primeros: tomo al azar el ensayo sobre Kafka de Garaudy, por entonces todavía marxista: cita 54 veces las cartas de Kafka, 45 veces el diario de Kafka; 35 veces las *Conversaciones* con Janouch; 20 veces los cuentos; 5 veces *El proceso*, 4 veces *El castillo*, ni una sola vez *América*.

4) A la manera de Brod, *la kafkología ignora la existencia del arte moderno*; como si Kafka no perteneciera a la generación de los grandes innovadores, Stravinski, Webern, Bartok, Apollinaire, Musil, Joyce, Picasso, Braque, nacidos todos ellos como él entre 1880 y 1883. Cuando, en los años cincuenta, se aventuró su parentesco con Beckett, Brod protestó inmediatamente: ¡san Garta no tiene nada que

ver con semejante decadencia!

5) La kafkología no es crítica literaria (no examina el valor de la obra: los aspectos hasta entonces desconocidos de la existencia revelados por la obra, las innovaciones estéticas gracias a las que determinó una inflexión en la evolución del arte, etc.); la kafkología es exégesis. Como tal, no sabe ver en las novelas de Kafka sino alegorías. Son religiosas (Brod: Castillo = la gracia de Dios; el agrimensor = el nuevo Parsifal en busca de lo divino; etc.); son psicoanalíticas, existencialistas, marxistas (el agrimensor = símbolo de la revolución porque emprende una nueva distribución de las tierras); son políticas (El proceso de Orson Welles); la kafkología no busca en las novelas de Kafka el mundo real transformado por una inmensa imaginación; extrae mensajes religiosos, descifra parábolas filosóficas.

5

«Garta era un santo de nuestro tiempo, un verdadero santo.» Pero ¿puede un santo frecuentar los burdeles? Brod editó el diario de Kafka censurándolo un poco; eliminó no sólo las alusiones a las putas, sino también a todo lo que tenía relación con la sexualidad. La kafkología expresó siempre dudas acerca de la virilidad del autor y se complacía en discurrir acerca del martirio de su impotencia. Así pues, desde hace tiempo, Kafka pasó a ser el santo patrono de los neuróticos, deprimidos, anoréxicos y frágiles, el santo patrono de los majaderos, los cursis y los histéricos (en la película de Orson Welles, K. aulla histéricamente, cuando las novelas de Kafka son lo menos histérico que hay en toda la historia de la literatura).

Los biógrafos no conocen la vida sexual íntima de su propia esposa, pero creen conocer la de Stendhal o la de Faulkner. Sobre la de Kafka sólo me atrevería a decir lo siguiente: la vida erótica (no muy fácil) de su época se parecía poco a la nuestra: las chicas de entonces no hacían el amor antes de casarse; a un soltero no le quedaban más que dos posibilidades: las mujeres casadas de buena familia o las mujeres fáciles de clases inferiores: vendedoras, criadas y, naturalmente, prostitutas.

La imaginación de las novelas de Brod se alimentaba de la primera fuente; de ahí su erotismo exaltado, romántico (cuernos dramáticos, suicidios, celos patológicos) y asexuado: «Las mujeres se equivocan al creer que un hombre auténtico sólo otorga importancia a la posesión física. No es más que un símbolo y está lejos de igualar en importancia al sentimiento que la transfigura. Todo el amor del hombre está destinado a ganarse la benevolencia (en el verdadero sentido de la palabra) y la bondad de la mujer» (El reino encantado del amor).

La imaginación erótica de las novelas de Kafka, por el contrario, nace casi exclusivamente de la otra fuente: «Pasé por delante del burdel como por delante de la casa de la amada» (diario, 1910, frase censurada por Brod).

Las novelas del siglo XIX, aunque supieran analizar magistralmente todas las estrategias amorosas, ocultaban la sexualidad y el acto sexual en sí. En las primeras décadas de nuestro siglo, la sexualidad surgió de las brumas de la pasión romántica. Kafka fue uno de los primeros (con Joyce, por supuesto) en descubrirla en sus novelas. No desvela la sexualidad como terreno de juego destinado a un restringido grupo de libertinos (como en el siglo XVIII), sino como realidad a la vez trivial y fundamental de la vida de cada cual. Kafka desvela los aspectos existenciales de la sexualidad: la sexualidad oponiéndose al amor; la extrañeza del otro como condición, como exigencia de la sexualidad; la ambigüedad de la sexualidad: sus aspectos excitantes que al mismo tiempo repugnan; su terrible insignificancia que de ninguna manera disminuye su espantoso poder, etc.

Brod era un romántico. Por el contrario, en el origen de las novelas de Kafka creo detectar un profundo antirromanticismo; se manifiesta por todas partes: tanto en la manera en la que Kafka ve la sociedad como en su manera de construir una frase; pero tal vez su origen esté en la visión que Kafka tuvo de la sexualidad.

6

Al joven Karl Rossmann (protagonista de *América*) le expulsan de la casa paterna y le envían a América por un triste incidente sexual con una criada que «le ha convertido en padre». Antes del coito: «¡Karl, oh Karl mío!», exclamaba la criada, «mientras que él no veía absolutamente nada sintiéndose incómodo entre tantas sábanas y almohadas calientes que ella parecía haber amontonado expresamente para él...». Luego, ella «lo sacudía, auscultaba el latido de su corazón y ofrecía su pecho para una auscultación similar». A continuación, ella «hurgó entre sus piernas, de un modo tan asqueroso que, forcejeando con las almohadas, Karl consiguió poner a descubierto la cabeza y el cuello». Por fin, «empujó luego el vientre algunas veces contra él, que se sintió invadido por la sensación de que ella formaba parte de su propio ser, y quizá fue ése el motivo del tremendo desamparo que entonces le embargó».

Esta modesta cópula es el motivo de todo lo que ocurrirá después en la novela. Es deprimente tomar conciencia de que nuestro destino tiene por causa algo absolutamente insignificante. Pero cualquier revelación de una inesperada insignificancia es al mismo tiempo fuente de comicidad. *Post coitum omne animal triste*. Kafka fue el primero en describir la comicidad de semejante tristeza.

La comicidad de la sexualidad: idea tan inaceptable para los puritanos como para los neolibertinos. Pienso en D. H. Lawrence, cantor de Eros, evangelista del coito, quien, en *El amante de Lady Chatterley*, intenta rehabilitar la sexualidad convirtiéndola en lírica. Pero la sexualidad lírica es todavía mucho más risible que la

sentimentalidad lírica del siglo pasado.

La joya erótica de *América* es Brunelda. Fascinó a Federico Fellini. Durante mucho tiempo, soñó con convertir *América* en película, y, en *Intervista*, nos presenta la escena del casting para esta película soñada: se presentan varias candidatas increíbles para el papel de Brunelda, elegidas por Fellini con el exuberante placer que todos conocemos. (Pero insisto: ese placer exuberante fue también el de Kafka. ¡Porque Kafka no sufrió por nosotros! ¡Se divirtió por nosotros!)

Brunelda, la antigua cantante, «tan delicada», que tiene «gota en las piernas». Brunelda, «desmesuradamente gorda», con manilas regordetas y papada. Brunelda, quien, sentada con las piernas abiertas, «con grandes esfuerzos y sufrimientos, y descansando con frecuencia», se inclina para «coger el borde superior de sus medias». Brunelda, que se levanta el vestido y, con el dobladillo, seca los ojos de Robinson que llora. Brunelda, incapaz de subir dos o tres peldaños y a quien hay que transportar —espectáculo que impresionó de tal forma a Robinson que, durante toda su vida, recordará: «¡Ah, qué hermosa era, ah, dioses, qué hermosa era esa mujer!»—. Brunelda, de pie en la bañera, desnuda, lavada por Delamarche, quejándose y gimiendo. Brunelda, acostada en la misma bañera, furiosa y dando puñetazos en el agua. Brunelda, a la que dos hombres tardarán dos horas en bajar por la escalera y depositar en una silla de ruedas que Karl empujará por la ciudad hacia un lugar misterioso, probablemente un burdel. Brunelda, en ese vehículo, va enteramente cubierta por un chal, de tal manera que un guardia la toma por un saco de patatas.

Lo nuevo en este esbozo de la gran fealdad es que es atractiva; mórbidamente atractiva, ridículamente atractiva, pero atractiva al fin; Brunelda es un monstruo de sexualidad en el límite de lo repugnante y lo excitante, y los gritos de admiración de los hombres no sólo son cómicos (son cómicos, por supuesto, ¡la sexualidad es cómica!), sino que son a la vez del todo verdaderos. No es de extrañar que Brod, adorador romántico de las mujeres, para quien el coito no era realidad sino «símbolo del sentimiento», no haya podido encontrar nada verdadero en Brunelda, ni la sombra de una experiencia real, sino tan sólo la descripción de «horribles castigos destinados a aquellos que no siguen el buen camino».

7

La escena erótica más hermosa que Kafka ha escrito jamás se encuentra en el tercer capítulo de *El castillo*: el acto de amor entre K. y Frieda. Apenas una hora después de haber visto por primera vez a «esa rubita insignificante», K. la abraza detrás del mostrador «entre charcos de cerveza y otras inmundicias que cubrían el suelo». La suciedad: inseparable de la sexualidad, de su esencia.

Pero, inmediatamente después, en el mismo párrafo, Kafka nos insinúa la poesía de la sexualidad: «Allí pasaron horas, horas de alientos comunes, de latidos comunes, horas en las que K. tenía continuamente el sentimiento de extraviarse, o aun de que estaba más lejos en el mundo ajeno que nadie antes que él, en un mundo ajeno en el que ni siquiera el aire tenía elemento alguno del aire natal, en el que uno tenía que asfixiarse de pura extrañeza y en el que nada podía hacerse, en medio de insensatas seducciones, sino seguir yendo, seguir extraviándose».

La duración del coito se convierte en metáfora de una larga marcha bajo el cielo de la extrañeza. Y, no obstante, esta marcha no es fealdad; por el contrario, nos atrae, nos incita a ir todavía más lejos, nos embriaga: es belleza.

Unas líneas más abajo: «Estaba demasiado feliz de tener a Frieda entre sus brazos, demasiado ansiosamente feliz también, ya que le parecía que, si Frieda lo abandonaba, todo cuanto él tenía lo abandonaría». Así pues, pese a todo ¿el amor? Pues no, no el amor; si se está proscrito y desposeído de todo, una pequeña parcela de mujer que se acaba de conocer, que se ha abrazado entre charcos de cerveza, pasa a ser todo un universo —sin intervención alguna del amor.

8

André Bretón en su Manifiesto del surrealismo se muestra severo con el arte de la novela. Le reprocha estar incurablemente cargada de mediocridad, de trivialidad, de todo lo que es contrario a la poesía. Se burla tanto de sus descripciones como de su aburrida psicología. A esta crítica de la novela le sigue inmediatamente el elogio de los sueños. Luego, concluye: «Creo en la futura resolución de estos dos estados, aparentemente contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de superrealidad, por decirlo así».

Paradoja: esta «resolución del sueño y de la realidad» que proclamaron los surrealistas sin saber llevarla realmente a la práctica en una gran obra literaria, se había dado ya y precisamente en ese género que denigraban: en las novelas de Kafka escritas en la década anterior.

Es muy difícil describir, definir, nombrar esta especie de imaginación con la que Kafka nos hechiza. Fusión del sueño y de la realidad, esa fórmula que Kafka, por supuesto, no conocía me parece iluminadora. Al igual que otra frase muy apreciada por los surrealistas, la de Lautréamont sobre la belleza del encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser: cuanto más ajenas son las cosas entre sí, más mágica es la luz que brota de su contacto. Me gustaría hablar de una poética de la sorpresa; o de la belleza como perpetuo asombro. O también emplear, como criterio de valor, la noción de densidad: densidad de la imaginación, densidad de los encuentros inesperados. La escena que he citado del coito de K. y Frieda es un

ejemplo de esa vertiginosa densidad: el corto pasaje, apenas una página, abarca tres descubrimientos existenciales, todos ellos distintos (el triángulo existencial de la sexualidad), que nos sorprenden por su inmediata sucesión: la suciedad; la embriagadora belleza oscura de la extrañeza; y la conmovedora y ansiosa nostalgia.

Todo el tercer capítulo es un torbellino de lo inesperado: en un espacio relativamente apretado se suceden: el primer encuentro de K. y Frieda en la posada; el diálogo extraordinariamente realista de la seducción disimulada debido a la presencia de una tercera persona (Olga); el tema de un agujero en la puerta (trivial, pero que proviene de la verosimilitud empírica) por el que K. ve dormir a Klamm detrás del escritorio; la multitud de criados que bailan con Olga; la sorprendente crueldad de Frieda, que, con un látigo, los expulsa, y el sorprendente temor con el que obedecen; el posadero que llega mientras K. se esconde tendiéndose detrás del mostrador; la llegada de Frieda, que descubre a K. en el suelo y niega su presencia al posadero (mientras acaricia amorosamente con el pie el pecho de K.); el acto de amor interrumpido por la llamada de Klamm, quien, detrás de la puerta, se ha despertado; el gesto asombrosamente valiente de Frieda, que le grita a Klamm: «¡Estoy con el agrimensor!»; y luego, el colmo (aquí salimos del todo de la verosimilitud empírica): encima de ellos, encima del mostrador, están sentados los dos ayudantes: los han estado observando durante todo ese tiempo.

9

Los dos ayudantes del castillo son probablemente el mayor hallazgo poético de Kafka, fruto maravilloso de su fantasía; no sólo su existencia es infinitamente sorprendente, sino que, además, está atiborrada de significados: son dos pobres chantajistas, dos tocahuevos; pero también representan toda la amenazadora «modernidad» del mundo del castillo: son polis, reporteros, fotógrafos: agentes de la destrucción absoluta de la vida privada; son los payasos inocentes que atraviesan la escena del drama; pero son también los lúbricos *voyeurs* cuya presencia contagia a toda la novela el perfume sexual de una promiscuidad mugrienta y kafkianamente cómica.

Pero sobre todo: la invención de estos dos ayudantes es como la palanca que mantiene la historia en ese terreno donde todo es a la vez extrañamente real e irreal, posible e imposible. Capítulo doce: K., Frieda y sus dos ayudantes acampan en un aula de escuela primaria que han convertido en alcoba. La institutriz y los alumnos entran en ella en el momento en que la increíble *ménage á quatre* empieza su aseo matutino; se visten detrás de las mantas colgadas de las barras paralelas, mientras los niños, divertidos, intrigados, curiosos (ellos también son *voyeurs*), los observan. Es más que el encuentro de un paraguas y una máquina de coser. Es el encuentro

soberbiamente incongruente de dos espacios: un aula de escuela primaria y una sospechosa alcoba.

Esta escena, de una portentosa poesía cómica (que debería figurar a la cabeza de una antología de la modernidad novelesca), es impensable antes de Kafka. Totalmente impensable. Si insisto en ello es para realzar toda la radicalidad de la revolución estética de Kafka. Recuerdo una conversación, hace ya veinte años, con Gabriel García Márquez, quien me dijo: «Fue Kafka el que me hizo comprender que se podía escribir de otra manera». De otra manera quería decir: traspasando la frontera de lo verosímil. No para evadirse del mundo real (a la manera de los románticos), sino para captarlo mejor.

Porque captar el mundo real forma parte de la definición misma de la novela; pero ¿cómo captarlo y entregarse al mismo tiempo a un hechizante juego de fantasía? ¿Cómo ser riguroso en el análisis del mundo y al mismo tiempo irresponsablemente libre en las ensoñaciones lúdicas? ¿Cómo unir estos dos fines incompatibles? Kafka supo resolver este inmenso enigma. Abrió la brecha en el muro de lo verosímil; la brecha por la que le siguieron muchos otros, cada uno a su manera: Fellini, García Márquez, Fuentes, Rushdie. Y otros, y otros más.

¡Al diablo con san Garta! Su sombra castradora ha mantenido invisible a uno de los mayores poetas de la novela de todos los tiempos.

Tercera parte

Improvisación en homenaje a Stravinski

La llamada del pasado

En una conferencia por radio, en 1931, Schönberg habla de sus maestros: «*In erster Linie Bach und Mozart; in zweiter Beethoven, Wagner, Brahms*» [«en primer lugar Bach y Mozart, en segundo lugar, Beethoven, Wagner, Brahms»]. Con frases condensadas, aforísticas, define a continuación lo que aprendió de cada uno de estos cinco compositores.

Entre la referencia a Bach y la que hace de los demás hay, no obstante, una gran diferencia: de Mozart, por ejemplo, aprende «el arte de las frases de longitud desigual» o «el arte de crear ideas secundarias», o sea un *savoir-faire* completamente individual que pertenece tan sólo a Mozart. En la obra de Bach descubre principios que también habían sido durante siglos antes de Bach los de cualquier música: primero, «el arte de inventar grupos de notas capaces de acompañarse a sí mismos»; y, segundo, «el arte de crear el todo a partir de un único núcleo» («*die Kunst, alles aus einem zu erzeugen*»)..

Gracias a las dos frases que resumen la lección que Schönberg retuvo de Bach (y de sus predecesores) podría definirse toda la revolución dodecafónica: contrariamente a la música clásica y a la música romántica, compuestas a partir de la alternancia de los distintos temas musicales que se suceden el uno al otro, una fuga de Bach, al igual que una composición dodecafónica, desde el principio hasta el final, se desarrollan a partir de un único núcleo, que es a la vez melodía y acompañamiento.

Veintitrés años después, cuando Roland Manuel pregunta a Stravinski: «¿Cuáles son hoy los compositores que más le interesan?», éste contesta: «Guillaume de Machaut, Heinrich Isaak, Dufay, Pérotin y Webern». Es la primera vez que un compositor proclama tan a las claras la inmensa importancia de la música de los siglos XII, XIV y XV, y la relaciona con la música moderna (la de Webern).

Años después, Glenn Gould da un concierto en Moscú para los estudiantes del conservatorio; tras tocar a Webern, Schönberg y Krenek, se dirige a sus oyentes mediante un pequeño comentario y dice: «El más hermoso elogio que puedo hacer de esta música es decir que los principios que pueden encontrarse en ella no son nuevos, que tienen al menos quinientos años»; luego, continuaría con tres fugas de Bach. Era una provocación bien meditada: el realismo socialista, doctrina entonces oficial en Rusia, se oponía a lo moderno en nombre de la música tradicional; Glenn Gould quiso demostrar que las raíces de la música moderna (prohibida en la Rusia comunista) llegan mucho más hondo que las de la música oficial del realismo socialista (que, en efecto, no era sino una conservación artificial del romanticismo musical).

Los dos medios tiempos

La historia de la música europea tiene aproximadamente mil años (si veo sus comienzos en los primeros intentos de la polifonía primitiva). La historia de la novela europea (si veo su comienzo en la obra de Rabelais y en la de Cervantes), aproximadamente cuatro siglos. Cuando pienso en estas dos historias, no puedo liberarme de la impresión de que se han desarrollado según ritmos similares, en dos medios tiempos, por decirlo así. Las cesuras entre los medios tiempos, tanto en la historia de la música como en la de la novela, no son sincrónicas. En la historia de la música, la cesura se extiende por todo el siglo XVIII (ya que el apogeo simbólico de la primera mitad se encuentra en *El arte de la fuga* de Bach y el comienzo de la segunda, en las obras de los primeros clásicos); la cesura en la historia de la novela llega poco después: entre los siglos XVIII y XIX, o sea entre, por una parte, Lacios, Sterne, y, por otra, Scott, Balzac. Este asincronismo atestigua que las causas más profundas que rigen el ritmo de la historia de las artes no son sociológicas, políticas, sino estéticas: vinculadas al carácter intrínseco de este o aquel arte; como si el arte de la novela, por ejemplo, contuviera dos posibilidades distintas (dos maneras distintas de ser novela) que no pudieran ser explotadas a la vez, de forma paralela, sino sucesivamente, una después de otra.

La idea metafórica de los dos medios tiempos se me ocurrió hace muchos años durante una conversación amistosa y no pretende apoyarse en ninguna base científica; es una experiencia trivial, elemental, ingenuamente evidente: en lo que se refiere a la música y a la novela, nos educan a todos en la estética del segundo medio tiempo. Una misa de Ockeghem o *El arte de la fuga* de Bach son para un melómano medio tan difíciles de comprender como la música de Webern. Por muy atractivas que sean sus historias, las novelas del siglo XVIII intimidan al lector por su forma, de tal manera que son mucho más conocidas por sus adaptaciones cinematográficas (que desnaturalizan fatalmente tanto su espíritu como su forma) que por su texto. Los libros del novelista más célebre del siglo XVIII, Samuel Richardson, son hoy inencontrables en las librerías y están prácticamente olvidados. Balzac, por el contrario, por mucho que pueda parecer envejecido, sigue siendo fácil de leer, su forma es comprensible, le es familiar al lector y, aún más, es para él el modelo mismo de la forma novelesca.

El foso entre las estéticas de los dos medios tiempos es la causa de una multitud de malentendidos. Vladimir Nabokov, en su libro sobre Cervantes, da una opinión provocadoramente negativa del Quijote: libro sobrevalorado, ingenuo, repetitivo, está lleno de una insoportable e inverosímil crueldad; esta «repugnante crueldad» ha convertido este libro en uno de «los más duros y más bárbaros que jamás se hayan escrito»; el pobre Sancho, apaleado por todas partes, pierde al menos cinco veces los dientes. Sí, Nabokov tiene razón: Sancho pierde demasiados dientes, pero no estamos ante la obra de Zola, en la que la crueldad, descrita con precisión y detalle, se

convierte en documento verdadero de una realidad social; con Cervantes estamos ante un mundo creado por los sortilegios del narrador que inventa, que exagera y que se deja llevar por sus fantasías, por sus excesos; no podemos tomar al pie de la letra, como, por cierto, nada en esa novela, los ciento tres dientes rotos de Sancho. «¡Señora, una apisonadora ha pasado por encima de su hija!» «Bueno, ahora estoy en la bañera, pásemela por debajo de la puerta.» ¿Acaso hay que condenar por cruel este viejo chiste checo de mi infancia? La gran obra fundadora de Cervantes estuvo animada por el espíritu de lo no serio, espíritu que, después, se volvió incomprensible por la estética novelesca del segundo medio tiempo, por el imperativo de la verosimilitud.

El segundo medio tiempo no sólo ha eclipsado al primero, sino que lo ha reprimido; el primer medio tiempo pasó a ser la mala conciencia de la novela y sobre todo de la música. La obra de Bach es el ejemplo más célebre: la celebridad de Bach en vida; el olvido después de su muerte (largo olvido de medio siglo); el lento redescubrimiento de Bach durante todo el siglo XIX. Beethoven es el único que casi consiguió hacia el final de su vida (o sea setenta años después de la muerte de Bach) integrar la experiencia de éste en la nueva estética de la música (sus reiterados intentos de introducir la fuga en la sonata), mientras que, después de Beethoven, cuanto más adoraban los románticos a Bach, más se alejaban de él por su pensamiento estructural. Para hacerlo más accesible se le ha subjetivado, sentimentalizado (los célebres arreglos de Busoni): luego, como reacción a esta romantización, se quiso reencontrar su música tal como se había tocado en su época, lo cual ha dado lugar a interpretaciones de una notable insipidez. Una vez atravesado el desierto del olvido, la música de Bach conserva todavía, a mi juicio, su rostro semivelado.

Historia como paisaje que surge de las brumas

En lugar de hablar del olvido de Bach, podría volver del revés mi idea y decir: Bach es el primer gran compositor que, debido al inmenso peso de su obra, obligó al público a tomar en consideración su música aunque ya perteneciera al pasado. Acontecimiento sin precedentes, ya que, hasta el siglo XIX, la sociedad vivía casi exclusivamente con la música contemporánea. No tenía contacto vivo con el pasado musical: incluso si los músicos habían estudiado (pocas veces) la música de las épocas anteriores, no tenían por costumbre tocarla en público. Durante el siglo XIX es cuando la música del pasado empieza a revivir codo con codo con la música contemporánea y a ocupar un lugar cada vez mayor, de tal manera que en el siglo XX se invierte la relación entre el presente y el pasado: se escucha mucho más la música de las épocas antiguas que la música contemporánea, que, hoy, ha terminado por

abandonar casi por completo las salas de concierto.

Bach fue, pues, el primer compositor que se impuso a la memoria de la posteridad; con él, la Europa del siglo XIX descubrió entonces no sólo una parte importante del pasado de la música, sino que descubrió la historia de la música. Porque Bach no era para ella un pasado cualquiera, sino un pasado radicalmente distinto del presente; así pues, el tiempo de la música se reveló de golpe (y por primera vez) no como una simple sucesión de obras, sino como una sucesión de cambios, de épocas, de estéticas distintas.

A menudo lo imagino en el año de su muerte, exactamente a mediados del siglo XVIII, inclinado, perdiendo la vista, sobre *El arte de la fuga*, una música cuya orientación estética representa en su obra (que comporta múltiples orientaciones) la tendencia más arcaica, ajena a su época, que se ha apartado ya de la polifonía hacia un estilo simple, léase simplista, que roza muchas veces la frivolidad o la indigencia.

La situación histórica de la obra de Bach revela, pues, lo que las generaciones que vinieron después estaban a punto de olvidar, a saber, que la Historia no es necesariamente un camino ascendente (hacia lo más rico, lo más cultivado), que las exigencias del arte pueden estar en contradicción con las exigencias del día (de esta o aquella modernidad) y que lo nuevo (lo único, lo inimitable, lo jamás dicho) puede encontrarse en otra dirección que la trazada por lo que todo el mundo siente como propio del progreso. En efecto, el porvenir que Bach pudo leer en el arte de sus contemporáneos y de sus menores debía de parecerle más bien una caída. Cuando, hacia el final de su vida, se concentró exclusivamente en la polifonía pura, dio la espalda a los gustos de su tiempo y a sus propios hijos compositores; fue un gesto de desconfianza hacia la Historia, un rechazo tácito del porvenir.

Bach: extraordinaria encrucijada de las tendencias y de los problemas históricos de la música. Unos cien años antes que él, se da otra encrucijada en la obra de Monteverdi: ésta es el lugar de encuentro de dos estéticas opuestas (Monteverdi las llama prima y secunda pratica, la primera fundada sobre la polifonía culta, la segunda, programáticamente expresiva, sobre la monodia) y prefigura así el paso del primero al segundo medio tiempo.

Otra extraordinaria encrucijada de tendencias históricas: la obra de Stravinski. El pasado milenario de la música, que durante todo el siglo XIX estuvo lentamente saliendo de las brumas del olvido, apareció de golpe hacia la mitad de nuestro siglo (doscientos años después de la muerte de Bach), como un paisaje inundado de luz, en toda su extensión; momento único en el que toda la historia de la música está por completo presente, por completo accesible, disponible (gracias a las investigaciones historiográficas, gracias a los medios técnicos, a la radio, a los discos), por completo abierta a las preguntas destinadas a escudriñar su sentido; es en la música de Stravinski donde me parece que ese momento del gran balance ha encontrado su

monumento.

El tribunal de los sentimientos

La música es «impotente para expresar lo que sea: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico», dice Stravinski en *Crónicas de mi vida* (1935). Esta afirmación (sin duda exagerada, pues ¿cómo negar que la música puede provocar sentimientos?) se concreta y matiza un poco más adelante: la razón de ser de la música, dice Stravinski, no radica en su facultad de expresar sentimientos. Es curioso comprobar cuánta irritación provocó esta actitud.

La convicción de quienes, contrariamente a Stravinski, veían la razón de ser de la música en la expresión de los sentimientos existió probablemente desde siempre, pero se impuso como dominante, comúnmente aceptada y evidente en el siglo XVIII; Jean-Jacques Rousseau lo formula con brutal simplicidad: la música, como cualquier arte, imita el mundo real, pero de una manera específica: «No representará directamente las cosas, sino que suscitará en el alma los mismos movimientos que se sienten al verlas». Esto exige de la obra musical cierta estructura; Rousseau: «Toda música sólo puede estar formada por tres cosas: melodía o canto, armonía o acompañamiento, movimiento o medida». Yo subrayo: armonía o acompañamiento; lo que quiere decir que todo se subordina a la melodía; ella es lo primordial, la armonía es un simple acompañamiento «que tiene muy poco poder sobre el corazón humano».

La doctrina del realismo socialista que, doscientos años después, sofocará durante más de medio siglo la música en Rusia no afirmaba otra cosa. Se reprochaba a los compositores llamados formalistas el haber desatendido las melodías (el ideólogo en jefe, Zdanov, se indignaba porque su música no podía silbarse a la salida del concierto); se les animaba a expresar «todo el abanico de los sentimientos humanos» (la música moderna, a partir de Debussy, ha sido vilipendiada por su incapacidad para hacerlo); en la facultad de expresar los sentimientos que provoca la realidad en el hombre, se veía (al igual que Rousseau) el «realismo» de la música. (El realismo socialista en música: los principios del segundo medio tiempo transformados en dogmas para detener lo moderno.)

La crítica más severa y más profunda de la obra de Stravinski es sin duda la de Theodor Adorno en su célebre libro *Filosofía de la Nueva Música* (1949). Adorno describe la situación de la música como si se tratara de un campo de batalla político: Schönberg, héroe positivo, representante del progreso (aunque se trate de un progreso por decirlo así trágico, de una época en la que ya no se puede progresar), y Stravinski, héroe negativo, representante de la restauración. El rechazo stravinskiano a ver la razón de ser de la música en la confesión subjetiva se convierte en uno de los blancos

de la crítica adomiana; ese «furor antipsicológico» es, según Adorno, una forma de «la indiferencia para con el mundo»; la voluntad de Stravinski de objetivar la música es una especie de acuerdo tácito con la sociedad capitalista que aplasta la subjetividad humana; ya que «a lo que rinde homenaje la música de Stravinski es a la liquidación del individuo», nada menos.

Ernest Ansermet, excelente músico, director de orquesta y uno de los primeros intérpretes de las obras de Stravinski («uno de mis amigos más fieles e incondicionales», dice Stravinski en Crónicas de mi vida), pasó a ser más tarde su crítico más implacable; sus objeciones son radicales, atañen «a la razón de ser de la música». Según Ansermet, es «de la actividad afectiva latente del corazón del hombre [...] de donde ha brotado siempre la música»; en la expresión de esa «actividad afectiva» radica «la esencia ética» de la música; en la obra de Stravinski, que «se niega a comprometerse personalmente en el acto de la expresión musical», la música «deja, pues, de ser una expresión estética de la ética humana»; así, por ejemplo, «su *Misa* no es la expresión, sino el retrato de la misa [que] habría podido escribir un músico irreligioso» y que, por consiguiente, no aporta más que «una religiosidad de confección»; al escamotear así la verdadera razón de ser de la música (al reemplazar la confesión por retratos), Stravinski falta nada menos que a su deber ético.

¿Por qué semejante saña? ¿Es la herencia del siglo pasado, el romanticismo que en nosotros se rebela contra su más consecuente, su más perfecta negación? ¿Habrá ultrajado Stravinski alguna oculta necesidad existencial en cada uno de nosotros? ¿La necesidad de considerar mejores los ojos mojados que los ojos secos, mejor la mano sobre el corazón que la mano en el bolsillo, mejor la creencia que el escepticismo, mejor la pasión que la serenidad, mejor la confesión que el conocimiento?

Ansermet pasa de la crítica de la música a la crítica de su autor: si Stravinski «no ha intentado siquiera convertir su música en un acto de expresión de sí mismo, no ha sido por libre elección, sino por una especie de limitación de su propia naturaleza, por la falta de autonomía de su actividad afectiva (por no decir su pobreza de corazón, que sólo deja de ser pobre cuando tiene algo que amar)».

¡Diablos! ¿Qué sabría Ansermet, el amigo más fiel, de la pobreza del corazón de Stravinski? ¿Qué sabría él, el amigo más incondicional, de su facultad de amar? ¿Y de dónde provenía su certeza de que el corazón es éticamente superior al cerebro? ¿Acaso las bajezas no se cometen tanto con la participación del corazón como sin ella? ¿No pueden los fanáticos, con las manos manchadas de sangre, jactarse de una gran «actividad afectiva»? ¿Acabaremos por fin algún día con esa imbécil inquisición sentimental, con ese Terror del corazón?

¿Qué es superficial y qué es profundo?

Los combatientes partidarios del corazón atacan a Stravinski, o, para salvar su música, intentan separarla de las concepciones «erróneas» de su autor. Esta buena voluntad de «salvar» la música de los compositores que podrían no tener suficiente corazón se manifiesta muchas veces en relación a los músicos del primer medio tiempo, incluido Bach: «Los epígonos del siglo xx que tienen miedo de la evolución del lenguaje musical [esto va contra Stravinski y su rechazo a seguir la escuela dodecafónica, M. K.] y han creído salvar su esterilidad mediante lo que han llamado “retomo a Bach” se han equivocado profundamente sobre la música de éste; *han tenido la desfachatez* de presentarla como una música “objetiva”, absoluta, sin otra significación que la puramente musical [...]. Tan sólo ejecuciones mecánicas pudieron hacer creer, en un determinado momento de *cobarde* purismo, que la música instrumental de Bach no era subjetiva y expresiva». He puesto yo mismo en cursiva los términos que atestiguan el carácter apasionado de este texto de Antoine Golea escrito en 1963.

Por casualidad, tropiezo con un pequeño comentario de otro musicólogo; se refiere al gran contemporáneo de Rabelais, Clément Janequin, y a sus composiciones llamadas «descriptivas», como por ejemplo *El canto de los pájaros* o *El cotorreo de las mujeres*; la intención de «salvar» es aquí semejante (la cursiva en las palabras clave también es mía): «Esas piezas, no obstante, siguen siendo *superficiales*. Ahora bien, Janequin es un artista mucho más completo de lo que se quiere reconocer, ya que, además de sus innegables *dotes pintorescas*, se da en él *una tierna poesía, un penetrante fervor en la expresión de los sentimientos...* Es un poeta refinado, sensible a la belleza de la naturaleza; es también *un cantor incomparable de la mujer*, para la que encuentra, al referirse a ella, *palabras de ternura, admiración, respeto...*».

Retengamos bien el vocabulario: los polos del bien y del mal han sido designados con el adjetivo superficial y su sobrentendido contrario, profundo. Pero ¿acaso son realmente superficiales las composiciones «descriptivas» de Janequin? En estas escasas composiciones, Janequin transcribe sonidos amusicales (el canto de los pájaros, el parloteo de las mujeres, la algarabía callejera, los ruidos de una caza o de una batalla, etc.) mediante elementos musicales (el canto coral); él trabajó polifónicamente esta «descripción». La unión de una imitación «naturalista» (que aporta a Janequin admirables nuevas sonoridades) y de una polifonía culta, la unión, pues, de dos extremos casi incompatibles, es fascinante: ahí tenemos un arte refinado, lúdico, alegre y lleno de humor.

Ahora bien: son precisamente las palabras «refinado», «lúdico», «alegre», «humor» las que el discurso sentimental sitúa en el lado opuesto a profundo. Pero ¿qué es profundo y qué es superficial? Para el crítico de Janequin son superficiales las «dotes pintorescas», la «descripción»; son profundos el «penetrante fervor en la expresión de los sentimientos», las «palabras de ternura, admiración, respeto» para

con la mujer. Es, pues, profundo lo que atañe a los sentimientos. Pero puede definirse lo profundo de otra manera: es profundo lo que atañe a lo esencial. El problema que plantea Janáček en sus composiciones es el problema ontológico fundamental de la música: el problema de la relación entre el ruido y el sonido musical.

Música y ruido

Cuando el hombre creó un sonido musical (cantando o tocando un instrumento), dividió el mundo acústico en dos partes estrictamente separadas: la de los sonidos artificiales y la de los sonidos naturales. Janáček intentó, en su música, ponerlas en contacto. A mediados del siglo XVI había prefigurado lo que, en el siglo XX, haría, por ejemplo, Janáček (sus estudios sobre el lenguaje hablado), Bartók, o, de una manera extremadamente sistemática, Messiaen (sus composiciones inspiradas en cantos de pájaros).

El arte de Janáček recuerda que existe un universo acústico exterior al alma humana y que no está compuesto tan sólo de ruidos de la naturaleza, sino también de voces humanas que hablan, gritan, cantan, y que dan la carne sonora tanto a la vida cotidiana como a la de las fiestas. Recuerda que el compositor tiene plenas posibilidades de dar a ese universo «objetivo» una gran forma musical.

Una de las composiciones más originales de Janáček: *Setenta mil* (1909): un coro para voces masculinas que cuenta el destino de los mineros de Silesia. La segunda mitad de esta obra (que debería figurar en cualquier antología de la música moderna) es una explosión de gritos de la multitud, gritos que se entrelazan en un fascinante tumulto: una composición que (pese a su increíble emotividad dramática) curiosamente se acerca a esos madrigales que, en la época de Janáček, pusieron música a los gritos de París, a los gritos de Londres.

Pienso en *Les noces*, de Stravinski (compuesta entre 1914 y 1923): un retrato (este término que Ansermet emplea como peyorativo es, en efecto, muy apropiado) de las bodas aldeanas; se oyen canciones, ruidos, discursos, gritos, llamadas, monólogos, chistes (tumulto de voces prefigurado por Janáček) en una orquestación (cuatro pianos y percusión) de una fascinante brutalidad (que prefigura a Bartók).

Pienso también en la suite para piano *Al aire libre* (1926) de Bartók; la cuarta parte: los ruidos de la naturaleza (voces, creo, de ranas cerca de un estanque) sugieren a Bartók motivos melódicos de una rara extrañeza; luego, con esta sonoridad animal se confunde una canción popular que, aun siendo una creación humana, se sitúa en el mismo plano que los sonidos de las ranas; no es un lied, canción del romanticismo que se supone revela la «actividad afectiva» del alma del compositor; es una melodía que proviene del exterior, como un ruido entre otros ruidos.

Y pienso en el adagio del tercer Concierto para piano y orquesta de Bartók (obra

de su último, triste período norteamericano). El tema hipersubjetivo de una inefable melancolía alterna aquí con el otro tema hiperobjetivo (que por otra parte recuerda la cuarta parte de la suite *Al aire libre*): como si el llanto de un alma sólo pudiera encontrar consuelo en la insensibilidad de la naturaleza.

Digo bien: «encontrar consuelo en la insensibilidad de la naturaleza». Porque la no sensibilidad es consoladora; el mundo de la no sensibilidad es el mundo que está fuera de la vida humana; es la eternidad; «es el mar ido hacia el sol». Me acuerdo de los tristes años que pasé en Bohemia al principio de la ocupación rusa. Me enamoré entonces de Várese y Xenakis: sus imágenes de los mundos sonoros objetivos pero no existentes me hablaron del ser liberado de la subjetividad humana, agresiva y molesta; me hablaron de la belleza suavemente inhumana del mundo antes o después del paso de los hombres.

Melodía

Escucho un canto polifónico del siglo XII para dos voces de la escuela de Notre-Dame de París: por abajo, con los valores aumentados, como *cantus firmus*, un antiguo canto gregoriano (canto que se remonta a un pasado inmemorial y probablemente no europeo); por arriba, entre los valores más breves, evoluciona la melodía de acompañamiento polifónico. Este abrazo de dos melodías, que pertenecen cada una a una época distinta (separadas una de otra por siglos), tiene algo de maravilloso: a la vez como realidad y parábola, ahí está el nacimiento de la música europea como arte: se crea una melodía para seguir en contrapunto a otra melodía, muy antigua, de origen casi desconocido; está ahí, pues, como algo secundario, subordinado, algo para servir; aunque «secundaria», en ella se concentra, no obstante, toda la invención, todo el trabajo del músico medieval, al haberse retomado tal cual de un antiguo repertorio la melodía acompañada.

Esta vieja composición polifónica me encanta: la melodía es larga, sin fin e inmemorable; no es el resultado de una súbita inspiración, no surgió al igual que la expresión inmediata de un estado anímico; tiene el carácter de una elaboración, de un trabajo «artesanal» de ornamentación, de un trabajo hecho no para que el artista abra su alma (enseñe su «actividad afectiva», por hablar como Ansermet), sino para que embellezca, muy humildemente, una liturgia.

Y me parece que el arte de la melodía, hasta Bach, conservará ese carácter que le imprimieron los primeros polifonistas. Escucho el adagio del concierto de Bach para violín en mi mayor: como una especie de *cantus firmus*, la orquesta (los violonchelos) toca un tema muy simple, fácilmente memorable y que se repite varias veces, mientras la melodía del violín (y ahí es donde se concentra el desafío melódico del compositor) planea por encima, incomparablemente más larga, más

cambiante, más rica que el *cantus firmus* orquestado (al que ella está, no obstante, subordinada), bella, hechicera pero inasible, inmemorable, y, para nosotros, hijos del segundo medio tiempo, sublimemente arcaica.

La situación cambia al alba del clasicismo. La composición pierde su carácter polifónico; en la sonoridad de las armonías de acompañamiento se pierde la autonomía de las distintas voces particulares, y se pierde tanto más cuanto que adquiere importancia la gran novedad del segundo medio tiempo, la orquesta sinfónica y su carácter sonoro; la melodía, que era «secundaria» y estaba «subordinada», pasa a ser la idea primera de la composición y domina la estructura musical, que, por cierto, se ha transformado enteramente.

Entonces, cambia también el carácter de la melodía: ya no es esa larga línea que atraviesa toda la pieza; puede ser reducida a una fórmula de algunos compases, fórmula muy expresiva, concentrada, por lo tanto fácilmente memorable, capaz de captar (o provocar) una emoción inmediata (se le impone así a la música, más que nunca, una gran tarea semántica: captar y «definir» musicalmente todas las emociones y sus matices). Ese es el motivo por el que el público aplica el término «gran melodista» a los compositores del segundo medio tiempo, a un Mozart, a un Chopin, pero pocas veces a Bach o a Vivaldi y menos aún a Josquin des Prés o a Palestrina: hoy en día, la idea común de lo que es melodía (de lo que es la hermosa melodía) se formó en la estética que nació con el clasicismo.

Sin embargo, no es cierto que Bach sea menos melódico que Mozart; se trata tan sólo de que su melodía es distinta. *El arte de la fuga*: el célebre tema es el núcleo a partir del cual (como dijo Schönberg) se ha creado el todo; pero no es ahí donde radica el tesoro melódico de *El arte de la fuga*; está en todas las melodías que arrancan de ese tema, y constituyen su contrapunto. Me gusta mucho la orquestación e interpretación de Hermann Scherchen; por ejemplo, la cuarta fuga simple; hace que la toquen dos veces más lentamente que de costumbre (Bach no prescribió los tempi); de golpe, en esa lentitud se revela toda la insospechada belleza melódica. Esta remelodización de Bach nada tiene que ver con una romantización (con Scherchen no hay ningún rubato, ningún acorde añadido); lo que escucho es la melodía auténtica del primer medio tiempo, inasible, inmemorable, irreductible a una fórmula corta, una melodía (un entrelazamiento de melodías) que me embruja por su inefable serenidad. Imposible escucharla sin una gran emoción. Pero es una emoción esencialmente distinta de la que suscita un nocturno de Chopin.

Como si, detrás del arte de la melodía, se ocultaran dos intencionalidades posibles, opuestas entre sí: como si una fuga de Bach, al hacernos contemplar una belleza extrasubjetiva del ser, quisiera hacernos olvidar a nosotros mismos nuestros estados anímicos, nuestras pasiones y penas; y, por el contrario, como si la melodía romántica quisiera que nos sumergiéramos en nosotros mismos, hacernos sentir

nuestro yo con una terrible intensidad y hacemos olvidar todo lo que se encuentra fuera.

Las grandes obras del modernismo^[1] como rehabilitación del primer medio tiempo

Los mayores novelistas del período posproustiano —pienso ante todo en Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz o, entre los de mi generación, Fuentes— han sido extremadamente sensibles a la estética de la novela, casi olvidada, anterior al siglo XIX: han integrado la reflexión ensayística en el arte de la novela; han hecho más libre la composición; han reconquistado el derecho a la digresión; han insuflado en la novela el espíritu de lo no serio y del juego; han renunciado a los dogmas del realismo psicológico al crear personajes sin pretender entrar en competencia con el registro civil (como Balzac); y sobre todo: se han opuesto a la obligación de sugerir al lector la ilusión de lo real: obligación que gobernó soberanamente en todo el segundo medio tiempo de la novela.

El sentido de esta rehabilitación de los principios de la novela del primer medio tiempo no es un retorno a este o aquel estilo retro; tampoco un rechazo inocente de la novela del siglo XIX; el sentido de esta rehabilitación es más general: redefinir y ampliar la noción misma de la novela; oponerse a esa reducción realizada por la estética del siglo XIX; darle por sustento toda la experiencia histórica de la novela.

No quiero trazar un paralelo fácil entre la novela y la música, pues los problemas estructurales de estas dos artes son incomparables; sin embargo, las situaciones históricas se parecen: al igual que los grandes novelistas, los grandes compositores modernos (esto concierne tanto a Stravinski como a Schönberg) han querido abarcar todos los siglos de la música, volver a pensar, volver a componer la escala de valores de toda su historia; por eso han tenido que sacar la música fuera del marco del segundo medio tiempo (señalemos de paso: el término neoclasicismo que se le atribuye generalmente a Stravinski induce a error, ya que sus más decisivas excursiones hacia atrás se dirigen a épocas anteriores al clasicismo); de ahí su reticencia: para con las técnicas de composición que nacieron con la sonata; para con la preeminencia de la melodía; para con la demagogia sonora de la orquestación sinfónica; pero sobre todo: su rechazo a ver la razón de ser de la música exclusivamente en la confesión de la vida emocional, actitud que en el siglo XIX pasó a ser tan imperativa como la obligación de la verosimilitud para el arte de la novela en la misma época.

Si bien esta tendencia a releer y a reevaluar toda la historia de la música es común a todos los grandes modernistas (si es, a mi juicio, la señal que distingue el gran arte modernista de la farsa modernista), quien la expresa más claramente que nadie (y,

diría, en un modo hiperbólico) es Stravinski. Por otra parte, en este punto se concentran los ataques de sus detractores: en su esfuerzo por arraigarse en toda la historia de la música ellos ven eclecticismo; falta de originalidad; pérdida de invención. Su «increíble diversidad de procedimientos estilísticos [...] parece una ausencia de estilo», dice Ansermet. Y Adorno, con sarcasmo: la música de Stravinski sólo se inspira en la música, es «la música a partir de la música».

Juicios injustos: porque, si Stravinski, como ningún otro compositor antes ni después de él, se interesó por toda la extensión de la historia de la música extrayendo de ella la inspiración, eso nada quita a la originalidad de su arte. Y no me refiero tan sólo a que detrás de los cambios de su estilo siempre se verán los mismos rasgos personales. Me refiero a que es precisamente su vagabundeo por la historia de la música, por lo tanto su «eclecticismo» consciente, intencional, gigantesco e inigualable, lo que constituye su total e incomparable originalidad.

El tercer tiempo

Pero ¿qué significa, en la obra de Stravinski, esta voluntad de abarcar el tiempo entero de la música? ¿Qué sentido tiene?

Cuando yo era joven, no vacilaba en contestar: Stravinski era para mí uno de esos que abren las puertas hacia lejanías que yo creía sin fin. Pensaba que él había querido convocar y movilizar todas las fuerzas, todos los medios de los que dispone la historia de la música para ese viaje infinito que es el arte moderno.

¿Viaje infinito el arte moderno? Entretanto, he perdido ese sentimiento. El viaje fue corto. Por eso, en mi metáfora de los dos medios tiempos durante los que evolucionó la historia de la música, imaginé la música moderna como un simple posludio, un epílogo de la historia de la música, una fiesta al final de la aventura, un abrasamiento del cielo al final del día.

Ahora, dudo: aun cuando sea cierto que el tiempo de la música moderna ha sido corto, aun cuando haya formado parte de tan sólo dos generaciones, si no ha sido, pues, realmente otra cosa que un epílogo, ¿acaso no merece, por su inmensa belleza, su importancia artística, su estética enteramente nueva, su sabiduría sintetizante, ser considerado como una época de pleno derecho, como un tercer tiempo? ¿No debería corregir mi metáfora sobre la historia de la música y la de la novela? ¿No debería decir que evolucionó en tres tiempos?

Sí, corregiré mi metáfora y lo haré tanto más a gusto cuanto que me siento apasionadamente unido a este tercer tiempo cuya forma es la de «abrasamiento del cielo al final del día», unido a este tiempo del que creo formo parte yo mismo, aunque forme parte de algo que ya no es.

Pero volvamos a mis preguntas: ¿qué significa la voluntad de Stravinski de

abarcar el entero tiempo de la música? ¿Qué sentido tiene?

Una imagen me persigue: según una creencia popular, en el instante de la agonía el que va a morir ve desarrollarse ante sus ojos toda su vida pasada. En la obra de Stravinski, la música europea recordó su vida milenaria; fue su último sueño antes de irse hacia un eterno sueño sin sueños.

Transcripción lúdica

Distingamos dos cosas: por un lado, la tendencia general a rehabilitar principios olvidados de la música del pasado, tendencia que atraviesa toda la obra de Stravinski y la de sus grandes contemporáneos; por otro, el diálogo directo que Stravinski sostiene unas veces con Chaikovski, otras con Pergolesi, otras aun con Gesualdo, etc.; esos «diálogos directos», transcripciones de esta o aquella obra antigua, de tal o cual estilo concreto, son la manera propia de Stravinski, que no encontramos prácticamente en otros compositores contemporáneos suyos (los encontramos en Picasso).

Adorno interpreta así las transcripciones de Stravinski (las cursivas son mías): «Estas notas [o sea las notas disonantes, ajenas a la armonía, que Stravinski emplea, por ejemplo, en *Polichinela*, M. K.] se convierten en las huellas de la *violencia* que ejerce el compositor sobre el idioma, y esta violencia es la que saboreamos en ellas, esa forma de brutalizar la música, *de atentar en cierto modo contra su vida*. Si la disonancia fue antaño expresión del sufrimiento subjetivo, su aspereza, al cambiar de valor, se convierte ahora en la impronta de una *coacción social*, cuyo agente es el compositor que lanza modas. Sus obras no contienen más materiales que los emblemas de esta coacción, necesidad exterior al tema, sin parangón con él, y que le es simplemente impuesta desde fuera. Puede que la amplia resonancia que han conocido las obras neoclásicas de Stravinski se deba en gran parte al hecho de que, inconscientemente, y bajo la forma de esteticismo, *educaron a su modo a los hombres en algo que pronto iba a serles metódicamente infligido en el plano político*».

Recapitulemos: una disonancia se justifica si es la expresión de un «sufrimiento subjetivo», pero en la obra de Stravinski (moralmente culpable, como sabemos, de no hablar de sus sufrimientos) la misma disonancia es señal de brutalidad; se la compara (mediante un brillante cortocircuito del pensamiento adorniano) con la brutalidad política: así pues, los acordes disonantes añadidos a la música de un Pergolesi anuncian (y por lo tanto preparan) la próxima opresión política (lo cual, en el contexto histórico concreto, no podía significar sino una cosa: el fascismo).

Yo mismo tuve la experiencia de transcribir libremente una obra del pasado, al comienzo de los años setenta, cuando, estando todavía en Praga, me puse a escribir una variación teatral sobre *Jacques el fatalista*. Como Diderot era para mí la

encarnación del espíritu libre, racional, crítico, viví entonces mi afecto por él como una nostalgia de Occidente (la ocupación rusa de mi país representaba para mí una desoccidentalización impuesta). Pero las cosas cambian perpetuamente de sentido: hoy diría que Diderot encarnaba para mí el primer tiempo del arte de la novela y que mi obra de teatro era la exaltación de algunos principios comunes a los antiguos novelistas, a quienes, al mismo tiempo, yo apreciaba: 1) la eufórica libertad de la composición; 2) la constante proximidad de las historias libertinas y de las reflexiones filosóficas; 3) el carácter no serio, irónico, paródico, chocante, de estas mismas reflexiones. La regla del juego estaba clara: lo que hice no era una adaptación de Diderot, era una obra mía, mi variación sobre Diderot, mi homenaje a Diderot: recompuse totalmente su novela; aun cuando las historias de amor están tomadas de las suyas, las reflexiones en los diálogos son más bien mías; cualquiera puede descubrir inmediatamente que hay frases impensables en Diderot; el siglo XVIII era optimista, el mío ya no lo es, yo mismo lo soy aún menos, y los personajes del Amo y de Jacques se entregan en mi obra a oscuros excesos difícilmente imaginables en el Siglo de las Luces.

Después de esta experiencia personal no puedo por menos que considerar como necios los comentarios sobre la brutalización y la violencia de Stravinski. Él amó a su viejo maestro como yo al mío. Tal vez imaginara que, al añadir a las melodías del siglo XVIII las disonancias del XX, intrigaría a su maestro en el más allá, le revelaría algo importante sobre nuestra época, incluso le divertiría. Sentía la necesidad de dirigirse a él, de hablarle. La transcripción lúdica de una obra antigua era para él algo así como una forma de establecer una comunicación entre los siglos.

Transcripción lúdica según Kafka

Curiosa novela la *América* de Kafka: en efecto, ¿por qué ese joven prosista de veintinueve años situó su primera novela en un continente en el que jamás puso los pies? Esta elección manifiesta una intención clara: no hacer realismo; mejor aún: no hacer algo serio. Ni siquiera se esforzó por paliar con estudios su ignorancia; se hizo su idea de América a partir de una lectura de segundo orden, a partir de las imágenes de Epinal y, en efecto, la imagen de América en su novela está hecha (intencionadamente) de tópicos: en lo que se refiere a los personajes y a la tabulación, se inspira principalmente (como lo confiesa en su diario) en Dickens, en particular en *David Copperfield* (Kafka califica el primer capítulo de *América* de «pura imitación» de Dickens): de esa obra retoma los motivos concretos (los enumera: «la historia del paraguas, los trabajos forzados, las casas sucias, la amada en una casa de campo»), se inspira en los personajes (Karl es una tierna parodia de David Copperfield) y sobre todo en la atmósfera que envuelve las novelas de Dickens: el sentimentalismo, la

ingenua distinción entre buenos y malos. Si Adorno habla de la música de Stravinski como de una «música a partir de la música», *América* de Kafka es «literatura a partir de la literatura» y, como tal, es, en su género, una obra clásica, cuando no fundadora.

La primera página de la novela: en el puerto de Nueva York, Karl está saliendo del barco cuando se da cuenta de que ha olvidado su paraguas en el camarote. Para ir a buscarlo, con una credulidad apenas creíble, deja su maleta (una maleta pesada donde lleva todos sus bienes) al cuidado de un desconocido: por supuesto, así perderá el paraguas y la maleta. Desde las primeras líneas, el espíritu de parodia lúdica crea un mundo imaginario en el que nada es del todo probable y en el que todo es un poco cómico.

El castillo de Kafka, que no existe en ningún mapa del mundo, no es más irreal que esa América concebida según la imagen tópica de la nueva civilización del gigantismo y de la máquina. En casa de su tío el senador, Karl encuentra un escritorio que es una máquina extraordinariamente complicada, con centenares de casillas que obedecen a las órdenes de centenares de mandos, objeto a la vez práctico y del todo inútil, a la vez milagro de la técnica y un sinsentido. He contado en esta novela diez de esos mecanismos maravillosos, divertidos e inverosímiles, desde el escritorio del tío hasta el teatro de Oklahoma, convertido él también en una inmensa administración inasible, pasando por la mansión dedálica en el campo y el hotel Occidental (arquitectura monstruosamente compleja, organización diabólicamente burocrática). Así pues, mediante el juego paródico (el juego de los tópicos) Kafka trata por primera vez su tema más importante, el de la organización social laberíntica en la que el hombre se pierde y va hacia su perdición. (Desde el punto de vista genético: es en el mecanismo cómico del escritorio del tío donde se encuentra el origen de la aterradora administración del castillo.) Kafka pudo captar este tema, tan grave, no mediante una novela realista, apoyada en un estudio de la sociedad a lo Zola, sino precisamente mediante el camino aparentemente frívolo de la «literatura a partir de la literatura», que otorgó a su imaginación toda la libertad necesaria (libertad de exageraciones, enormidades, improbabilidades, libertad de invenciones lúdicas).

Sequía del corazón disimulada detrás del estilo desbordante de sentimientos

Encontramos en *América* muchos gestos sentimentales inexplicablemente excesivos. El final del primer capítulo: Karl está ya preparado para irse con su tío, el fogonero se queda, abandonado en el camarote del capitán. En ese momento (destaco en cursivas las fórmulas clave) Karl «fue hacia el fogonero, le sacó la mano derecha del cinturón y la mantuvo, jungando, con la suya. [...]». Y Karl hacía pasar sus dedos, una y otra vez, por entre los del fogonero, y éste miraba en torno suyo con los ojos brillantes,

como si experimentase un gozo que, a pesar de todo, nadie tenía derecho de tomarlo a mal.

»«Pero debes defenderte, decir sí o no; pues de otra manera la gente no tendrá ninguna idea de la verdad. Tienes que prometerme que me obedecerás, pues yo mismo (sobrados motivos tengo para temerlo) ya no podré ayudarte en nada.» Y entonces Karl lloró, besando la mano del fogonero, y cogió esa mano agrietada, casi sin vida, y la apretó contra su mejilla como si fuese un tesoro al que era necesario renunciar. Pero ya se hallaba junto a él su tío el senador y, si bien forzándolo sólo muy suavemente, lo quitó de allí...».

Otro ejemplo: al final de una noche en la mansión de Pollunder, Karl explica largamente por qué quiere volver con su tío. «Durante ese largo discurso escuchó el señor Pollunder atentamente y a menudo, en especial cuando era mencionado el tío, estrechó a Karl contra él...».

Los gestos sentimentales de los personajes no sólo están exagerados, sino que están desplazados. Karl conoce al fogonero desde hace apenas una hora y no tiene razón alguna para sentirse unido a él tan apasionadamente. Y si acabamos por creer que el joven se enterneció ingenuamente por la promesa de una amistad viril, no podemos por menos que sorprendemos de que un segundo después se deje arrastrar tan fácilmente, sin reticencia alguna, lejos de su nuevo amigo.

Durante la escena de la noche, Pollunder sabe perfectamente que el tío ya ha expulsado a Karl de su casa; por eso lo estrecha afectuosamente contra sí. Sin embargo, en el momento en que Karl está leyendo en su presencia la carta del tío y se entera de su penosa suerte, Pollunder ya no le manifiesta el menor afecto y no le ofrece ayuda alguna.

En *América* de Kafka nos encontramos en un universo de sentimientos desplazados, mal emplazados, exagerados, incomprensibles o, por el contrario, extrañamente ausentes. En su diario, Kafka caracteriza las novelas de Dickens con estas palabras: «Sequía del corazón disimulada detrás de un estilo desbordante de sentimientos». Este es, en efecto, el sentido de ese teatro de los sentimientos ostensiblemente manifiestos e inmediatamente olvidados que es la novela de Kafka. Esta «crítica de la sentimentalidad» (crítica implícita, paródica, graciosa, jamás agresiva) se dirige no sólo a Dickens, sino al romanticismo en general, se dirige a sus herederos, contemporáneos de Kafka, en particular a los expresionistas, a su culto de la histeria y la locura; se dirige a toda la Santa Iglesia del corazón; y, una vez más, acerca a artistas aparentemente tan diferentes como Kafka y Stravinski.

Un niño en éxtasis

Por supuesto, no podemos decir que la música (toda la música) es incapaz de expresar

los sentimientos; la de la época del romanticismo es auténtica y legítimamente expresiva; pero incluso a propósito de esta música puede decirse: su valor no tiene nada en común con la intensidad de los sentimientos que suscita. Porque la música es capaz de despertar poderosamente sentimientos sin arte musical alguno. Recuerdo mi infancia: sentado al piano me entregaba a las improvisaciones apasionadas para las que bastaba un acorde en do menor y la subdominante en fa menor, tocados fortissimo y sin fin. Los dos acordes y el motivo melódico primitivo perpetuamente repetidos me hicieron vivir una intensa emoción que ningún Chopin, ningún Beethoven me ha brindado jamás. (Una vez, mi padre, que era músico, se precipitó hacia mi habitación, furioso —jamás lo he visto furioso ni antes ni después—, me levantó del taburete y me llevó al comedor para meterme, con un disgusto mal controlado, debajo de la mesa.)

Lo que yo vivía entonces, durante mis improvisaciones, era un éxtasis. ¿Qué es el éxtasis? El niño aporreando el teclado siente un entusiasmo (una pena, una alegría) y la emoción se eleva a tal grado de intensidad que se vuelve insoportable: el niño se escapa a un estado de ceguera y sordera en el que todo queda olvidado, en el que se olvida incluso de sí mismo. Mediante el éxtasis, la emoción alcanza su paroxismo, y, así, simultáneamente, su negación (su olvido).

El éxtasis significa estar «fuera de sí», como lo señala la etimología griega: acción de salirse de su posición (*stasis*). Estar «fuera de sí» no significa que se esté fuera del momento presente como lo está un soñador que se escapa hacia el pasado o hacia el porvenir. Exactamente lo contrario: el éxtasis es una identificación absoluta con el instante presente, un olvido total del pasado y del porvenir. Si se borra tanto el porvenir como el pasado, el segundo presente se encuentra en el espacio vacío, fuera de la vida y de su cronología, fuera del tiempo e independiente de él (por eso puede compararsele con la eternidad, que es también la negación del tiempo).

Podemos ver la imagen acústica de la emoción en la melodía romántica de un *lied*: su longitud parece querer sostener la emoción, desarrollarla, hacer que se la saboree lentamente. Por el contrario, el éxtasis no puede reflejarse en una melodía, ya que la memoria estrangulada por el éxtasis no es capaz de mantener unidas las notas de una frase melódica por poco larga que sea; la imagen acústica del éxtasis es el grito (o un motivo melódico muy corto que imita el grito).

El ejemplo clásico del éxtasis es el momento del orgasmo. Trasladémonos al tiempo en que las mujeres aún no conocían el beneficio de la pildora. Ocurría con frecuencia que un amante, en el momento del máximo gozo, olvidara deslizarse a tiempo fuera del cuerpo de su amada y la hiciera madre, incluso aunque, momentos antes, tuviera la firme intención de ser extremadamente prudente. El segundo del éxtasis le ha hecho olvidar tanto su decisión (su pasado inmediato) como sus intereses (su porvenir).

El instante del éxtasis, colocado en una balanza, pesa más que el niño no deseado; y como el niño no deseado llenará, probablemente, con su no deseada presencia toda la vida del amante, puede decirse que un instante de éxtasis ha pesado más que toda una vida. La vida del amante se encontraba frente al instante del éxtasis más o menos en el mismo estado de inferioridad que lo finito frente a la eternidad. El hombre desea la eternidad, pero no puede tener más que su sucedáneo: el instante del éxtasis.

Recuerdo un día de mi juventud: estaba con un amigo en su coche; delante de nosotros, la gente atravesaba la calle. Reconocí a alguien que no me gustaba y lo indiqué a mi amigo: «¡Aplástalo!». Por supuesto era una broma puramente verbal, pero mi amigo estaba en un estado de extraordinaria euforia y apretó el acelerador. El hombre se asustó, resbaló, cayó. Mi amigo detuvo el coche en el último momento. El hombre no estaba herido, pero la gente se agrupó a nuestro alrededor y quiso (lo comprendo) linchamos. Mi amigo, sin embargo, no tema un alma asesina. Mis palabras lo habían impulsado a un breve éxtasis (por otra parte, uno de los más extraños: el éxtasis de una broma).

Estamos acostumbrados a vincular la noción de éxtasis con los grandes momentos místicos. Pero existe el éxtasis cotidiano, trivial, vulgar; el éxtasis de la ira, el éxtasis de la velocidad al volante, el éxtasis de la sordera por el ruido, el éxtasis en los estadios de fútbol. Vivir es un perpetuo y pesado esfuerzo para no perderse a sí mismo de vista, para estar siempre sólidamente presente en sí mismo, en su *stasis*. Basta con salir un breve instante de sí mismo para alcanzar el terreno de la muerte.

Felicidad y éxtasis

Me pregunto si Adorno sintió jamás el menor placer al escuchar la música de Stravinski. ¿Placer? Según él, la música de Stravinski conoce tan sólo uno: «el perverso placer de la privación»; pues no hace sino «privarse» de todo: de la expresividad; de la sonoridad orquestal; de la técnica de desarrollo; al echar sobre ellas una «perversa mirada», deforma las viejas formas; incapaz de inventar, «hace muecas», tan sólo «ironiza», «hace caricaturas», «parodia»; no es sino la «negación» no sólo de la música del siglo XIX, sino de la música a secas («la música de Stravinski es una música de la que ha sido desterrada la música», dice Adorno).

Es curioso, muy curioso. ¿Y la felicidad que se desprende de esta música?

Recuerdo la exposición de Picasso en Praga a mediados de los sesenta. Un cuadro se me quedó grabado en la memoria. Una mujer y un hombre están comiendo una sandía; la mujer está sentada, el hombre tumbado en el suelo, las piernas levantadas hacia el cielo en un gesto de indecible alegría. Y todo ello pintado con una deleitable despreocupación que me hizo pensar que el pintor, al pintar el cuadro, debió de sentir la misma alegría que el hombre que levanta las piernas.

La felicidad del pintor pintando al hombre que levanta las piernas es una felicidad desdoblada: es la felicidad de contemplar (con una sonrisa) la felicidad. Es esa sonrisa lo que me interesa. El pintor entrevé en la felicidad del hombre que levanta las piernas al cielo un maravilloso destello cómico, y se alegra. Su sonrisa despierta en él una imaginación alegre e irresponsable, tan irresponsable como el gesto del hombre que alza las piernas al cielo. La felicidad de la que hablo lleva, pues, el sello del humor; es lo que la distingue de la felicidad de otras épocas del arte, de la felicidad romántica de un Tristán wagneriano, por ejemplo, o de la felicidad idílica de un Filemón y una Baucis. (¿Será por una fatal carencia de humor por lo que Adorno fue tan insensible a la música de Stravinski?)

Beethoven escribió el *Himno a la alegría*, pero esa alegría beethoveniana es una ceremonia que obliga a guardar respetuosamente la posición de firmes. Los rondós y los minuetos de las sinfonías clásicas son, si se quiere, una invitación al baile, pero la felicidad de la que hablo y por la que siento afecto no quiere declararse felicidad mediante el gesto colectivo del baile. Por eso ninguna polca me da felicidad, con excepción de la *Cirkus Polka* de Stravinski, que no está escrita para ser bailada, sino para ser escuchada con las piernas levantadas hacia el cielo.

Ciertas obras del arte moderno han descubierto una inimitable felicidad del ser, una felicidad que se manifiesta mediante la eufórica irresponsabilidad de la imaginación, el placer de inventar, de sorprender, incluso de causar sorpresa o desconcierto gracias a una invención. Se podría hacer toda una lista de obras de arte que están impregnadas de esta felicidad: junto a Stravinski (*Petrushka*, *Les noces*, *Renard*, *Capriccio para piano y orquesta*, *Concierto para violín*, etc.) toda la obra de Miró; los cuadros de Klee; de Dufy; de Dubuffet; algunas prosas de Apollinaire; Janáček en su vejez (*Refranes*, *Sexteto para instrumentos de viento*, la ópera *La zorra astuta*); algunas composiciones de Milhaud; y de Poulenc: su ópera bufa *Las tetas de Tiresias*, inspirada en Apollinaire, escrita durante los últimos días de la guerra, fue condenada por aquellos a quienes les pareció escandaloso celebrar la Liberación con una broma; en efecto, la época de la felicidad (de esta rara felicidad que ilumina el humor) había terminado; después de la segunda guerra mundial, sólo los viejos maestros, Matisse y Picasso, supieron, en contra del espíritu de los tiempos, conservarla todavía en su arte.

En esta enumeración de las grandes obras de la felicidad, no puedo olvidar la música de jazz. Todo el repertorio de jazz consiste en variaciones a partir de un número relativamente limitado de melodías. Así, en la música de jazz se puede entrever una sonrisa que se ha deslizado entre la melodía original y su elaboración. Al igual que Stravinski, los grandes maestros del jazz amaban el arte de la transcripción lúdica, y compusieron sus propias versiones no sólo de las antiguas songs negras, sino también de Bach, Mozart, Chopin; Ellington hace transcripciones de Chaikovski

y de Grieg, y, para su *Uwis Suite*, compone una variante de polca aldeana que, por su espíritu, recuerda *Petrushka*. La sonrisa está no sólo presente de una manera invisible en el espacio que separa a Ellington de su «retrato» de Grieg, sino que está del todo visible en los rostros de los músicos del viejo dixieland: cuando llega el momento del solo (que siempre se improvisa en parte, o sea que siempre trae sorpresas), el músico se adelanta un poco para ceder luego su lugar a otro músico y entregarse él mismo al placer de escuchar (al placer de otras sorpresas).

En los conciertos de jazz se aplaude. Aplaudir quiere decir: te he escuchado atentamente y ahora te manifiesto mi estima. La llamada música rock cambia la situación. Hecho importante: en los conciertos de rock no se aplaude. Sería casi un sacrilegio aplaudir y dar así a entender la distancia crítica entre el que toca y el que escucha; en ellos, no se está para juzgar y apreciar, sino para entregarse a la música, para gritar junto con los músicos, para confundirse con ellos; en ellos, se busca la identificación, no el placer; la efusión, no la felicidad. En ellos uno se extasía: el ritmo se marca con fuerza y regularidad, los motivos melódicos son cortos e incesantemente repetidos, no hay contrastes dinámicos, todo es fortissimo, el canto prefiere los registros más agudos y recuerda el grito. Ya no se está en los pequeños dancings en los que la música encierra a las parejas en su intimidad; ahora estamos en grandes salas, en estadios, apretados los unos contra los otros, y, cuando se baila encajonado, no hay pareja: cada uno hace sus movimientos a la vez solo y con todos. La música transforma a los individuos en un único cuerpo colectivo: hablar aquí de individualismo y hedonismo no es sino una de las automistificaciones de nuestra época, que quiere verse (como por otra parte lo quieren todas las épocas) distinta de lo que es.

La escandalosa belleza del mal

Lo que me irrita en Adorno es el método del cortocircuito que vincula con temible facilidad las obras de arte con causas, consecuencias o significaciones políticas (sociológicas); las reflexiones extremadamente matizadas (los conocimientos musicológicos de Adorno son admirables) conducen así a conclusiones extremadamente pobres; en efecto, dado que las tendencias políticas de una época pueden siempre reducirse a dos únicas tendencias opuestas, se termina fatalmente por clasificar una obra de arte o del lado del progreso o del lado de la reacción; y, como la reacción es lo malo, la inquisición puede incoar sus procesos.

La consagración de la primavera: un ballet que termina con el sacrificio de una joven que debe morir para que resucite la primavera. Adorno: Stravinski está del lado de la barbarie; su «música no se identifica con la víctima, sino con la instancia destructora»; (me pregunto: ¿por qué el verbo «identifica»? ¿Cómo sabe Adorno si

Stravinski se identifica o no? ¿Por qué no decir «describir», «hacer el retrato», «figurar», «representar»? Respuesta: porque sólo la identificación con el mal es culpable y puede legitimar un proceso).

Desde siempre odio, profunda, violentamente, a aquellos que quieren encontrar en una obra de arte una actitud (política, filosófica, religiosa, etc.), en lugar de encontrar en ella una intención de conocer, de comprender, de captar este o aquel aspecto de la realidad. La música, antes de Stravinski, nunca supo dar una forma grande a los ritos bárbaros. No se sabía imaginarlos musicalmente. Lo cual quiere decir: no se sabía imaginar la belleza de la barbarie. Sin su belleza, esa barbarie seguiría siendo incomprendible. (Señalo: para conocer a fondo este o aquel fenómeno hay que comprender su belleza, real o potencial.) Decir que un rito sangriento posee belleza es un escándalo, insoportable, inaceptable. Sin embargo, sin comprender este escándalo, sin ir hasta el final en este escándalo, poca cosa puede comprenderse del hombre. Stravinski otorga al rito bárbaro una forma musical fuerte, convincente, pero que no miente: escuchemos la última secuencia de la *Consagración*, la danza del sacrificio: no se escamotea el horror. Está ahí. ¿Que tan sólo se muestra? ¿Que no se denuncia? Pero es que, si se denunciara, es decir si se le privara de su belleza, si se mostrara en su fealdad, sería un engaño, una simplificación, una «propaganda». Es porque es bello por lo que el asesinato de la joven es tan horrible.

Al igual que hizo un retrato de la misa o un retrato de una feria (*Petrushka*), Stravinski hizo aquí un retrato del éxtasis bárbaro. Es tanto más interesante cuanto que siempre, y explícitamente, se ha declarado partidario del principio apolíneo, adversario del principio dionisiaco: *La consagración de la primavera* (en particular sus danzas rituales) es el retrato apolíneo del éxtasis dionisiaco: en este retrato, los elementos extáticos (la ejecución agresiva del ritmo, los escasos motivos melódicos extremadamente cortos, varias veces repetidos, jamás desarrollados y parecidos a gritos) se transforman en gran arte refinado (por ejemplo, el ritmo, pese a su agresividad, pasa a ser tan complejo en la alternancia rápida de compases diferentes que crea un tiempo artificial, irreal, absolutamente estilizado); no obstante, la belleza apolínea de este retrato de la barbarie no oculta el horror; nos enseña que en lo más hondo del éxtasis no hay sino la dureza del ritmo, los severos golpes de la percusión, la extrema insensibilidad, la muerte.

La aritmética de la emigración

La vida de un emigrado, he ahí una cuestión aritmética: Josef Konrad Korzeniowski (célebre con el nombre de Joseph Conrad) vivió diecisiete años en Polonia (eventualmente en Rusia con su familia proscrita), el resto de su vida, cincuenta años, en Inglaterra (o en barcos ingleses). Pudo así adoptar el inglés como su lengua de

escritor y también la temática inglesa. Tan sólo su alergia antirrusa (¡ah, pobre Gide incapaz de comprender la enigmática aversión de Conrad por Dostoievski!) conserva la huella de su polonidad.

Bohuslav Martinu vivió hasta sus treinta y dos años en Bohemia, luego, durante treinta seis años, en Francia, Suiza, Norteamérica y de nuevo en Suiza. En su obra siempre se reflejaba una nostalgia de la vieja patria y siempre se proclamaba compositor checo. Sin embargo, después de la guerra, declinó todas las invitaciones que le llegaron de allá y, según su expreso deseo, fue enterrado en Suiza. Burlándose de su última voluntad, los agentes de la madre patria consiguieron, en 1979, veinte años después de su muerte, secuestrar sus despojos e instalarlos solemnemente en su tierra natal.

Gombrowicz vivió treinta y cinco años en Polonia, veintitrés en Argentina, seis en Francia. Sin embargo, no podía escribir sus libros más que en polaco y los personajes de sus novelas son polacos. En 1964, durante una estancia en Berlín, le invitan a Polonia. Duda y, por fin, rechaza la invitación. Su cuerpo está inhumado en Vence.

Vladimir Nabokov vivió veinte años en Rusia, veintiún años en Europa (Inglaterra, Alemania, Francia), veinte años en Estados Unidos, dieciséis en Suiza. Adoptó el inglés como su lengua de escritor, pero algo menos la temática norteamericana; hay mucho en sus novelas de personajes rusos. Sin embargo, sin equívocos y con insistencia, se proclamaba ciudadano y escritor norteamericano. Su cuerpo descansa en Montreux, Suiza.

Kazimierz Brandys vivió en Polonia sesenta y cinco años, se instaló en París después del golpe de Jaruzelski en 1981. Sólo escribe en polaco, sobre temas polacos, y no obstante, aun cuando después de 1989 ya no hay motivos políticos para permanecer en el extranjero, no vuelve a vivir en Polonia (lo cual me permite el placer de verle de vez en cuando).

Esta mirada furtiva revela ante todo el problema artístico de un emigrado: los bloques cuantitativamente iguales de la vida no tienen el mismo peso si pertenecen a la juventud o a la edad adulta. Mientras la edad adulta es más rica y más importante tanto para la vida como para la actividad creadora, el subconsciente, la memoria, la lengua, todo el sustrato de la creación se forma muy pronto; para un médico esto no causa problema alguno, pero para un novelista, para un compositor, alejarse del lugar al que están unidos su imaginación, sus obsesiones y por lo tanto sus temas fundamentales podría causar una especie de desgarramiento. Tiene que movilizar todas sus fuerzas, toda su astucia de artista para transformar las desventajas de esta situación en bazas a su favor.

La emigración es difícil también desde el punto de vista puramente personal: siempre se piensa en el dolor de la nostalgia; pero lo peor es el dolor de la alienación;

la palabra alemana *die Entfremdung* expresa mejor lo que yo quiero designar: el proceso durante el cual lo que nos ha sido cercano pasa a ser ajeno. No se es víctima de la *Entfremdung* con respecto al país de emigración: en éste, el proceso se produce a la inversa: lo que es ajeno pasa poco a poco a ser familiar y querido. La extrañeza en su forma chocante, pasmosa, no se revela en una mujer desconocida que se conquista, sino en una mujer que, en otros tiempos, fue la nuestra. Sólo el retorno al país natal tras una larga ausencia puede revelar la extrañeza sustancial del mundo y de la existencia.

Pienso con frecuencia en Gombrowicz en Berlín. En su rechazo a volver a ver Polonia. ¿Desconfianza hacia el régimen comunista que allí imperaba por aquel entonces? No lo creo: el comunismo polaco ya se estaba descomponiendo, casi toda la gente de cultura formaba parte de la oposición y habría convertido la visita de Gombrowicz en un triunfo. Las verdaderas razones de su rechazo no podían ser más que existenciales. E incommunicables. Incommunicables por demasiado íntimas. Incommunicables también por ser demasiado hirientes para los demás. Hay cosas que no se pueden sino callar.

El hogar de Stravinski

La vida de Stravinski está dividida en tres partes de casi igual duración: Rusia: veintiséis años; Francia y la Suiza francófona: veintinueve años; Estados Unidos: treinta y dos.

La despedida de Rusia pasó por varias etapas: Stravinski está primero en Francia (a partir de 1910) como en un largo viaje de estudios. Esos años son por otra parte los más rusos de su creación: *Petrushka*, *Zvezdoliki* (según el poema de un poeta ruso, Balmont), *La consagración de la primavera*, *Pribautki*, el comienzo de *Les noces*. Luego vino la guerra, los contactos con Rusia se hacen difíciles; sin embargo, sigue siendo compositor ruso con *Renard* e *Historia del soldado*, inspirados por la poesía popular de su patria; sólo después de la revolución comprende que su país natal ha quedado para él probablemente perdido para siempre: empieza la verdadera emigración.

Emigración: una estancia forzosa en el extranjero para quien considera su país natal como única patria. Pero la emigración se prolonga y una nueva fidelidad empieza a nacer, la del país que se adopta; llega entonces el momento de la ruptura. Poco a poco, Stravinski abandona los temas rusos. Escribe todavía en 1922 *Mavra* (ópera bufa inspirada en Pushkin), más tarde, en 1928, *El beso del hada*, en recuerdo de Chaikovski, y después, además de algunas excepciones marginales, ya no vuelve nunca más a ella. Cuando muere, en 1971, su mujer, Vera, obedeciendo a su voluntad, se niega a aceptar la propuesta del gobierno soviético de enterrarlo en Rusia y lo

traslada al cementerio de Venecia.

Sin duda, Stravinski llevaba consigo la herida de su emigración, como todos los demás; sin duda alguna, su evolución artística habría tomado un camino diferente si hubiera podido quedarse allí donde había nacido. En efecto, el comienzo de su viaje a través de la historia de la música coincide más o menos con el momento en que su país natal deja de existir para él; al comprender que ningún otro país puede reemplazarlo, encuentra su única patria en la música; no es un giro lírico por mi parte, no puedo pensarlo más concretamente: su única patria, su único hogar, era la música, toda la música de todos los músicos, la historia de la música; en ella decidió instalarse, echar raíces, vivir; en ella acabó encontrando a sus únicos compatriotas, a sus únicos allegados, a sus únicos vecinos, de Pérotin a Webern; con ellos entabló una larga conversación que ya no se detuvo hasta su muerte.

Lo hizo todo para sentirse como en su casa: se detuvo en todas las estancias de esa casa, recorrió todos sus rincones, acarició todos los muebles; pasó de la música del antiguo folclore a Pergolesi, que le brindó *Polichinela* (1919), a los demás maestros del barroco sin los cuales su *Apolo Musageta* (1928) sería impensable, a Chaikovski, cuyas melodías transcribió en *El beso del hada* (1931), a Bach, quien apadrina su *Concierto para piano e instrumentos de viento* (1924), su *Concierto para violín* (1931) y cuyas *Choral Variationen über Vom Himmel hoch* (1956) reescribió, al jazz, que homenajea en *Ragtime para once instrumentos* (1918), en *Pianorag music* (1919), en *Preludio para conjunto de jazz* (1937) y en *Ebony Concerto* (1945), a Pérotin y otros antiguos polifonistas, que inspiran su *Sinfonía de los salmos* (1930) y sobre todo su admirable *Misa* (1948), a Monteverdi, a quien estudió en 1957, a Gesualdo, cuyos madrigales transcribió en 1959, a Hugo Wolf, de cuyas canciones hace un arreglo (1968), y a la dodecafonía, ante la cual había manifestado cierta reticencia, pero en la que, por fin, después de la muerte de Schönberg (1951), reconoció una más de las estancias de su hogar.

Sus detractores, defensores de la música concebida como expresión de los sentimientos, que se indignaban por la insoportable discreción de su «actividad afectiva» y lo acusaban de «pobreza de corazón», no eran ellos mismos lo suficientemente sensibles como para comprender la herida sentimental que se encuentra tras su vagabundeo a través de la historia de la música.

Pero ello no es sorprendente: nadie es más insensible que la gente sentimental. Recuerden: «Sequía del corazón disimulada detrás del estilo desbordante de sentimientos».

Cuarta parte

Una frase

En «La sombra castradora de san Garta» cité una frase de Kafka, una de esas en las que me parece condensada toda la originalidad de su poesía novelesca: la frase del tercer capítulo de *El castillo* en la que Kafka describe el coito de K. con Frieda. Para mostrar con exactitud la belleza específica del arte de Kafka, en lugar de utilizar las traducciones existentes al francés he preferido improvisar yo mismo una traducción lo más fiel posible. Las diferencias entre una frase de Kafka y sus reflejos en el espejo de las traducciones me condujeron luego a algunas reflexiones, que son las que siguen.

Traducciones

Hagamos desfilar las traducciones. La primera es la de Vialatte, de 1938.

«Muchas horas transcurrieron allí, horas de alientos mezclados, de latidos comunes, horas en las que K. no dejó de experimentar la impresión de que se perdía, de que se había hundido tan lejos que nadie antes que él había recorrido tanto camino; en el extranjero, en un país en el que incluso el aire ya no tenía nada de los elementos del aire natal, en el que uno debía asfixiarse de exilio y en el que ya no se podía hacer nada, en medio de insanas seducciones, sino seguir caminando, seguir perdiéndose».

Se sabía que Vialatte se comportaba con demasiada libertad con respecto a Kafka; por eso Éditions Gallimard quiso que se corrigieran sus traducciones para la edición de las novelas de Kafka en la colección La Pléiade en 1976. Pero los herederos de Vialatte se opusieron; así pues, se llegó a una solución inédita: las novelas de Kafka están publicadas en la defectuosa versión de Vialatte, mientras Claude David, responsable de la edición, publica al final del libro sus propias correcciones a la traducción en forma de notas increíblemente numerosas, hasta el punto de que el lector se ve obligado, con el fin de restituir en su espíritu una «buena» traducción, a ir constantemente de una página a otra para mirar las notas. La combinación de la traducción de Vialatte con las correcciones al final del libro constituye de hecho una segunda traducción francesa que me permito designar, para mayor simplicidad, con el nombre de David.

«Muchas horas transcurrieron allí, horas de alientos mezclados, de latidos confundidos, horas en las que K. no dejó de experimentar la impresión de que se extraviaba, de que se hundía más lejos que nadie antes que él; estaba en un país extranjero, en el que incluso el aire ya no tenía nada en común con el aire del país natal; la extrañeza de ese país hacía que uno se sofocara y, no obstante, entre locas seducciones, no podía sino caminar siempre más lejos, extraviarse siempre más».

Bernard Lortholary tiene el gran mérito de haberse quedado radicalmente insatisfecho de las traducciones existentes y de haber vuelto a traducir las novelas de Kafka. Su traducción de *El castillo* es de 1984.

«Allí pasaron horas, horas de respiraciones mezcladas, de corazones latiendo juntos, horas durante las cuales K. tenía el constante sentimiento de extraviarse, o de haber avanzado más lejos que jamás hombre alguno en esos parajes extranjeros en los que incluso el aire no tenía ni un solo elemento que se encontrara en el aire del país natal, en el que uno no podía sino asfixiarse a fuerza de extrañeza, sin poder, no obstante, hacer otra cosa, en medio de insensatas seducciones, que continuar y extraviarse aún más».

Y ahora he aquí la frase en alemán.

Dort vergingen Stunden, Stunden gemeinsamen Atems, gemeinsamen Herzschiags, Stunden, in denen K. immerfort das Gefühl hatte, er verirre sich oder er sei so weit in der Fremde, wie vor ihm noch kein Mensch, einer Fremde, in der selbst die Luft keinen Bestandteil der Heimatluft habe, in der man vor Fremdheit ersticken müsse una in aeren unsinnigen Verlockungen man doch nichts tun könne ais weiter gehen, weiter sich verirren.

Lo cual, en una traducción fiel, da lo siguiente.

«Allí pasaron horas, horas de alientos comunes, de latidos comunes, horas en las que K. tenía continuamente el sentimiento de extraviarse, o aun de que estaba más lejos en el mundo ajeno que nadie antes que él, en un mundo ajeno en el que ni siquiera el aire tenía elemento alguno del aire natal, en el que uno tenía que asfixiarse de extrañeza y en el que nada podía hacerse, en medio de insensatas seducciones, sino seguir yendo, seguir extraviándose».

Metáfora

Toda la frase no es sino una metáfora. Nada exige mayor exactitud, por parte de un traductor, que la traducción de una metáfora. Ahí es donde se alcanza el corazón mismo de la originalidad poética de un autor. La palabra en la que Vialatte falló es ante todo el verbo «hundirse»: «se había hundido tan lejos». En el libro de Kafka, K. no se hunde, «está». La palabra «hundirse» deforma la metáfora: la vincula de un modo demasiado visual a la acción real (aquel que hace el amor se hunde) y la priva así de su grado de abstracción (el carácter esencial de la metáfora de Kafka no busca una evocación material, visual, del movimiento amoroso). David, que corrige a Vialatte, conserva el mismo verbo: «hundirse». E incluso Lortholary (el más fiel) evita la palabra «estar» y la reemplaza por «avanzar más lejos».

En el libro de Kafka, K. mientras hace el amor se encuentra «in der Fremde», «en el extranjero» o también «en lo extraño» o «en lo ajeno»; Kafka repite dos veces la palabra, y la tercera vez utiliza su derivado «die Fremdheit»: (la extrañeza): en el aire

de lo ajeno uno se asfixia de extrañeza. Todos los traductores al francés se sienten incómodos ante esta triple repetición: por eso Vialatte utiliza únicamente la palabra «extranjero» (étranger) y, en lugar de «extrañeza» (étrangeté), elige otra palabra: «en el que uno debía asfixiarse de exilio». Pero en el libro de Kafka no se habla en lugar alguno de exilio. Exilio y extrañeza son nociones distintas. Mientras hace el amor, a K. no se le echa de ningún lugar que fuera suyo, no se le destierra (por lo que no hay motivo para compadecerle); está donde está por su propia voluntad, está allí porque se ha atrevido a estar allí. La palabra «exilio» otorga a la metáfora un aura de martirio, de sufrimiento, la sentimentaliza, la melodramatiza.

Vialatte y David, en la última línea del fragmento en cuestión, reemplazan la palabra «gehen» (ir) por «caminar». Si «ir» pasa a ser «caminar», se aumenta la expresividad de la comparación y la metáfora pasa a ser ligeramente grotesca (el que está haciendo el amor se convierte en un caminante). Este lado grotesco no es malo por principio (personalmente me gustan mucho las metáforas grotescas y me veo muchas veces obligado a defenderlas contra mis traductores), pero lo grotesco no era sin duda lo que Kafka deseaba aquí.

La palabra «die Fremde» es la única que no soporta una simple traducción al pie de la letra. Efectivamente, en alemán «die Fremde» significa no sólo «un país extranjero», sino también, más general y más abstractamente, todo «lo que es ajeno», «una realidad ajena, un mundo ajeno». Si se tradujera «in der Fremde» por «en el extranjero», sería como si hubiera en la obra de Kafka la palabra «Ausland» (= un país distinto del mío). La tentación de traducir, para mayor exactitud semántica, la palabra «die Fremde» por una perífrasis de dos palabras en la traducción francesa me parece, pues, comprensible; pero en todas las soluciones concretas (Vialatte: «en el extranjero, en un país en el que»; David: «en un país extranjero»; Lortholary: «en esos parajes extranjeros») la metáfora pierde, una vez más, el grado de abstracción que tiene en el libro de Kafka, y su lado «turístico» queda señalado en lugar de ser suprimido.

La metáfora como definición fenomenológica

Hay que rectificar la idea de que a Kafka le gustaban las metáforas; sólo le gustaban las metáforas de cierto tipo, pero es uno de los grandes creadores de la metáfora que califico de *existencial* o *fenomenológica*. Cuando Verlaine dice: «La esperanza brilla como una brizna de paja en el establo», es una espléndida imaginación *lírica*. No obstante, es impensable en la prosa de Kafka. Porque lo que, con toda seguridad, no le gustaba a Kafka era la lirización de la prosa novelesca.

La imaginación metafórica de Kafka no era menos rica que la de Verlaine o Rilke, pero no era lírica, o sea: la animaba exclusivamente la voluntad de descifrar, de

comprender, de captar el sentido de la acción de los personajes, el sentido de las situaciones en las que se encuentran.

Recordemos otra escena de coito, la de la señora Hentjen con Esch en *Los sonámbulos* de Broch: «He aquí que ella presiona su boca contra la suya como la trompa de un animal contra un cristal y Esch se estremeció de ira al ver que, para sustraérsela, guardaba su alma prisionera tras sus dientes apretados».

Las palabras «trompa de un animal», «cristal», están ahí no para evocar por comparación una imagen visual de la escena, sino para captar la situación *existencial* de Esch, quien, incluso en el abrazo amoroso, permanece inexplicablemente separado (como por un cristal) de su amante e incapaz de apoderarse de su alma (prisionera tras los dientes apretados). Es una situación difícil de captar, o que sólo puede captarse mediante una metáfora.

Al principio del capítulo IV de *El castillo*, está el segundo coito de K. con Frieda; éste también se expresa mediante una única frase (frase-metáfora) de la que improviso, lo más fielmente posible, una traducción: «Ella buscaba algo y él buscaba algo, rabiosos, haciendo muecas, hundida la cabeza en el pecho del otro buscaban, y sus abrazos y sus cuerpos encabritados no les hacían olvidar, sino que les recordaban el deber de buscar, como los perros desesperados hurgan la tierra hurgaban ellos sus cuerpos e, irremediablemente decepcionados, para obtener todavía una última felicidad, se pasaban a veces largamente la lengua por la cara».

Así como las palabras clave de la metáfora del primer coito eran «ajeno» y «extrañeza», aquí las palabras clave son «buscar» y «hurgan». Estas palabras no expresan una imagen visual de lo que ocurre, sino una inefable situación existencial. Cuando David traduce: «como perros hunden desesperadamente sus garras en el suelo, hundían ellos sus uñas en sus cuerpos», no sólo es infiel (Kafka no habla de garras ni de uñas que se hunden), sino que transfiere la metáfora del terreno existencial al terreno de la descripción visual; se sitúa así en una estética distinta a la de Kafka.

(Este desfase estético es todavía más evidente en el primer fragmento de la frase: Kafka dice: «[sie] fuhren manchmal ihre Zungen breit über des anderen Gesicht» — «se pasaban a veces largamente la lengua por la cara»; esta comprobación precisa y neutra se convierte en la traducción de David en la siguiente metáfora expresionista: «se hurgaban la cara a golpes de lengua».)

Observación sobre la sinonimización sistemática

La necesidad de emplear otra palabra en lugar de la más evidente, de la más simple, de la más neutra (estar — hundirse; ir — caminar; pasar — hurgar) podría llamarse reflejo de sinonimización — reflejo de casi todos los traductores. Tener una gran

reserva de sinónimos forma parte del virtuosismo del «gran estilo»; si en el mismo párrafo del texto original aparece dos veces la palabra «tristeza», el traductor, ofuscado por la repetición (considerada un atentado contra la elegancia estilística obligada), sentirá la tentación, la segunda vez, de traducirla por «melancolía». Hay más: esta necesidad de sinonimizar se ha incrustado tan hondamente en el alma del traductor que elegirá enseguida un sinónimo; traducirá «melancolía» si en el texto original hay «tristeza», traducirá «tristeza» allí donde hay «melancolía».

Admitamos sin ironía alguna: la situación del traductor es extremadamente delicada: debe ser fiel al autor y al mismo tiempo seguir siendo él mismo; ¿cómo hacerlo? Quiere (consciente o inconscientemente) conferir al texto su propia creatividad; como para darse valor, elige una palabra que aparentemente no traiciona al autor pero que, no obstante, es de su propia cosecha. Lo compruebo en este momento en que repaso la traducción de un pequeño texto mío: escribo «autor», el traductor traduce «escritor»; cuando digo «verso», él traduce «poesía»; cuando digo «poesía», él traduce «poemas». Kafka dice «ir», los traductores «caminar». Kafka dice «elemento alguno», los traductores: «nada de los elementos», «nada en común», «ni un solo elemento». Kafka dice «tener el sentimiento de extraviarse», dos traductores dicen: «tener la impresión», mientras el tercero (Lortholary) traduce (con razón) palabra por palabra, probando así que la sustitución de «sentimiento» por «impresión» no es en absoluto necesaria. Esta práctica sinonimizadora parece inocente, pero su carácter sistemático embota inevitablemente el pensamiento original. Y además, ¿por qué?, diablos. ¿Por qué no decir «ir» si el autor dice «gehen»? ¡Oh, señores traductores, no nos sodonimicéis!/p>

Riqueza de vocabulario

Examinemos los verbos de la frase: *vergehen* (pasar — de la raíz: *gehen* — ir); *haben* (tener); *sich verirren* (extraviarse); *sein* (estar); *haben* (tener); *ersticken müssen* (tener que sofocar); *tun können* (poder hacer); *gehen* (ir); *sich verirren* (extraviarse). Kafka elige, pues, los verbos más simples, los más elementales: ir (dos veces), tener (dos veces), extraviarse (dos veces), estar, hacer, sofocar, tener que, poder.

Los traductores tienen tendencia a enriquecer el vocabulario: «no dejó de experimentar» (en lugar de «tener») — «hundirse», «avanzar», «recorrer tanto camino» (en lugar de «estar») — «hacer sofocar» (en lugar de «tener que sofocar») — «caminar» (en lugar de «ir») — «encontrarse» (en lugar de «tener»).

(¡Señalemos el terror que experimentan todos los traductores del mundo entero ante las palabras «ser» o «estar» y «tener»! Harán lo que sea para reemplazarlas por una palabra que consideran menos trivial.)

Esta tendencia es también psicológicamente comprensible: ¿con qué criterios se

apreciará a un traductor? ¿Según su fidelidad al estilo del autor? Es exactamente lo que los lectores de su país no tendrán la posibilidad de juzgar. En cambio, el público sentirá automáticamente la riqueza del vocabulario como un valor, como un logro, como una prueba de la maestría y de la competencia del traductor.

Ahora bien, la riqueza del vocabulario en sí no representa valor alguno. La extensión del vocabulario depende de la intención estética que organiza la obra. El vocabulario de Carlos Fuentes es rico hasta el vértigo. Pero el vocabulario de Hemingway es extremadamente limitado. La belleza de la prosa de Fuentes está vinculada a la riqueza, la de Hemingway a la limitación del vocabulario.

El vocabulario de Kafka es también relativamente restringido. Se ha explicado muchas veces esta restricción como una ascesis de Kafka. Como su anestetismo. Como su indiferencia por la belleza. O también como el tributo pagado a la lengua alemana de Praga, que, arrancada del ambiente popular, se reseca. Nadie quiso admitir que ese despojamiento del vocabulario expresaba la intención estética de Kafka, era uno de los signos distintivos de la belleza de su prosa.

Observación general sobre el problema de la autoridad

Para un traductor, la autoridad suprema debería ser el estilo personal del autor. Pero la mayoría de los traductores obedecen a otra autoridad: a la del estilo común del «buen francés» (del buen alemán, del buen inglés, etc.), o sea del francés (del alemán, etc.) tal como se enseña en el colegio. El traductor se considera como el embajador de esa autoridad ante el autor extranjero. Este es el error: todo autor de cierta valía transgrede el «gran estilo» y es en esa transgresión donde se encuentra la originalidad (y, por lo tanto, la razón de ser) de su arte. El primer esfuerzo del traductor debería ser el de comprender esta transgresión. No es difícil cuando ésta es evidente, como, por ejemplo, en la obra de Rabelais, Joyce, Céline. Pero hay autores cuya transgresión del «gran estilo» es delicada, apenas visible, oculta, discreta; en tal caso, no es fácil captarla. Eso no impide que sea aún más importante.

Repetición

Die Stunden (horas) tres veces — repetición que se conserva en todas las traducciones.

gemeinsamen (comunes) dos veces — repetición que se elimina en todas las traducciones.

sich verirren (extraviarse) dos veces — repetición que se conserva en todas las traducciones.

die Fremde (lo ajeno) dos veces, y luego una vez

die Fremdheit (extrañeza) — en la traducción de Vialatte: «extranjero» una sola vez, «extrañeza» reemplazada por «exilio»; en la de David y de Lortholary: una vez «extranjero» (adjetivo), una vez «extrañeza».

die Luft (el aire) dos veces — repetición que conservan todos los traductores.

haben (tener) dos veces — la repetición no existe en ninguna traducción.

weiter (más lejos) dos veces — Vialatte reemplaza esta repetición por la palabra «seguir»; David, por la repetición (de débil resonancia) de la palabra «siempre»; en la traducción de Lortholary la repetición ha desaparecido.

gehen, vergehen (ir, pasar) — todos los traductores han eliminado esta repetición (por otra parte difícil de conservar).

En general, se comprueba que los traductores (al obedecer a los maestros de escuela) tienen tendencia a limitar las repeticiones.

Sentido semántico de una repetición

Dos veces *die Fremde*, una vez *die Fremdheit*: con esta repetición el autor introduce en su texto una palabra que tiene el carácter de una noción-clave, de un concepto. Si el autor, a partir de esta palabra, desarrolla una larga reflexión, la repetición de la misma palabra es necesaria desde el punto de vista semántico y lógico. Imaginemos que el traductor de Heidegger, para evitar las repeticiones, utilizase, en lugar de la palabra «das Sein», una vez «el ser», luego «la existencia», después «la vida», después aun «la vida humana» y, finalmente, «el estar». Al no saber si Heidegger habla de una sola cosa que denomina de un modo distinto o de cosas distintas, tendremos, en lugar de un texto escrupulosamente lógico, un galimatías. La prosa de la novela (me refiero, por supuesto, a las novelas dignas de esta palabra) exige el mismo rigor (sobre todo en los pasajes que tienen un carácter reflexivo o metafórico).

Otra observación sobre la necesidad de conservar la repetición

Un poco más adelante en la misma página de *El castillo*: «... *Stimme nach Frieda gerufen wurde. "Frieda", sagte K. in Friedas Ohr und gab so den Ruf weiter*».

Lo cual quiere decir al pie de la letra: «... una voz llamó a Frieda. "Frieda", dijo K. al oído de Frieda, transmitiendo así la llamada».

Los traductores quieren evitar la triple repetición del nombre Frieda.

Vialatte: «“¡Frieda!”, le dijo él al oído de la criada, transmitiendo así...».

Y David: «“Frieda”, dijo K. al oído de su compañera, al transmitirle...».

¡Qué falsas suenan las palabras que reemplazan el nombre de Frieda! Fíjense bien en que K., en el texto de *El castillo*, nunca es otro que K. En el diálogo, los demás pueden llamarle «agrimensor» y tal vez incluso de otra manera, pero Kafka, él, el

narrador, nunca designa a K. por las palabras: extranjero, recién llegado, joven o vaya uno a saber. K. no es sino K. Y no sólo él, sino todos los personajes, en la obra de Kafka, tienen siempre un único nombre, una única designación.

Frieda es, pues, Frieda; no amante, no querida, no compañera, no criada, no sirviente, no puta, no joven, no muchacha, no amiga, no amiguita. Frieda.

Importancia melódica de una repetición

Hay momentos en que la prosa de Kafka levanta el vuelo y se convierte en canto. Es el caso de las dos frases en las que me he detenido. (Señalemos de paso que estas dos frases, de una belleza excepcional, son dos descripciones del acto amoroso; lo cual dice, acerca de la importancia del erotismo para Kafka, cien veces más que todas las investigaciones de los biógrafos. Pero dejémoslo.) La prosa de Kafka levanta el vuelo llevada por dos alas: la intensidad de la imaginación metafórica y la cautivante melodía.

La belleza melódica está vinculada aquí a la repetición de las palabras; la frase empieza: «*Dort vergingen Stunden, Stunden gemeinsamen Atems, gemeinsamen Herzschiags, Stunden...*». De nueve palabras, cinco repeticiones. En medio de la frase: la repetición de la palabra *die Fremde*, y la palabra *die Fremdheit*. Y al final de la frase, una repetición más: «... *weiter gehen, weiter sich verirren*». Estas múltiples repeticiones desaceleran el tempo y otorgan a la frase una cadencia nostálgica.

En la otra frase, el segundo coito de K., encontramos el mismo principio de repetición: el verbo «buscar» se repite cuatro veces, la palabra «algo» dos, la palabra «cuerpo» dos, el verbo «hurgar» dos; y no olvidemos la conjunción «y» que, en contra de todas las reglas de la elegancia sintáctica, se repite cuatro veces.

En alemán esta frase empieza: «*Sie suchte etwas und er suchte etwas...*». Vialatte dice algo completamente distinto: «Ella buscaba y buscaba algo...». David le corrige: «Ella buscaba algo y él también, por su lado». Curioso: prefiere decir «y él también, por su lado» que traducir al pie de la letra la hermosa y simple repetición de Kafka: «Ella buscaba algo y él buscaba algo...».

Habilidad de la repetición

Hay una habilidad de la repetición. Porque hay, por supuesto, repeticiones malas, torpes (cuando durante la descripción de una cena se lee en dos frases tres veces las palabras «silla» o «tenedor», etc.). La regla: si se repite una palabra es porque ésta es importante, porque se quiere que resuenen, en el espacio de un párrafo, de una página, tanto su sonoridad como su significado.

Digresión: un ejemplo de la belleza de la repetición

El cuento muy corto (dos páginas) de Hemingway, «Una lectora escribe», se divide en tres partes: 1) un corto párrafo que describe a una mujer que escribe una carta «sin interrumpirse, sin tachar o reescribir una sola palabra»; 2) la carta en sí, en la que la mujer habla de la enfermedad venérea de su marido; 3) el monólogo interior que sigue y que reproduzco.

«Tal vez él pueda decirme qué hay que hacer, pensó ella. ¿Me lo dirá tal vez? En la foto del periódico parece muy sabio y muy inteligente. Todos los días le dice a la gente lo que hay que hacer. Sabrá seguramente.

»Haré lo que haga falta. Sin embargo, dura desde hace tanto tiempo... tanto tiempo. Realmente mucho tiempo. Dios mío, cuánto tiempo hace. Sé muy bien que él tenía que ir allí donde le enviaban, pero no sé por qué pilló eso. Oh, Dios mío, cuánto me hubiera gustado que no pillara eso. Realmente no tendría que haberlo pillado. No sé qué hacer. Si tan sólo hubiera pillado esa enfermedad. No sé realmente por qué tuvo que ponerse enfermo».

La hechizante melodía de este pasaje se basa enteramente en repeticiones. No son un artificio (como una rima en poesía), sino que encuentran su origen en el lenguaje hablado de todos los días, en el lenguaje más tosco.

Y añadido: este pequeño cuento representa, me parece, en la historia de la prosa un caso del todo único en el que la intención musical es primordial: sin esta melodía el texto perdería toda su razón de ser.

El soplo

Según lo que dijo él mismo, Kafka escribió su cuento largo *La condena* en una sola noche, sin interrupciones, o sea a una extraordinaria velocidad, dejándose llevar por una imaginación casi incontrolada. La velocidad, que se convirtió más tarde para los surrealistas en el método programático (la «escritura automática») que permitía liberar al subconsciente de la vigilancia de la razón y hacer explotar la imaginación, desempeñó en Kafka más o menos el mismo papel.

La imaginación kafkiana, enardecida por esa «velocidad metódica», corre como un río, un río onírico que no encuentra descanso sino al final del capítulo. Este largo soplo de la imaginación se refleja en el carácter de la sintaxis: en las novelas de Kafka, hay una casi ausencia de los dos puntos (salvo los consabidos que introducen el diálogo) y una presencia excepcionalmente modesta de los puntos y coma. Si consultamos el manuscrito (véase la edición crítica, Fischer, 1982), comprobamos que incluso las comas, aparentemente necesarias desde el punto de vista de las reglas sintácticas, faltan muchas veces. El texto está dividido en poquísimos párrafos. Esta

tendencia a debilitar la articulación —pocos párrafos, pocas pausas largas (al releer el manuscrito, Kafka cambió incluso muchas veces los puntos por comas), pocos signos señalando la organización lógica del texto (dos puntos, puntos y coma)— es intrínseca al estilo de Kafka; es a la vez un ataque continuo al «gran estilo» alemán (así como al «gran estilo» de todas las lenguas a las que ha sido traducida la obra de Kafka).

Kafka no hizo una versión definitiva de *El castillo* para enviar a la imprenta y podría, con razón, suponerse que habría podido aportar una u otra corrección, incluida la de la puntuación. No me sorprende, pues, demasiado (aunque tampoco me encante, por supuesto) que Max Brod, como primer editor de Kafka, para hacer que su texto fuera más fácil de leer, crease de vez en cuando un punto y aparte o añadiese un punto y coma. En efecto, incluso en esta edición de Brod, el carácter general de la sintaxis de Kafka sigue siendo claramente perceptible, y la novela conserva su gran soplo.

Volvamos a nuestra frase del tercer capítulo: es relativamente larga, con comas pero sin puntos y coma (en el manuscrito y en todas las ediciones alemanas). Lo que más me molesta en la versión que hizo Vialatte de esta frase es, pues, el punto y coma añadido. Representa el final de un segmento lógico, una cesura que intima a bajar la voz, a hacer una pequeña pausa. Esta cesura (aunque correcta desde el punto de vista de las reglas sintácticas) estrangula el soplo de Kafka. En cuanto a David, divide incluso la frase en tres partes, con dos puntos y coma. Estos dos puntos y coma son tanto más incongruentes cuanto que Kafka durante todo el tercer capítulo (si volvemos al manuscrito) no utilizó sino un único punto y coma. En la edición a cargo de Max Brod hay trece. Vialatte llega a treinta y uno. Lortholary, a veintiocho, más tres dos puntos.

Imagen tipográfica

Se puede ver el vuelo, largo y embriagador, de la prosa de Kafka en la imagen tipográfica del texto, que, muchas veces, durante páginas, no es sino un único párrafo «infinito» en el que incluso los largos pasajes del diálogo quedan encerrados. En el manuscrito de Kafka, el tercer capítulo está dividido en tan sólo dos largos párrafos. En la edición de Brod hay cinco. En la traducción de Vialatte, noventa. En la traducción de Lortholary, noventa y cinco. Se impuso en Francia a las novelas de Kafka una articulación que no es la suya: muchos más párrafos y por tanto mucho más cortos, que simulan una organización más lógica, más racional del texto, que lo dramatizan, separando claramente todas las réplicas dentro de los diálogos.

En ninguna traducción a otros idiomas, que yo sepa, se ha cambiado la articulación original de los textos de Kafka. ¿Por qué lo hicieron los traductores

franceses (todos, unánimemente)? Debieron de tener sin duda una razón para ello. La edición de las novelas de Kafka en la colección La Pléiade lleva más de quinientas páginas de notas. No obstante, no encuentro ni una sola frase que dé razón de ello.

Y para terminar, una observación acerca de los tipos de letra pequeños y grandes

Kafka insistía en que sus libros fueran impresos en tipos de letra muy grandes. Hoy se recuerda con la sonriente indulgencia que provocan los caprichos de los grandes hombres. No obstante, no hay nada en ello que merezca una sonrisa; el deseo de Kafka estaba justificado, era lógico, serio, relacionado con su estética, o, más concretamente, con su manera de articular la prosa.

El autor que divide su texto en muchos párrafos pequeños no insistirá demasiado en los tipos de letra grandes: una página articulada con riqueza puede leerse con bastante facilidad.

Por el contrario, el texto que fluye en un párrafo infinito es muy poco legible. El ojo no encuentra lugares donde detenerse, donde descansar, las líneas «se pierden» fácilmente. Semejante texto, para ser leído con placer (o sea sin fatiga ocular), exige letras relativamente grandes que faciliten la lectura y permitan detenerse en cualquier momento para saborear la belleza de las frases.

Miro *El castillo* en la edición de bolsillo alemana: treinta y nueve líneas lamentablemente apretadas en una pequeña página de un «párrafo infinito»: es ilegible; o tan sólo es legible como información; o como documento; de ninguna manera como un texto destinado a una percepción estética. En anexo, en unas cuarenta páginas: todos los pasajes que Kafka, en su manuscrito, había suprimido. Ningún caso al deseo de Kafka de ver su texto impreso (por razones estéticas del todo justificadas) en letra grande; se rescatan todas las frases que él había decidido (por razones estéticas del todo justificadas) aniquilar. En esta indiferencia hacia la voluntad estética del autor se refleja toda la tristeza del destino póstumo de la obra de, Kafka.

Traducciones de «La frase» al francés

Alexandre Vialatte

Des heures passèrent la, des heures d'haleines mêlées, de battements de coeur communs, des heures durant lesquelles K. ne cessa d'éprouver l'impression qu'il se perdait, qu'il s'était enfoncé si loin que nul être avant lui n'avait fait

plus de chemin; á l'étranger, dans un pays où l'air même n'avait plus rien des éléments de l'air natal, où l'on devait étouffer d'exil et où l'on ne pouvait plus rien faire, au milieu d'insanes séductions, que continuer á marcher, que continuer á se perdre.

Claude David

Des heures passèrent la, des heures d'haleines mêlées, de battements de coeur confondus, des heures durant lesquelles K. ne cessa d'éprouver l'impression qu'il s'égarait, qu'il s'enfonçait plus loin qu'aucun être avant lui; il était dans un pays étranger, où l'air même n'avait plus rien de commun avec l'air du pays natal; l'étrangeté de ce pays faisait suffoquer et pourtant, parmi de folies séductions, on ne pouvait que marcher toujours plus loin, s'égarer toujours plus avant.

Bernard Lortholary

La passèrent des heures, des heures de respirations mêlées, de coeurs battant ensemble, des heures durant lesquelles K. avait le sentiment constant de s'égarer, ou bien de s'être avancé plus loin que jamais aucun homme dans des contrées étrangères, où l'air lui-même n'avait pas un seul élément qu'on retrouvât dans l'air du pays natal, où l'on ne pouvait qu'étouffer á force d'étrangeté, sans pouvoir pourtant faire autre chose, au milieu de ces séductions insensées, que de continuer et de s'égarer davantage.

Milán Kundera

Lápassaient des heures, des heures d'haleines communes, de battements de coeur communs, des heures durant lesquelles K. avait sans cesse le sentiment qu'il s'égarait, ou bien qu'il était plus loin dans le monde étranger qu'aucun être avant lui, dans un monde étranger où l'air même n'avait aucun élément de l'air natal, où l'on devait étouffer d'étrangeté et où l'on ne pouvait rien faire, au milieu de séductions insensées, que continuer á aller, que continuer á s'égarer.

Quinta parte

En busca del presente perdido

Lo curioso en este cuento de cinco páginas es que podemos imaginar, a partir del diálogo, infinidad de historias; el hombre está casado y obliga a su amante a abortar por consideración hacia su esposa; es soltero y desea el aborto porque tiene miedo de complicarse la vida; pero también es posible que actúe desinteresadamente al prever las dificultades que un niño podría acarrear a la chica tal vez, se puede imaginar cualquier cosa, él esté gravemente enfermo y teme dejar a la chica sola con un niño; se puede incluso imaginar que el niño es de un hombre que la chica abandonó para irse con el norteamericano, quien le aconseja el aborto aun cuando esté dispuesto, en caso de rechazo, a aceptar él mismo el papel de padre. ¿Y la chica? Puede que haya aceptado abortar para obedecer a su amante; pero tal vez haya tomado ella misma la iniciativa, y a medida que se acorta el plazo, vaya perdiendo valor, se sienta culpable y manifieste aún la última resistencia verbal, destinada más a su propia conciencia que a su pareja. En efecto, no acabaríamos nunca de inventar posibilidades que pueden ocultarse detrás de un diálogo.

En cuanto al carácter de los personajes, la elección es igualmente molesta: el hombre puede ser sensible, cariñoso, tierno; puede ser egoísta, astuto, hipócrita. La chica puede ser hipersensible, fina, profundamente moral; puede también ser caprichosa, cursi, amante de montar escenas de histeria.

Los verdaderos motivos de su comportamiento permanecen tanto más ocultos cuanto que el diálogo no nos indica nada sobre la manera en que se pronuncian las réplicas: ¿rápido, con lentitud, ironía, ternura, maldad, cansancio? El hombre dice: «Sabes que te quiero». La chica contesta: «Lo sé». Pero ¿qué quiere decir este «lo sé»? ¿Está ella realmente segura del amor del hombre? ¿O lo dice con ironía? Y ¿qué quiere decir esa ironía? ¿Que la chica no cree en el amor del hombre? ¿O que el amor de ese hombre ya no le importa?

Fuera del diálogo, el cuento no contiene más que algunas descripciones necesarias; ni siquiera las indicaciones escénicas de las obras de teatro son tan escuetas. Un único motivo escapa a esta regla de máxima economía: el de las colinas blancas que se extienden en el horizonte; vuelve varias veces, acompañado de una metáfora, la única en todo el cuento. Hemingway no era muy aficionado a las metáforas. De modo que ésta no le pertenece al narrador, sino a la chica; ella es quien dice al mirar las colinas: «Parecen elefantes blancos».

El hombre contesta mientras se toma la cerveza.

«—Nunca he visto ninguno.

»—No, no habrías podido.

»— Habría podido —dice el hombre—. Que digas que no habría podido no prueba nada».

En estas cuatro réplicas, los caracteres se revelan en su diferencia, incluso en su

oposición: el hombre manifiesta cierta reserva hacia la invención poética de la chica («nunca he visto ninguno»), ella le contesta inmediatamente en los mismos términos, como reprochándole no tener sentido poético («no habrías podido») y el hombre (como si ya conociera este reproche y le cayera mal) se defiende («habría podido»).

Más adelante, cuando el hombre asegura a la chica que la quiere, ella dice.

«—Pero si lo hago [o sea: si aborto], estará bien, y si digo que las cosas son elefantes blancos ¿te gustará?

»—Me gustará. Me gusta ahora, pero no puedo pensar en ello».

Por lo tanto, ¿será por lo menos en esta actitud distinta en relación a una metáfora donde radique la diferencia entre sus caracteres? ¿La chica, sutil y poética, y el hombre, prosaico?

¿Por qué no? Podemos imaginar a la joven como más poética que el hombre. Pero también podemos percibir cierto manierismo en su hallazgo metafórico, cierto preciosismo, cierta afectación: al querer que la admiren por original e imaginativa, exhibe sus pequeños gestos poéticos. Si éste es el caso, lo ético y lo patético de las palabras que pronuncia acerca del mundo que, después del aborto, ya no les pertenecería podrían deberse a su gusto por la ostentación lírica más que a la auténtica desesperación de la mujer que renuncia a la maternidad.

No, nada de lo que se oculta detrás de este diálogo simple y trivial queda claro. Cualquier hombre podría decir las mismas frases que el norteamericano, cualquier mujer las mismas frases que la chica. Un hombre que quiera a una mujer o que no la quiera, que mienta o que sea sincero, diría lo mismo. Como si este diálogo hubiera esperado ahí desde la creación del mundo para ser pronunciado por incontables parejas, sin relación alguna con su psicología individual.

Es imposible juzgar moralmente a estos personajes ya que no hay nada sobre lo que pronunciarse; en el momento en que están en la estación, todo está ya definitivamente decidido; ya se han dado antes explicaciones mil veces; han discutido ya mil veces sobre sus opiniones; ahora, la vieja discusión (vieja discusión, viejo drama) apenas aflora vagamente detrás de la conversación en la que ya nada está en juego y en la que las palabras ya no son sino palabras.

3

Aunque el cuento es extremadamente abstracto al describir una situación casi arquetípica, es al mismo tiempo extremadamente concreto al intentar captar la superficie visual y acústica de una situación, en particular del diálogo.

Intenten reconstruir un diálogo de su vida, el diálogo de una discusión o un diálogo de amor. Las situaciones más apreciadas, más importantes, se pierden para siempre. Lo que queda es su sentido abstracto (defendí tal punto de vista, él otro,

estuve agresivo, él a la defensiva), tal vez uno o dos detalles, pero el hecho concreto acústico-visual de la situación se ha perdido en toda su continuidad.

Y no sólo se ha perdido, sino que ni siquiera nos sorprende esta pérdida. Nos hemos resignado a la pérdida de lo concreto del tiempo presente. Transformamos inmediatamente el momento presente en su abstracción. Basta con contar un episodio que hayamos vivido hace apenas unas horas: el diálogo se acorta en un breve resumen, el decorado en algunos datos generales. Esto también vale para los recuerdos más fuertes que, como un traumatismo, se imponen al espíritu: nos quedamos tan deslumbrados por su fuerza que no nos damos cuenta de hasta qué punto su contenido es esquemático y pobre.

Si se estudia, discute, analiza una realidad, se la analiza tal como aparece en nuestro espíritu, en nuestra memoria. No conocemos la realidad sino es en tiempo pasado. No la conocemos tal como es en el momento presente, en el momento en que está ocurriendo, en el que es. Ahora bien, el momento presente no se parece a su recuerdo. El recuerdo no es la negación del olvido. El recuerdo es una forma de olvido.

Por mucho que llevemos un diario asiduamente y que anotemos en él todos los acontecimientos, un día, al releer las notas, comprenderemos que no son capaces de evocar una sola imagen concreta. Peor aún: que la imaginación no es capaz de ayudar a nuestra memoria y reconstruir lo que está olvidado. Porque el presente, lo concreto del presente, como fenómeno que ha de examinarse, como estructura, es para nosotros un planeta desconocido; no sabemos, pues, ni retenerlo en nuestra memoria ni reconstruirlo mediante la imaginación. Nos morimos sin saber lo que hemos vivido.

4

La novela desconoce, me parece, la necesidad de oponerse a la pérdida de la realidad huidiza del presente hasta un determinado momento de su evolución. El cuento boccacciano es el ejemplo de esta abstracción en la que el pasado se transforma en cuanto es contado: es una narración que, sin ninguna escena concreta, casi sin diálogos, como si fuera un resumen, nos comunica lo esencial de un hecho, la lógica causal de una historia. Los novelistas que vinieron después de Boccaccio eran excelentes narradores, pero no era ni su problema ni su ambición captar lo concreto del tiempo presente. Contaban una historia sin imaginarla necesariamente en escenas concretas.

La escena pasa a ser el elemento fundamental de la composición de la novela (el lugar del virtuosismo del novelista) al principio del siglo XIX. Scott, Balzac, Dostoievski componen la novela como una secuencia de escenas minuciosamente

descritas con su decorado, su diálogo, su acción; todo lo que no está vinculado a esta secuencia de escenas, todo lo que no es escena, está considerado y sentido como secundario, incluso superfluo. La novela parece un guión muy rico.

En cuanto la escena pasa a ser elemento fundamental de la novela, queda virtualmente planteada la cuestión de la realidad tal como se manifiesta en el momento presente. Digo «virtualmente» porque, en la obra de Balzac o de Dostoievski, lo que inspira el arte de la escena es más una pasión por lo dramático que una pasión concreta, más el teatro que la realidad. En efecto, la nueva estética de la novela que nace entonces (estética del segundo tiempo de la historia de la novela) se manifiesta mediante el carácter teatral de la composición: o sea, mediante una composición concentrada a) en una única intriga (contrariamente a la práctica de la composición «picaresca», que consiste en una secuencia de intrigas distintas); b) en los mismos personajes (dejar que los personajes abandonen la novela a medio camino, como era normal para Cervantes, se considera hoy un defecto); c) en un corto espacio de tiempo (incluso si entre el comienzo y el final de la novela transcurre mucho tiempo, la acción se desarrolla tan sólo a lo largo de unos cuantos días elegidos; así, por ejemplo, *Los endemoniados* se extiende a lo largo de unos meses, pero toda la acción extremadamente compleja se distribuye en dos días, luego en tres, luego en dos y por último en cinco).

En esta composición balzaquiana o dostoievskiana de la novela, toda la complejidad de la intriga, toda la riqueza del pensamiento (los grandes diálogos de ideas en la obra de Dostoievski), toda la psicología de los personajes, deben expresarse con claridad exclusivamente mediante escenas; por eso, una escena, como en el caso de una obra de teatro, pasa a ser artificialmente concentrada, densa (los múltiples encuentros en una única escena), y se desarrolla con improbable rigor lógico (para que el conflicto de los intereses y las pasiones quede claro); con el fin de expresar todo lo que es esencial (esencial para la inteligibilidad de la acción y de su sentido), debe renunciar a todo lo que es «inesencial», o sea a todo lo que es trivial, corriente, cotidiano, a lo que es azar o simple atmósfera.

Es Flaubert («nuestro más respetado maestro», dice de él Hemingway en una carta a Faulkner) quien saca a la novela de la teatralidad. En sus novelas, los personajes se encuentran en un ambiente cotidiano, que (por su indiferencia, su indiscreción, pero también por sus atmósferas y sus sortilegios, que hacen que una situación sea hermosa e inolvidable) interviene constantemente en su historia íntima. Emma acude a la cita con León en la iglesia, pero un guía se une a ellos e interrumpe sus confidencias mediante una larga perorata inane. Montherlant, en su prólogo a *Madame Bovary*, ironiza sobre el carácter metódico de esa forma de introducir un motivo antitético en una escena, pero la ironía queda fuera de lugar; porque no se trata de un manierismo artístico; se trata de un descubrimiento por decirlo así

ontológico: el descubrimiento de la estructura del momento presente; el descubrimiento de la perpetua coexistencia de lo trivial y lo dramático sobre la que se fundamenta nuestra vida.

Captar lo concreto del tiempo presente es una de las constantes tendencias que, a partir de Flaubert, irá marcando la evolución de la novela: alcanzará su apogeo, su verdadero monumento, en el *Ulises* de James Joyce, quien describe, en unas novecientas páginas, dieciocho horas de vida; Bloom se detiene en la calle con M'Coy: en un único segundo, entre dos réplicas que se siguen, ocurren muchas cosas: el monólogo interior de Bloom; sus gestos (con la mano en el bolsillo palpa el sobre de una carta de amor); todo lo que ve (una señora sube a una calesa y deja entrever sus piernas, etc.); todo lo que oye; todo lo que siente. Un único segundo del tiempo presente pasa a ser, en la novela de Joyce, un pequeño infinito.

5

En el arte épico y en el dramático, la pasión de lo concreto se manifiesta con una fuerza distinta; su desigual relación con la prosa es testigo de ello. El arte épico abandona el verso en los siglos XVI y XVII, y se convierte así en un arte nuevo: la novela. La literatura dramática pasa del verso a la prosa más tarde y con mayor lentitud. La ópera, todavía más tarde, entre los siglos XIX y XX, con Charpentier (*Luisa*, 1900), Debussy (*Péleas y Melisenda*, 1902, escrita, no obstante, en una prosa poética muy estilizada) y Janáček (*Jenufa*, compuesta entre 1896 y 1902). Este último es, para mí, el más importante creador de la estética de la ópera de la época del arte moderno. Digo «para mí», porque no quiero ocultar mi pasión personal por él. Sin embargo, no creo equivocarme, pues la hazaña de Janáček fue enorme: descubrió para la ópera un nuevo mundo, el mundo de la prosa. No digo que fuera el único en hacerlo (el Berg de *Wozzeck*, 1925, a quien, por cierto, él defendió apasionadamente, e incluso el Poulenc de *La voz humana*, 1959, están cercanos a él), pero persiguió su objetivo de una manera particularmente consecuente, durante treinta años, creando cinco obras mayores que permanecerán: *Jenufa*; *Katia Kabanova*, 1921; *La zorra astuta*, 1924; *El caso Macropulos*, 1926; y *De la casa de los muertos*, 1928.

He dicho que él descubrió el mundo de la prosa porque la prosa no es tan sólo una forma de discurso distinta del verso, sino también una cara de la realidad, su cara cotidiana, concreta, momentánea, y situada en el lado opuesto del mito. Ahí tocamos la más honda convicción del novelista: nada queda más disimulado que la prosa de la vida; cualquier hombre intenta perpetuamente transformar su vida en mito, intenta por decirlo así transcribirla en verso, encubrirla con versos (malos versos). Si la novela es un arte y no sólo un «género literario» es porque el descubrimiento de la prosa es su misión ontológica, que ningún otro arte puede asumir enteramente.

En el recorrido de la novela hacia el misterio de la prosa, hacia la belleza de la prosa (pues, siendo arte, la novela descubre la prosa como belleza), Flaubert dio un paso inmenso. En la historia de la ópera, Janáček realizó medio siglo después la revolución flaubertiana. Pero si, en una novela, ésta nos parece del todo natural (como si la escena entre Emma y Rodolfo sobre el fondo de unos comicios agrícolas estuviera inscrita en los genes de la novela como posibilidad casi inevitable), en la ópera es mucho más chocante, audaz, inesperada: contradice el principio del irrealismo y la extrema estilización que parecían inseparables de la esencia misma de la ópera.

En la medida en que hicieron incursiones en la ópera, los grandes músicos modernos tomaron, con mayor frecuencia, la vía de una estilización aún más radical que sus precursores del siglo XIX: Honegger se inclina hacia los temas legendarios o bíblicos, a los que otorga una forma oscilante entre ópera y oratorio; la única ópera de Bartók tiene por tema una fábula simbolista; Schönberg escribió dos óperas: una es una alegoría, la otra pone en escena una situación extrema en el límite de la locura. Stravinski escribió sus óperas sobre textos en verso y son extremadamente estilizadas. Janáček fue, pues, no sólo en contra de la tradición de la ópera, sino también en contra de la orientación dominante de la ópera moderna.

6

Célebre retrato: un hombrecito bigotudo, con una espesa cabellera blanca, se pasea, con un cuadernillo abierto en la mano, y escribe en notas musicales las conversaciones que oye en la calle. Era su pasión: llevar la palabra viva a la notación musical; dejó centenares de esas «entonaciones del lenguaje hablado». Esta curiosa actividad hizo que sus contemporáneos lo clasificaran, en el mejor de los casos, entre los originales, en el peor, entre los ingenuos que no comprendieron que la música es creación y no imitación naturalista de la vida.

Pero la pregunta no es: ¿hay que imitar o no la vida?, la pregunta es: ¿debe un músico admitir la existencia del mundo sonoro fuera de la música y estudiarlo? Los estudios sobre el lenguaje hablado pueden aclarar dos aspectos fundamentales de toda la música de Janáček.

1) *su originalidad melódica*: hacia el final del romanticismo, el tesoro melódico de la música europea parece agotarse (en efecto, el número de variaciones de siete o doce notas es aritméticamente limitado); el conocimiento cotidiano de las entonaciones que no provienen de la música, sino del mundo objetivo de las palabras, permitirá a Janáček acceder a otra inspiración, a otra fuente de la imaginación melódica; sus melodías (tal vez sea el último gran melodista de la historia de la música) tienen por consiguiente un carácter muy específico y se reconocen

inmediatamente.

a) contrariamente a la máxima de Stravinski («economicen sus intervalos, trátenlos como si fueran dólares»), contienen muchos intervalos de inacostumbrada longitud, hasta entonces impensables en una «hermosa» melodía.

b) son sucintas, condensadas y casi imposibles de desarrollar, prolongar, elaborar mediante las técnicas hasta entonces corrientes, que las hacían inmediatamente falsas, artificiales, «engañosas», o sea, dicho de otra manera: evolucionan según su propia manera: ya sea repetidas (obstinadamente repetidas), ya sea tratadas al igual que una palabra: por ejemplo, progresivamente intensificadas (sobre el modelo de alguien que insiste, que suplica).

2) *su orientación psicológica*: lo que le interesaba a Janáček ante todo en sus investigaciones sobre el lenguaje hablado no era el ritmo específico de la lengua (de la lengua checa), su prosodia (no se encuentra ningún recitativo en las óperas de Janáček), sino la influencia que ejerce sobre una entonación hablada el estado psicológico momentáneo del que habla; intentaba comprender la semántica de las melodías (aparece así como el antípoda de Stravinski, quien no otorgaba a la música capacidad alguna de expresión: para Janáček, únicamente la nota que es expresión, que es emoción, tiene derecho a existir); al escudriñar la relación entre una entonación y una emoción, Janáček adquirió como músico una lucidez psicológica absolutamente única; su verdadero furor psicológico (recordemos que Adorno habla de un «furor antipsicológico» en la obra de Stravinski) determinó toda su obra; gracias a él se dedicó especialmente a la ópera, porque en ella la capacidad de «definir emociones musicalmente» pudo realizarse y verificarse mejor que en otra parte.

7

¿Qué es una conversación, en la realidad, en lo concreto del tiempo presente? No lo sabemos. Sólo sabemos que las conversaciones en el teatro, en una novela, o incluso en la radio no se parecen a una conversación real. Fue sin duda una de las obsesiones artísticas de Hemingway: captar la estructura de la conversación real. Intentemos definir esta estructura comparándola con la del diálogo teatral.

a) *en el teatro*: la historia dramática adquiere forma en y para el diálogo; éste está, pues, enteramente concentrado en la acción, en su sentido, su contenido; *en la realidad*: el diálogo está rodeado por lo cotidiano, que lo interrumpe, lo atrasa, retarda su desarrollo, lo desvía, lo vuelve asistemático y alógico.

b) *en el teatro*: el diálogo debe dar al espectador la idea más inteligible, más clara del conflicto dramático y de los personajes; *en la realidad*: los personajes que sostienen una conversación se conocen entre sí y conocen el tema de su conversación;

de modo que, para un tercero, su diálogo no es del todo comprensible; permanece enigmático, como si hubiera una fina capa de lo dicho por encima de la inmensidad de lo no dicho.

c) *en el teatro*: el tiempo limitado de la representación supone una máxima economía de palabras en el diálogo; *en la realidad*: los personajes vuelven al tema ya debatido, se repiten, corrigen lo que acaban de decir, etc.; estas repeticiones y torpezas traicionan las ideas fijas de los personajes y otorgan a la conversación una melodía específica.

Hemingway no sólo captó la estructura del diálogo real, sino que también, a partir de ella, creó una forma, forma simple, transparente, límpida, hermosa, tal como aparece en «Colinas como elefantes blancos»: la conversación entre el norteamericano y la chica empieza piano, con asuntos insignificantes; las repeticiones de las mismas palabras, de los mismos giros atraviesan todo el relato y le otorgan una unidad melódica (es precisamente esta melodización de un diálogo lo que, en el cuento de Hemingway, es tan sorprendente, tan hechizante); la intervención de la dueña del bar que trae las bebidas frena la tensión que, no obstante, va progresivamente en aumento, alcanza su paroxismo hacia el final («por favor por favor»), luego se calma en pianissimo con las últimas palabras.

8

«15 de febrero, anochece. El crepúsculo de las seis, cerca de la estación.

»En la calle, la mayor, con las mejillas rosadas, vestida con un abrigo rojo de invierno, se estremeció.

»Se puso a hablar bruscamente.

»“Esperaremos aquí y sé que él no vendrá”.

»Su amiga, con las mejillas pálidas y una pobre falda, interrumpió la última nota con el eco sombrío, triste, de su alma.

»“Me da igual”.

»Y no se movió, a medias rebelde, a medias expectante.

Así es como empieza uno de los textos que Janáček publicó regularmente, con sus anotaciones musicales, en un periódico checo.

Imaginemos que la frase «Esperaremos aquí y sé que él no vendrá» sea una réplica en el relato que un actor está leyendo en voz alta ante un auditorio. Probablemente sentiríamos cierta falsedad en su entonación. Pronunciaría la frase como podríamos imaginárnosla en forma de recuerdo; o, simplemente, como para conmover a sus oyentes. Pero ¿cómo pronunciamos esa frase en una situación real? ¿Cuál es la verdad melódica de esta frase? ¿Cuál es la verdad melódica de un momento perdido?

La busca del presente perdido; la busca de la verdad melódica de un momento; el deseo de sorprender y de captar esa verdad huidiza; el deseo de penetrar así el misterio de la realidad inmediata que abandona constantemente nuestra vida, que por ello pasa a ser la cosa menos conocida del mundo. Este es, me parece, el sentido ontológico de los estudios del lenguaje hablado y, tal vez, el sentido ontológico de toda la música de Janáček.

Segundo acto de *Jenufa*: después de unos días de fiebre puerperal, Jenufa se levanta de la cama y se entera de que el recién nacido ha muerto. Su reacción es inesperada: «De modo que ha muerto. De modo que se ha convertido en un angelito». Y se pone a cantar estas frases con calma, en un extraño asombro, como paralizada, sin gritos, sin gestos. La curva melódica vuelve a subir varias veces para volver a caer inmediatamente después, como si también ella fuera víctima de una parálisis; es hermosa, conmovedora, sin por ello dejar de ser exacta.

Novak, el compositor checo más influyente de la época, se burló de esta escena: «Es como si Jenufa lamentara la muerte de su loro». Todo está ahí, en ese sarcasmo imbécil. ¡Por supuesto, no es así como nos imaginamos a una mujer que acaba de saber que su hijo ha muerto! Pero un acontecimiento, tal como lo imaginamos, tiene poco que ver con este mismo acontecimiento tal como es cuando ocurre.

Janáček escribió sus primeras óperas a partir de obras de teatro consideradas realistas; en su momento, esto ya rompía con las convenciones; pero, debido a su sed de concreción, incluso la forma del drama en prosa le pareció pronto artificial: de modo que escribió él mismo los libretos de sus dos óperas más audaces, una. *La zorra astuta*, según un folletín publicado en un periódico, la otra, según Dostoievski; no según una novela (¡no hay mayor trampa de lo no natural y de lo teatral que las novelas de Dostoievski!), sino según su «reportaje» del campo siberiano: *Recuerdos de la casa de los muertos*.

Al igual que Flaubert, Janáček quedó fascinado por la coexistencia de los distintos contenidos emocionales en una única escena (conocía la fascinación flaubertiana por los «motivos antitéticos»); así pues, la orquesta, en su obra, no refuerza, sino que, con frecuencia, contradice el contenido emotivo del canto. Siempre me ha conmovido particularmente una escena de *La zorra astuta*: en un albergue forestal, charlan un guardabosque, un profesor de pueblo y la mujer del posadero: recuerdan a sus amigos ausentes, al posadero que, aquel día, fue a la ciudad, al cura que se trasladó a otro lugar, a una mujer de la que el profesor ha estado enamorado y que acaba de casarse. La conversación es absolutamente trivial (jamás antes de Janáček se había visto en un escenario operístico una situación tan poco dramática y tan trivial), pero la orquesta está llena de una nostalgia apenas soportable, hasta tal punto que la escena se convierte en una de las más bellas elegías jamás escritas sobre la fugacidad del tiempo.

Durante catorce años, el director de la ópera de Praga, un tal Kovarovic, director de orquesta y más que mediocre compositor, rechazó *Jenufa*. Aunque terminó por ceder (en 1916 dirige él mismo el estreno de *Jenufa*), jamás dejó de insistir en el *dilettantismo* de Janáček, e introdujo en la partitura muchos cambios, correcciones en la orquestación, e incluso muchas tachaduras.

¿No se rebelaba Janáček? Claro que sí, pero, como es sabido, todo depende de la relación de fuerzas. Y él era el débil. Tenía sesenta y dos años y era casi desconocido. Si se hubiera resistido demasiado, hubiera podido esperar a estrenar su ópera diez años más. Por otra parte, incluso sus partidarios, a quienes el éxito de su maestro había vuelto eufóricos, estaban todos de acuerdo: ¡Kovarovic hizo un espléndido trabajo! ¡Por ejemplo, en la última escena!

La última escena: tras encontrarse al hijo de *Jenufa* ahogado, tras confesar la madrastra su crimen y habérsela llevado la policía, *Jenufa* y *Laco* se quedan solos. *Laco*, el hombre que aún la quiere pese a que *Jenufa* ha dado preferencia a otro, decide quedarse con ella. A esta pareja tan sólo les aguarda la miseria, la vergüenza y el exilio. Atmósfera inimitable: resignada, triste y, no obstante, iluminada por una inmensa compasión. Arpa y cuerdas, la suave sonoridad de la orquesta; el gran drama termina, de un modo inesperado, con un canto sereno, conmovedor e intimista.

Pero ¿puede darse semejante fin a una ópera? Kovarovic lo convirtió en una auténtica apoteosis del amor. ¿Quién se atrevería a oponerse a una apoteosis? Por otra parte, es tan simple una apoteosis: se le añaden los cobres, que sostienen la melodía en imitación contrapuntística. Procedimiento eficaz, mil veces comprobado. Kovarovic conocía bien su profesión.

Ignorado y humillado por sus compatriotas checos, Janáček encontró en Max Brod un apoyo firme y fiel. Pero cuando Brod estudia la partitura de *La zorra astuta*, no le gusta el final. Las últimas palabras de la ópera: una broma pronunciada por una ranita que, tartamudeando, se dirige al guardabosque: «Lo que uuusted pretende ver no soy yo, es mi mi mi abuelo». *Mit dem Frosch zu schiessen, ist unmöglich*. Terminar con la rana es imposible, protesta Brod en una carta, y propone para la última frase de la ópera una solemne proclama que debería cantar el guardabosque: sobre la renovación de la naturaleza, la eterna fuerza de la juventud. Otra apoteosis.

Pero, esta vez, Janáček no obedeció. Una vez reconocido fuera de su país, ya no es débil. Antes del estreno de *De la casa de los muertos*, volvió a serlo, porque murió. El final de la ópera es magistral: dejan salir al protagonista del campo de trabajo. «¡Libertad! ¡Libertad!», gritan los forzados. Lo ven alejarse, comprueban con amargura: «¡Ni siquiera se da la vuelta!». Luego el comandante aúlla: «¡A trabajar!» y es la última palabra de la ópera, que termina con el ritmo brutal del trabajo forzado subrayado por el sonido sincopado de las cadenas. El estreno, póstumo, fue dirigido

por un discípulo de Janáček (el mismo que estableció, para su publicación, el manuscrito apenas terminado de la partitura). Retocó un poco burdamente las últimas páginas: así, el grito «¡Libertad! ¡Libertad!» se vio trasladado al final, inflado mediante una larga coda sobreañadida, coda alegre, una apoteosis (una más). No es un añadido que, en modo redundante, prolonga la intención del autor: es la negación de esta intención; la mentira final en la que se anula la verdad de la ópera.

10

Abro la biografía de Hemingway escrita en 1985 por Jeffrey Meyers, profesor de literatura en una universidad norteamericana, y leo el pasaje referente a *Colinas como elefantes blancos*. Me entero sobre todo de una cosa: el cuento «tal vez describa la reacción de Hemingway ante el segundo embarazo de Hadley» (primera mujer de Hemingway). Y sigue el siguiente comentario, que acompaño con los míos propios entre paréntesis y en cursiva.

«La comparación de las colinas con elefantes blancos, es crucial para el sentido de la historia. Se convierte en tema de discusión y suscita la oposición entre la mujer imaginativa, conmovida por el paisaje, y el hombre prosaico, que se niega a avenirse a su punto de vista. [...] El tema del cuento evoluciona a partir de una serie de polaridades: lo natural opuesto a lo artificial, lo instintivo opuesto a lo racional, la reflexión opuesta al parloteo, lo vivo opuesto a lo mórbido (*la intención del profesor se hace clara: convertir a la mujer en el polo positivo, al hombre, en el negativo de la moral*). El hombre, egocéntrico (*nada permite calificar al hombre de egocéntrico*), totalmente impermeable a los sentimientos de la mujer (*nada permite decirlo*), intenta inducirla al aborto para que puedan volver a estar exactamente igual que estaban. [...] La mujer, para quien el aborto es totalmente contra natura, tiene mucho miedo de matar al niño (*ella no puede matar al niño puesto que éste todavía no ha nacido*) y de hacerse daño. Todo lo que dice el hombre es falso (*no: todo lo que dice el hombre son triviales palabras de consuelo, las únicas posibles en semejante situación*); todo lo que dice la mujer es irónico (*hay muchas más posibilidades de explicar los comentarios de la joven*). Él la obliga a someterse a esta operación (“no quisiera que lo hicieras si no quieres”, dice él en dos ocasiones y *nada prueba que no sea sincero*) para que ella recupere su amor (*nada prueba ni que hubiera tenido el amor de ese hombre ni que lo hubiera perdido*), pero el hecho mismo de que él pudiera pedirle semejante cosa deja suponer que ella no podrá amarle nunca más (*nada permite decir lo que ocurrirá después de la escena de la estación*). Ella acepta esta forma de autodestrucción (*la destrucción del feto y la destrucción de la mujer no son lo mismo*) tras alcanzar, al igual que el hombre en un subterráneo descrito por Dostoievski o el Joseph K. de Kafka, un punto de desdoblamiento de su personalidad que no hace sino

reflejar la actitud de su marido: “Pues lo haré. Porque a mí me da igual”. (*Reflejar la actitud de otra persona no es un desdoblamiento, de lo contrario todos los niños que obedecen a sus padres estarían desdoblados y se parecerían a Joseph K.; además, en ningún lugar se dice en el cuento que el hombre es su marido; tampoco puede ser marido, ya que Hemingway designa en todas partes al personaje femenino como girl, chica; si el profesor norteamericano la llama sistemáticamente woman, es un error intencionado: deja suponer que los dos personajes son el propio Hemingway y su mujer.*) Luego, ella se aleja de él y [...] encuentra consuelo en la naturaleza; en los campos de trigo, los árboles, el río y las lejanas colinas. Su contemplación serena (*no sabemos nada de los sentimientos que la visión de la naturaleza despierta en la chica; pero en ningún caso son serenos, siendo amargas las palabras que ella pronuncia inmediatamente después*), cuando ella levanta la vista hacia las colinas para buscar ayuda en ellas, recuerda el salmo 121 (*cuanto más escueto es el estilo de Hemingway, tanto más ampuloso es el de su comentarista*). Pero este estado de ánimo queda destruido por el hombre, que se obstina en continuar la discusión (*leamos atentamente el cuento: no es el norteamericano, sino la chica, quien, después de alejarse brevemente, se pone a hablar en primer lugar y continúa la discusión; el hombre no busca una discusión, quiere tan sólo calmar a la chica*) y en llevarla al borde de un ataque de nervios. Ella le lanza entonces una llamada frenética: “¿Podrías hacer algo por mí? [...] Cállate. ¡Te lo suplico!”, que recuerda el “Jamás, jamás, jamás” del rey Lear (*la evocación de Shakespeare no tiene sentido, como tampoco la tenían las de Dostoievski y Kafka*)».

Resumamos el resumen:

1) En la interpretación del profesor norteamericano, el cuento se convierte en una lección de moral: se juzga a los personajes según sus relaciones con el aborto, que a priori se considera un mal: así pues, la mujer («imaginativa», «conmovida por el paisaje») representa lo natural, lo vivo, el instinto, la reflexión; el hombre («egocéntrico», «prosaico») representa lo artificial, lo racional, el parloteo, la morbidez (fijémonos de paso que, en el discurso moderno de la moral, lo racional representa el mal y el instinto representa el bien).

2) la relación con la biografía del autor (y la insidiosa transformación de girl en woman) deja suponer que el protagonista negativo e inmoral es el propio Hemingway, quien, sirviéndose del cuento, hace una especie de confesión; de ser así, el diálogo pierde todo su carácter enigmático, los personajes carecen de misterio y, para quien ha leído esta biografía de Hemingway, están perfectamente determinados y claros.

3) no se toma en consideración el carácter estético original del cuento (su apsicologismo, la ocultación intencionada del pasado de los personajes, el carácter no dramático, etc.); peor aún, se anula este carácter estético.

4) a partir de los datos elementales del cuento (un hombre y una mujer van a abortar), el profesor inventa su propia novela: un hombre egocéntrico está forzando a su mujer a abortar; la mujer desprecia al marido, al que *ya no podrá volver a querer*.

5) este otro cuento es absolutamente llano y hecho de tópicos; no obstante, al compararlo sucesivamente con Dostoievski, Kafka, la Biblia y a Shakespeare (el profesor ha conseguido reunir en un único párrafo a las más destacadas autoridades de todos los tiempos), conserva su estatuto de gran obra y justifica así el interés que, pese a la indigencia moral de su autor, le otorga el profesor.

11

Así es como la interpretación kitschizante condena a muerte las obras de arte. Unos cuarenta años antes de que el profesor norteamericano impusiera al cuento este significado moralizante, «Colinas como elefantes blancos» se tradujo en Francia con el título de «Paraíso perdido», título que no es de Hemingway (en ningún otro idioma en el mundo lleva el cuento este título) y que sugiere el mismo significado (paraíso perdido: inocencia antes del aborto, felicidad de la maternidad prometida, etc.).

La interpretación kitschizante, en efecto, no es la tara personal de un profesor norteamericano o de un director de orquesta praguense de principios de siglo (después de él, otros y otros directores de orquesta ratificaron estos retoques de Jenufa); es una seducción que proviene del inconsciente colectivo; una exhortación del apuntador metafísico; una exigencia social permanente; una fuerza. Esta fuerza no tiene por objetivo únicamente el arte, tiene por objetivo también la realidad misma. Hace lo contrario de lo que hacían Flaubert, Janáček, Joyce, Hemingway. Arroja el velo de los lugares comunes sobre el instante presente con el fin de que desaparezca el rostro de lo real.

Para que jamás sepas lo que has vivido.

Sexta parte

De obras y arañas

1

«Yo pienso.» Nietzsche pone en duda esta afirmación dictada por una convención gramatical que exige que todo verbo tenga un sujeto. En efecto, dice, «un pensamiento viene cuando “él” quiere, de modo que es un falseamiento de la realidad decir: el sujeto “yo” es la condición del predicado “pienso”». Un pensamiento llega al filósofo «como desde fuera, como desde arriba y desde abajo, constituyendo su especie peculiar de acontecimientos y rayos». Viene a paso ligero. Porque a Nietzsche le gusta «una intelectualidad osada y exuberante, que corre presto» y se burla de los doctos a quienes el pensamiento les parece «una actividad lenta, vacilante, algo como una pesada tarea, a menudo digna del sudor de los heroicos sabios, y en absoluto esa cosa ligera, divina, de tan cercano parentesco con la danza y la exuberante alegría».

Según Nietzsche, el filósofo «no debe falsificar, mediante un falso arreglo de deducción y dialéctica, las cosas y los pensamientos a los que ha llegado por otro camino. [...] No se debería ni disimular ni desnaturalizar la manera efectiva mediante la cual nos han llegado nuestros pensamientos. Los libros más profundos y los más inagotables siempre tendrán sin duda algo del carácter aforístico y repentino de los Pensamientos de Pascal».

«No desnaturalizar la manera efectiva mediante la cual nos han llegado nuestros pensamientos»: este imperativo me parece extraordinario; y noto que, a partir de Aurora, en todos sus libros, todos los capítulos están escritos en un único párrafo: para que un pensamiento se diga de un tirón; para que quede fijado tal como se le apareció cuando acudía al filósofo, rápido y danzante.

2

La voluntad de Nietzsche de preservar la «manera efectiva» mediante la cual le llegaron los pensamientos es inseparable de su otro imperativo, que me seduce tanto como el primero: resistirse a la tentación de transformar sus ideas en sistema. Los sistemas filosóficos «se presentan hoy en un estado lastimoso y descompuesto, si es que puede decirse que son todavía presentables». El ataque tiene por objeto tanto el inevitable dogmatismo del pensamiento sistemático como su forma: «una comedia de los sistemáticos: al querer rellenar su sistema y redondear el horizonte que los rodea, intentan a la fuerza poner en escena *sus puntos flojos según el mismo estilo que sus puntos fuertes*».

Yo mismo subrayo las últimas palabras: un tratado filosófico que expone un sistema está condenado a contener pasajes flojos; no porque le falte talento al filósofo, sino porque así lo exige la forma de un tratado; ya que, antes de llegar a sus

conclusiones innovadoras, el filósofo se ve obligado a explicar lo que los demás dicen del problema, obligado a refutarles, a proponer otras soluciones, elegir la mejor, alegar argumentos en su favor, el argumento que sorprende codeándose con el que se da por supuesto, etc., de tal manera que al lector le entran ganas de saltar páginas para llegar por fin al meollo de la cuestión, al pensamiento original del filósofo.

Hegel, en su *Estética*, nos ofrece una imagen del arte soberbiamente sintética; uno se queda fascinado por esa mirada de águila; pero el texto en sí está lejos de ser fascinante, no nos permite ver el pensamiento tal como se le apareció, seductor, al acudir al filósofo. «Al querer rellenar su sistema», Hegel describe cada detalle de él, casilla por casilla, centímetro por centímetro, hasta tal punto que su *Estética* da la impresión de una obra en la que han colaborado un águila y centenares de heroicas arañas que tejen telas para tapar con ellas todos los rincones.

3

Para André Bretón (*Manifiesto surrealista*) la novela era un «género inferior»; su estilo es el de la «información pura y simple»; la naturaleza de las informaciones que se dan es «inútilmente particular» («no se me escatima ninguna de las dudas del personaje: ¿será rubio?, ¿cómo se llamará...?»); y las descripciones: «nada es comparable al vacío de éstas; no son sino superposiciones de imágenes de catálogo»; como ejemplo cita a continuación un párrafo de *Crimen y castigo*, una descripción de la habitación de Raskolnikof, con este comentario: «Se alegrará que este dibujo escolar ocupa su justo lugar, y que en este punto del libro el autor tiene sus razones para agobiarme». Pero Bretón encuentra fútiles estas razones, ya que: «yo no registro los momentos nulos de mi vida». Luego, la psicología: largos planteamientos que hacen que todo se sepa de antemano: «tal protagonista, cuyas acciones y reacciones están admirablemente calculadas, se ve obligado a no desbaratar, como quien no quiere la cosa, las previsiones de las que ha sido objeto».

Pese a su naturaleza partidista, esta crítica no puede pasarse por alto; expresa fielmente la reserva del arte moderno con respecto a la novela. Recapitulo: informaciones; descripciones; atención inútil hacia los momentos nulos de la existencia; la psicología, que hace que todas las reacciones de los personajes sean conocidas de antemano; en fin, condensando todos estos reproches en uno solo, es la falta mortal de poesía lo que convierte, para Bretón, la novela en un género inferior. Me refiero a poesía tal como la entendieron los surrealistas y todo el arte moderno, la poesía liberada de la retórica ornamental, del virtuosismo verbal, la poesía como explosión de lo maravilloso, momento sublime de la vida, emoción concentrada, originalidad de la mirada, sorpresa fascinante. A los ojos de Bretón, la novela es la no-poesía por excelencia.

La fuga: un único tema desata un encadenamiento de melodías en contrapunto, un flujo que a través de su largo recorrido conserva el mismo carácter, la misma pulsión rítmica, su unidad. Después de Bach, con el clasicismo musical, todo cambia: el tema melódico pasa a ser cerrado y corto; por su brevedad, convierte el monotematismo en casi imposible; para poder construir una gran composición (en el sentido: organización arquitectónica de un conjunto de gran volumen) el compositor se ve obligado a hacer que un tema siga a otro; nació así un nuevo arte de la composición que, de un modo ejemplar, adquiere forma en la sonata, forma maestra de las épocas clásica y romántica.

Para hacer que un tema siga a otro, eran necesarios pasajes intermedios o, como decía César Franck, puentes. La palabra «puente» permite comprender que hay en una composición pasajes que tienen un sentido en sí (los temas) y otros pasajes que están al servicio de los primeros sin tener su intensidad o su importancia. Oyendo a Beethoven se tiene la impresión de que el grado de intensidad cambia constantemente: a veces, algo se prepara, después llega, después ya no está, y otra cosa se hace esperar.

Contradicción intrínseca de la música del segundo tiempo (clasicismo y romanticismo): ve su razón de ser en la capacidad de expresar emociones, pero a la vez elabora sus puentes, sus códigos, sus desarrollos, que son pura exigencia de la forma, resultado de una habilidad que nada tiene de personal, que se aprende, y que difícilmente puede prescindir de la rutina y de las fórmulas musicales comunes (que encontramos a veces incluso en los más grandes, Mozart o Beethoven, pero que abundan en la obra de sus contemporáneos menores). Así la inspiración y la técnica corren continuamente el riesgo de disociarse; nace una dicotomía entre lo que es espontáneo y lo que es elaborado; entre lo que quiere expresar directamente una emoción y lo que es un desarrollo técnico de esa misma emoción puesta en música; entre lo que es un núcleo de la composición y lo que es relleno (término despectivo, pero también del todo objetivo: ya que hay que «rellenar», horizontalmente, el tiempo entre los temas y, verticalmente, la sonoridad orquestal).

Se cuenta que mientras Musorgski tocaba al piano una sinfonía de Schumann se detuvo ante el desarrollo y exclamó: «¡Aquí empieza la matemática musical!». Este aspecto calculador, pedante, docto, escolar, no inspirado, fue el que indujo a Debussy a decir que, según Beethoven, las sinfonías se convierten en «ejercicios estudiosos y petrificados» y que la música de Brahms o la de Chaikovski «se disputan el monopolio del tedio».

Esta dicotomía intrínseca no convierte a la música del clasicismo y del romanticismo en inferior a la de otras épocas; el arte de todas las épocas lleva en sí sus propias dificultades estructurales; éstas son las que inducen al autor a buscar soluciones inéditas y ponen así en marcha la evolución de la forma. La música del segundo tiempo era por otra parte consciente de esta dificultad. Beethoven: insufló a la música una intensidad expresiva jamás conocida antes de él y, al mismo tiempo, es él quien como nadie modeló la técnica compositiva de la sonata: esta dicotomía debía, pues, pesarle particularmente; para superarla (sin que pueda decirse que lo haya conseguido siempre) inventó distintas estrategias: por ejemplo, imprimiendo una insospechada expresividad a la materia musical que se encuentra más allá de los temas, a una escala, a un arpeggio, a una transición, a una coda; o, por ejemplo, otorgando otro sentido a la forma de las variaciones, que antes de él no era más que virtuosismo técnico, el virtuosismo más frívolo, además: como si se dejara a una única modelo desfilarse en la pasarela con distintos vestidos; Beethoven le dio la vuelta al sentido de esa forma para preguntarse: ¿cuáles son las posibilidades melódicas, rítmicas, armónicas, ocultas en un tema? ¿Hasta dónde puede llegarse en la transformación sonora de un tema sin traicionar su esencia? Y, por lo tanto, ¿cuál es, pues, esta esencia? Al plantearse, musicalmente, estas preguntas, Beethoven no necesita nada de lo aportado por la forma sonata, ni puentes, ni códigos, ni desarrollos; ni un segundo se encuentra fuera de lo que para él es esencial, fuera del misterio del tema.

Sería interesante examinar toda la música del siglo XIX como un intento continuo de superar esta dicotomía estructural. Sobre este asunto, pienso en lo que yo llamaría la estrategia de Chopin. Del mismo modo que Chéjov no escribe novelas, Chopin le pone mala cara a la «gran composición» al componer casi exclusivamente fragmentos reunidos en recopilaciones (mazurcas, polonesas, nocturnos, etc.). (Algunas excepciones confirman la regla: sus conciertos para piano y orquesta son flojos.) Actuó en contra del espíritu de su tiempo, que consideraba la creación de una sinfonía, un concierto, un cuarteto, como el criterio obligado para valorar la importancia de un compositor. Pero precisamente por sustraerse a este criterio Chopin creó una obra, tal vez la única de su época, que no ha envejecido en absoluto y que permanecerá enteramente viva, prácticamente sin excepciones. La «estrategia de Chopin» me explica por qué, en la obra de Schumann, Schubert, Dvorak, Brahms, las piezas de menor envergadura, de menor sonoridad, me han parecido más vivas, más hermosas (muy hermosas, con frecuencia) que sus sinfonías y conciertos. Porque (importante comprobación) la dicotomía intrínseca de la música del segundo tiempo es un problema exclusivo de la gran composición.

Al criticar el arte de la novela, ¿ataca Bretón sus debilidades o su esencia? Digamos, ante todo, que ataca la estética de la novela que nace con los comienzos del siglo XIX, con Balzac. La novela vivió entonces su mejor época, afirmándose por primera vez como una inmensa fuerza social; provista de un poder de seducción casi hipnótico, prefigura el arte cinematográfico: en la pantalla de su imaginación, el lector ve las escenas de la novela tan reales que está a punto de confundirlas con las de su propia vida; para cautivar a su lector, el novelista dispone entonces de todo un aparato para fabricar la ilusión de lo real; pero este aparato produce al mismo tiempo para el arte de la novela una dicotomía estructural comparable a la que ha conocido la música del clasicismo y del romanticismo: ya que es la minuciosa lógica causal la que hace que los hechos sean verosímiles, no debe omitirse ni una partícula de ese encantamiento (por muy carente de interés que esté de por sí); ya que los personajes deben parecer «vivos», hay que dar sobre ellos toda la información posible (incluso si es todo menos sorprendente); y está la Historia: antaño, su andar lento la hacía casi invisible, pero aceleró el paso y repentinamente (ésta es la gran experiencia de Balzac) todo se pone a cambiar en torno a los hombres durante sus vidas, las calles en las que se pasean, los muebles de sus casas, las instituciones de las que dependen; el fondo de las vidas humanas ya no es un decorado inmóvil, conocido de antemano, pasa a ser cambiante, su aspecto de hoy está condenado a ser olvidado mañana, hay, pues, que captarlo, pintarlo (por más aburridos que puedan ser esos cuadros del tiempo que pasa).

El fondo: la pintura lo descubrió en la época del Renacimiento, con la perspectiva, que dividió el cuadro en lo que se encuentra delante y en lo que se encuentra en el fondo. Se desprendió de ello el particular problema de la forma: por ejemplo, el retrato: el rostro concentra mayor atención e interés que el cuerpo, y aún más que los ropajes del fondo. Es del todo normal, así es como vemos el mundo a nuestro alrededor, pero lo que es normal en la vida no responde por ello a las exigencias de la forma en el arte: el desequilibrio, en un solo cuadro, entre los lugares privilegiados y otros que *a priori* son inferiores, era algo que aún quedaba por resolver, por cuidar, por reequilibrar. O también por dejar radicalmente de lado mediante una nueva estética que anulara esa dicotomía.

7

Después de 1948, durante los años de la revolución comunista en mi país natal, comprendí el eminente papel que desempeña la ceguera lírica en tiempos del Terror, que, para mí, era la época en la que «el poeta reinaba junto al verdugo» (*La vida está en otra parte*). Pensé entonces en Maiakovski; para la revolución rusa, su genio había sido tan indispensable como la policía de Dzerzhinski. Lirismo, lirización, discurso

lírico, entusiasmo lírico forman parte integrante de lo que llamamos el mundo totalitario; ese mundo, no el gulag, es el gulag de muros exteriores tapizados de versos y ante los cuales se baila.

Más que el Terror, la lirización del Terror fue para mí un trauma. Quedé vacunado para siempre de toda tentación lírica. Lo único que entonces deseaba profunda, ávidamente, era una mirada lúcida y desengañada. La encontré por fin en el arte de la novela. Por eso ser novelista fue para mí algo más que practicar un «género literario» entre otros; fue una actitud, una sabiduría, una posición; una posición que excluía toda identificación con una política, con una religión, con una ideología, con una moral, con una colectividad; una no-identificación consciente, obstinada, rabiosa, concebida no como evasión o pasividad, sino como resistencia, desafío, rebeldía. Terminé por tener extraños diálogos: «¿Es usted comunista, señor Kundera?». — «No, soy novelista.» — «¿Es usted disidente?» «No, soy novelista.» — «¿Es usted de izquierdas o de derechas?» — «Ni lo uno ni lo otro. Soy novelista.»

Desde mi primera juventud me enamoré del arte moderno, de su pintura, de su música, de su poesía. Pero el arte moderno estaba marcado por su «espíritu lírico», por sus ilusiones de progreso, por su ideología de la doble revolución, estética y política, y poco a poco le fui cogiendo manía a todo esto. Mi escepticismo frente al espíritu de vanguardia, sin embargo, en nada podía cambiar mi amor a las obras del arte moderno. Me gustaban y me gustaban tanto más cuanto que fueron las primeras víctimas de la persecución estaliniana; Cenek, en *La broma*, fue enviado a un regimiento disciplinario porque le gustaba la pintura cubista; así es, pues: la Revolución había decidido que el arte moderno era su enemigo ideológico número uno, incluso a pesar de que los pobres defensores de lo moderno no deseaban otra cosa que alabarlos y exaltarlos; nunca olvidaré a Konstantin Biebl: un poeta exquisito (¡ah, cuántos versos suyos supe de memoria!) que, como comunista entusiasta, se puso, después de 1948, a escribir poesía propagandística de una mediocridad tan desalentadora como desgarradora; un año después, se tiró de una ventana al empedrado de Praga y se mató; en su persona sutil, vi el arte moderno engañado, encornudado, martirizado, asesinado, suicidado.

Mi fidelidad al arte moderno era pues tan pasional como mi apego al antilirismo de la novela. Los valores poéticos caros a Bretón, caros a todo el arte moderno (intensidad, densidad, imaginación liberada, desprecio por los «momentos nulos de la vida») los busqué exclusivamente en el territorio desencantado de la novela. Pero me han importado cada vez más. Eso explica, tal vez, por qué fui particularmente alérgico a esa especie de aburrimiento que irritaba a Debussy cuanto escuchaba sinfonías de Brahms o de Chaikovski; alérgico al zumbido de las laboriosas arañas. Eso explica por qué durante mucho tiempo permanecí sordo al arte de Balzac y por qué el primer novelista a quien adoré fue Rabelais.

8

Para Rabelais, la dicotomía de los temas y los puentes, del primer plano y del fondo, es algo desconocido. Ágilmente, pasa de un asunto grave a la enumeración de los métodos que el pequeño Gargantúa inventó para limpiarse el culo, y sin embargo, estéticamente, todos los pasajes, fútiles o graves, tienen en la obra la misma importancia, me producen el mismo placer. Es lo que me encantó de su obra y de la de los novelistas antiguos: hablan de lo que les fascina y se detienen cuando se detiene la fascinación. Su libertad de composición me hizo soñar: escribir sin fabricar un suspense, sin construir una historia y simular su verosimilitud, escribir sin describir una época, un entorno, una ciudad; abandonar todo esto y no permanecer en contacto sino con lo esencial; lo cual quiere decir: crear una composición en la que puentes y rellenos no tengan razón de ser y en la que el novelista no esté obligado, para satisfacer la forma y sus imposiciones, a alejarse, aunque sea una única línea, de lo que realmente le importa, de lo que le fascina.

9

El arte moderno: una rebelión contra la imitación de la realidad en nombre de las leyes autónomas del arte. Una de las primeras exigencias prácticas de esta autonomía: que todos los momentos, todas las parcelas de una obra tengan igual importancia estética.

El impresionismo: el paisaje concebido como simple fenómeno óptico, de manera que el hombre que se encuentre en él no tenga más valor que un matorral. Los pintores cubistas y abstractos fueron todavía más lejos al suprimir la tercera dimensión, que, inevitablemente, escindía el cuadro en planos de distinta importancia.

En música, la misma tendencia hacia la igualdad estética de todos los momentos de una composición: Satie, cuya simplicidad no es sino un rechazo provocador de la retórica musical heredada. Debussy, el encantador, el perseguidor de las arañas eruditas. Janáček suprimiendo cualquier nota que no sea indispensable. Stravinski, que se desvía de la herencia del romanticismo y del clasicismo y busca sus precursores entre los maestros del primer tiempo de la historia de la música. Webern, que vuelve a un monotematismo *sui generis* (es decir dodecafónico) y logra un despojamiento que antes que él nadie jamás podía imaginar.

Y la novela: el poner en tela de juicio el célebre lema de Balzac, «la novela debe hacerle la competencia al registro civil»; el ponerlo en tela de juicio no tiene nada de bravata de vanguardista que se complace en exhibir su modernidad para que los tontos la perciban; no hace sino convertir (discretamente) en inútil (o casi inútil,

potestativo, no importante) el aparato para fabricar la ilusión de lo real. A este respecto, aquí va una pequeña observación.

Si un personaje debe hacerle la competencia al registro civil, debe ante todo tener un nombre verdadero. De Balzac a Proust, un personaje sin nombre es impensable. Pero el Jacques de Diderot no tiene patronímico alguno, y su amo, ni nombre ni apellido. ¿Es Panurgo un nombre o un apellido? Los nombres sin patronímicos, los patronímicos sin nombres ya no son nombres sino signos. El protagonista de *El proceso* no es Joseph Kaufmann o Krammer o Kohl, sino Joseph K. El de *El castillo* perderá hasta su nombre y se contentará con una única letra. En *Los inocentes* de Broch: se designa a uno de los protagonistas con la letra A. En *Los sonámbulos*, Esch y Huguenau no tienen nombre. El protagonista de *El hombre sin atributos*, Ulrich, no tiene patronímico. Desde mis primeras novelas, instintivamente, evité dar nombres a los personajes. En *La vida está en otra parte*, el protagonista sólo tiene un nombre, se designa a su madre únicamente con la palabra «mamá», a su amiguita como «la pelirroja» y al amante de ésta como «el cuarentón». ¿Es esto manierismo? Actuaba entonces con una total espontaneidad cuyo sentido sólo comprendí más tarde: obedecía a la estética del tercer tiempo: no pretendía que se creyera que mis personajes eran reales y poseían un libro de familia.

10

Thomas Mann: *La montaña mágica*. Los larguísimos pasajes informativos acerca de los personajes, de su pasado, de su manera de vestirse, su manera de hablar (con todos los tics de lenguaje), etc.; descripción muy detallada de la vida en el sanatorio; descripción del momento histórico (los años que preceden a la guerra de 1914): por ejemplo, de las costumbres colectivas de entonces: pasión por la fotografía recientemente descubierta, entusiasmo por el chocolate, dibujos hechos con los ojos cerrados, esperanto, juego de cartas para solitarios, escuchar el fonógrafo, sesiones de espiritismo (como verdadero novelista que es, Mann caracteriza una época mediante costumbres condenadas al olvido y que escapan a la historiografía trivial). El diálogo, prolijo, revela su función informadora en cuanto abandona los pocos temas principales, e incluso los sueños son descripciones en el libro de Mann: después del primer día en el sanatorio, Hans Castorp, el joven protagonista, se duerme; nada más trivial que su sueño, en el que, en una tímida deformación, se repiten todos los hechos del día anterior. Estamos muy lejos de Bretón, para quien el sueño es la fuente de una imaginación liberada. Aquí el sueño no tiene sino una función: familiarizar al lector con el entorno, confirmar su ilusión de lo real.

Así se esboza minuciosamente un amplio *fondo*, ante el cual se ventila el destino de Hans Castorp y la justa ideológica de dos tísicos: Settembrini y Naphta; el primero

masón, demócrata, el otro jesuita, autócrata, los dos enfermos incurables. La tranquila ironía de Mann relativiza la verdad de estos dos eruditos; su debate no tiene un vencedor. Pero la ironía de la novela va más allá y culmina en la escena en la que uno y otro, rodeados de su pequeño auditorio y embriagados por su lógica implacable, llevan sus argumentos al extremo de tal manera que nadie sabe ya quién defiende el progreso, quién la tradición, quién la razón, quién lo irracional, quién el espíritu, quién el cuerpo. A lo largo de varias páginas asistimos a una soberbia confusión en la que las palabras pierden su sentido, y el debate es tanto más violento cuanto que las actitudes son intercambiables. Unas doscientas páginas más adelante, al final de la novela (la guerra está a punto de estallar), todos los habitantes del sanatorio sucumben a una psicosis de crispaciones irracionales, de odios inexplicables; entonces es cuando Settembrini ofende a Naphta y ambos se disponen a batirse en un duelo que terminará con el suicidio de uno de ellos; y se comprende de golpe que no es el irreconciliable antagonismo ideológico, sino una agresividad extrarracional, una fuerza oscura e inexplicable la que impulsa a los hombres a enfrentarse unos a otros, y para la cual las ideas no son sino una tapadera, una máscara, un pretexto. Así esta magnífica «novela de ideas» pone en tela de juicio de un modo terrible (sobre todo para el lector de este fin de siglo) las ideas como tales y a la vez es un gran adiós a la época que creyó en las ideas y en su facultad para dirigir el mundo.

Mann y Musil. Pese a la proximidad de sus respectivas fechas de nacimiento, sus estéticas pertenecen a dos tiempos distintos de la historia de la novela. Los dos son novelistas de una inmensa intelectualidad. En la novela de Mann, la intelectualidad se revela ante todo en los diálogos de ideas pronunciados ante el decorado de una novela descriptiva. En *El hombre sin atributos* se manifiesta en todo momento, de un modo total; frente a la novela descriptiva de Mann, la novela pensada de Musil. Aquí también se sitúan los hechos en un entorno concreto (Viena) y en un momento concreto (el mismo que en *La montaña mágica*: justo antes de la guerra de 1914), pero mientras en la novela de Mann se describe Davos con todo detalle, en la obra de Musil apenas se nombra Viena, desdeñando éste incluso evocar visualmente sus calles, sus plazas, sus parques (deja suavemente a un lado el aparato de fabricar la ilusión de lo real). Nos encontramos en el Imperio Austro-Húngaro pero éste es sistemáticamente denominado por un mote que lo ridiculiza: Kakania. Kakania: el Imperio desconcretizado, generalizado, reducido a algunas pocas situaciones fundamentales, el Imperio transformado en modelo irónico del Imperio. Esa Kakania no es un fondo de la novela como lo es Davos en la de Thomas Mann, es uno de los temas de la novela; no está descrita, está analizada y pensada.

Mann explica que la composición de *La montaña mágica* es musical, basada sobre temas que se desarrollan como en una sinfonía, que vuelven, se cruzan, acompañan la novela durante todo su discurrir. Es cierto, pero hay que precisar que el

tema no significa exactamente lo mismo para Mann que para Musil. Ante todo, en la obra de Mann, los temas (tiempo, cuerpo, enfermedad, muerte, etc.) se desarrollan ante un amplio fondo atemático (descripciones del lugar, del tiempo, de las costumbres, de los personajes) más o menos como los temas de una sonata quedan envueltos en una música ajena al tema: los puentes y las transiciones. Después, los temas en su obra tienen un fuerte carácter polihistórico, lo cual quiere decir: Mann echa mano de todo aquello con lo que las ciencias —sociología, medicina, botánica, física, química— pueden arrojar alguna luz sobre uno u otro tema; como si, gracias a esta vulgarización del saber, él quisiera crear una sólida base didáctica para el análisis de los temas; esto, con demasiada frecuencia y a lo largo de pasajes demasiado largos, aleja a mi entender su novela de lo esencial, ya que, recordémoslo, lo esencial para una novela es lo que sólo una novela puede decir.

El análisis del tema, en la obra de Musil, es diferente: en primer lugar no tiene nada de polihistórico; el novelista no se disfraza de sabio, médico, sociólogo, historiógrafo, analiza situaciones humanas que no forman parte de disciplina científica alguna, que forman simplemente parte de la vida. En este sentido Broch y Musil comprendieron la tarea histórica de la novela después del siglo del realismo psicológico: ya que la filosofía europea no supo pensar la vida del hombre, pensar su «metafísica concreta», la novela está predestinada a ocupar al fin ese terreno baldío en el que será irremplazable (así quedó confirmado por la filosofía existencial mediante una prueba a contrario; la existencia es insistematizable y Heidegger, aficionado a la poesía, cometió el error de permanecer indiferente a la historia de la novela, en la que se encuentra el mayor tesoro de la sabiduría existencial).

Segundo, en Musil, contrariamente a Mann, todo se convierte en tema (cuestionamiento existencial). Si todo se convierte en tema, el fondo desaparece y, al igual que un cuadro cubista, sólo hay primer plano. En esta abolición del fondo es donde yo veo la revolución estructural realizada por Musil. Muchas veces grandes cambios tienen una apariencia discreta. En efecto, la longitud de las reflexiones, el tempo lento de las frases, otorgan a *El hombre sin atributos* el aspecto de una prosa «tradicional». No hay vuelco en la cronología. No hay destrucción del personaje y de la acción. A lo largo de unas dos mil páginas, se asiste a la modesta historia de un joven intelectual, Ulrich, que frecuenta algunas amantes, se encuentra con algunos amigos y trabaja en una asociación tan seria como grotesca (ahí es donde la novela, en un modo apenas perceptible, se aleja de lo verosímil y pasa a ser juego) que tiene como objetivo preparar la celebración del Aniversario del Emperador, una gran «fiesta de la paz» planificada (bomba bufa que se desliza bajo los fundamentos mismos de la novela) para el año 1918. Cada pequeña situación queda como inmovilizada en su carrera (es en ese tempo, extrañamente ralentizado, donde, a veces, Musil puede recordar a Joyce) con el fin de ser traspasada por una larga

mirada que se pregunta qué significa, cómo comprenderla y pensarla.

Mann, en *La montaña mágica*, transformó los pocos años de la preguerra del catorce en una magnífica fiesta de despedida del siglo XIX, ido para siempre. *El hombre sin atributos*, situado en los mismos años, explora las situaciones humanas de la época que vendría a continuación: de este período terminal de los Tiempos Modernos que empezó en 1914 y, al parecer, se está acabando hoy ante nuestras narices. En efecto, todo está ya ahí, en esa Kakania musiliana: el reino de la técnica que nadie domina y que convierte al hombre en cifras estadísticas (la novela arranca en una calle en la que se ha producido un accidente; un hombre está tumbado en el suelo y una pareja de transeúntes comenta el hecho evocando la cantidad anual de accidentes de circulación); la rapidez como valor supremo del mundo embriagado por la técnica; la burocracia opaca y omnipresente (las oficinas de Musil son complementarias de las oficinas de Kafka); la esterilidad cómica de las ideologías que no comprenden nada, que nada dirigen (los tiempos gloriosos de Settembrini y Naphta ya han pasado); el periodismo, heredero de lo que antaño se conoció por cultura; los colaboracionistas de la modernidad; la solidaridad con criminales como expresión mística de la religión de los derechos del hombre (Clarisse y Moosbrugger); la infantofilia y la infantocracia (Hans Stepp, un fascista avant la lettre, cuya ideología se basa en la adoración del niño que hay en nosotros).

11

Tras terminar *La despedida*, a principios de los años setenta, di por acabada mi carrera de escritor. Fue bajo la ocupación rusa y mi mujer y yo teníamos otras preocupaciones. Sólo un año después de nuestra llegada a Francia (y gracias a Francia), después de seis años de total interrupción, me puse otra vez, sin pasión, a escribir. Intimidado, y para sentir de nuevo que tocaba con los pies en el suelo, quise seguir haciendo lo que había hecho ya: una especie de segundo tomo de *El libro de los amores ridículos*. ¡Qué regresión! Veinte años antes, había empezado mi itinerario de prosista con esos cuentos. Por fortuna, tras esbozar dos o tres de esos «amores ridículos dos», comprendí que estaba escribiendo algo del todo distinto: no una recopilación de cuentos, sino una novela (titulada más adelante *El libro de la risa y del olvido*), una novela en siete partes independientes pero unidas hasta tal punto que cada una de ellas, leída aisladamente, perdía gran parte de su sentido.

De golpe, desapareció toda la desconfianza que aún quedaba en mí con respecto al arte de la novela: al dar a cada parte el carácter de un cuento inutilicé toda la técnica aparentemente inevitable de la gran composición novelesca. Encontré en mi tarea la vieja estrategia de Chopin, la estrategia de la composición pequeña que no necesita pasajes atemáticos. (¿Quiere decir esto que el cuento es la forma pequeña de

la novela? Sí. No hay diferencia ontológica entre cuento y novela, aunque sí la hay entre novela y poesía, novela y teatro. Víctimas de las contingencias del vocabulario, no tenemos una única palabra para abarcar estas dos formas, grande y pequeña, del mismo arte.)

¿Cómo se vinculan estas siete composiciones pequeñas e independientes si no tienen una acción común? El único vínculo que las une, que las convierte en novela, es la unidad de los mismos temas. Así me encontré, a lo largo del camino, con otra vieja estrategia; la estrategia beethoveniana de las variaciones; gracias a ella, pude permanecer en contacto directo e ininterrumpido con algunas cuestiones existenciales que me fascinan y que, en esa novela-variaciones, se exploran progresivamente bajo múltiples ángulos.

Esta exploración progresiva de los temas tiene una lógica y ella es la que determina el encadenamiento de las partes. Por ejemplo: la primera parte («Las cartas perdidas») expone el tema del hombre y de la Historia en su versión elemental: el hombre tropieza con la Historia, que lo aplasta. En la segunda parte («Mamá») se invierte la misma tesis: para mamá, la llegada de los tanques rusos representa poca cosa en comparación con las peras de su jardín («los tanques son perecederos, la pera es eterna»). La sexta parte («Los ángeles»), en la que la protagonista, Tamina, muere ahogada, podría parecer la conclusión trágica de la novela; no obstante, la novela no termina ahí, sino en la parte siguiente, que no es ni desgarradora ni dramática ni trágica; cuenta la vida erótica de un nuevo personaje, Jan. El tema de la Historia aparece en ella brevemente y por última vez: «Jan tenía amigos que habían abandonado como él su antigua patria y que habían dedicado todo su tiempo a la lucha por su libertad perdida. Todos ellos habían conocido ya esa sensación de que el lazo que les une con su tierra es sólo una ilusión y que sólo por una cierta inercia del destino siguen estando dispuestos a morir por algo que ya no les importaba en absoluto»; se toca esa, frontera metafísica (la frontera: otro tema tratado en el curso de la novela) tras la cual todo pierde su sentido. La isla en la que se acaba la vida trágica de Tamina fue dominada por la risa (otro tema) de los ángeles, mientras en la séptima parte estalla la «risa del diablo», que transforma todo (todo: Historia, sexo, las tragedias) en humo. Sólo ahí el camino de los temas llega a su fin y el libro puede concluir.

12

En los seis libros que representan su madurez (*Aurora*, *Humano, demasiado humano*, *La Gaya Ciencia*, *Más allá del bien y del mal*. *La genealogía de la moral*, *Crepúsculo de los ídolos*), Nietzsche persigue, desarrolla, elabora, afirma, afina el mismo arquetipo compositivo. Principios: la unidad elemental de un libro es el capítulo; su

longitud va desde una única frase a muchas páginas; sin excepción, los capítulos no constan sino de un único párrafo; van siempre numerados; en *Humano, demasiado humano* y en *La Gaya Ciencia*, numerados y provistos además de un título. Determinado número de capítulos forman una parte, y determinado número de partes, un libro. El libro está unido por un tema principal, definido por el título (*más allá del bien y del mal, la gaya ciencia, la genealogía de la moral*, etc.); las distintas partes tratan de temas derivados del principal (que también llevan títulos, como en el caso de *Humano, demasiado humano, Más allá del bien y del mal, Crepúsculo de los ídolos*, o están tan sólo numeradas). Algunos de estos temas derivados se reparten verticalmente (es decir: cada parte trata preferentemente un tema, determinado por el título de la parte), mientras otros atraviesan todo el libro. Así nace una composición que es a la vez máximamente articulada (dividida en varias unidades relativamente autónomas) y máximamente unida (por los mismos temas que vuelven constantemente). He aquí a la vez una composición provista de un extraordinario sentido del ritmo basado en la capacidad de alternar capítulos cortos con capítulos largos: así, por ejemplo, la cuarta parte de *Más allá del bien y del mal* consiste exclusivamente en aforismos muy cortos (como una especie de diversión, de scherzo). Pero sobre todo: ahí tenemos una composición en la que no hay necesidad alguna de rellenos, transiciones, pasajes flojos, y en la que la tensión nunca baja, ya que sólo se ven los pensamientos que acuden «desde fuera o desde arriba, desde abajo, como hechos, como flechazos».

13

Si el pensamiento de un filósofo está hasta tal punto vinculado a la organización formal de su texto, ¿puede existir fuera de este texto? ¿Puede extraerse el pensamiento de Nietzsche de la prosa de Nietzsche? Por supuesto que no. El pensamiento, la expresión, la composición son inseparables. Lo que vale para Nietzsche ¿vale en general? O sea: ¿puede decirse que el pensamiento (el significado) de una obra es siempre y por principio indisoluble de la composición?

Curiosamente, no, no puede decirse. Durante mucho tiempo, la originalidad de un compositor consistía exclusivamente en su invención melódico-armónica, que él repartía, por decirlo así, en esquemas compositivos que no dependían de él, que estaban más o menos preestablecidos: las misas, las suites barrocas, los concerti barrocos, etc. Sus distintas partes se sitúan por tradición según un orden determinado, de tal manera que, por ejemplo, con la regularidad de un reloj, la suite termina siempre con una danza rápida, etc., etc.

Las treinta y dos sonatas de Beethoven, que abarcan casi toda su vida creativa, desde sus veinticinco hasta sus cincuenta y dos años, representan una inmensa

evolución en la que la composición de la sonata se transforma por completo. Las primeras sonatas obedecen todavía a un esquema heredado de Haydn y Mozart: cuatro movimientos; el primero: allegro, escrito en la forma sonata; el segundo: adagio, escrito en la forma lied; el tercero: minué o scherzo, en un tempo moderado; el cuarto: rondó, en un tempo rápido.

Salta a la vista la desventaja de esta composición: el movimiento más importante, más dramático, más largo, es el primero; la sucesión de los movimientos tiene, pues, una evolución descendente: desde el más grave hasta el más leve; además, antes de Beethoven, la sonata se queda siempre a medio camino entre una recopilación de piezas (se tocan entonces muchas veces en los conciertos los movimientos aislados de las sonatas) y una composición indivisible y unida. Según la evolución de estas treinta y dos sonatas, Beethoven reemplaza progresivamente el viejo esquema de la composición por un esquema más concentrado (reducido a veces a tres, incluso a dos movimientos), más dramático (el centro de gravedad se desplaza hacia el último movimiento), más unido (sobre todo por la propia atmósfera emocional). Pero el verdadero sentido de esta evolución (que por ello se convierte en una verdadera revolución) no era el de reemplazar un esquema insatisfactorio por otro mejor, sino el de romper el principio mismo del esquema compositivo preestablecido.

En efecto, esta obediencia colectiva al esquema prescrito de la sonata o de la sinfonía tiene algo de ridículo. Imaginemos que todos los grandes sinfonistas, incluidos Haydn y Mozart, Schumann y Brahms, tras llorar en su adagio, se disfrazaran, al llegar al último movimiento, de escolares y se precipitaran al patio de recreo para bailar, saltar y decir a voz en grito que bien está lo que bien acaba. Es lo que podemos llamar «la tontería de la música». Beethoven comprendió que la única vía para superarla era la de hacer que la composición fuera radicalmente individual.

Esta es la primera cláusula de su testamento artístico destinado a todas las artes, a todos los artistas, y que yo formularía así: no hay que considerar la composición (la organización arquitectónica del conjunto) como una matriz preexistente, prestada al autor para que él la rellene con su invención; la composición debe ser en sí misma una invención, una invención que compromete toda la originalidad del autor.

No sabría decir hasta qué punto este mensaje ha sido escuchado y comprendido. Pero el propio Beethoven supo extraer de él todas las consecuencias, magistralmente, en sus últimas sonatas, cada una de las cuales está compuesta de un modo único, jamás visto.

14

La sonata Opus 111; sólo tiene dos movimientos: el primero, dramático, está elaborado de un modo más o menos clásico en la forma sonata; el segundo, de

carácter meditativo, está escrito en forma de variaciones (forma, antes de Beethoven, más bien desacostumbrada en una sonata): ningún contraste entre variaciones particulares, tan sólo una gradación que añade siempre un nuevo matiz a la variación precedente y otorga a este largo movimiento una excepcional unidad de tono.

Cuanto más perfecto es cada uno de los movimientos en su unidad, más se opone al otro. Desproporción de la duración: el primer movimiento (en la ejecución de Schnabel): 8,14 minutos; el segundo: 17,42 minutos. ¡La segunda parte de la sonata es, pues, más de dos veces más larga que la primera (caso sin precedente en la historia de la sonata)! Además: el primer movimiento es dramático, el segundo calmo, reflexivo. Ahora bien, empezar dramáticamente y terminar con una meditación tan larga parece contradecir todos los principios arquitectónicos y condenar la sonata a la pérdida de toda la tensión dramática, tan cara, antes, a Beethoven.

Pero es precisamente la cercanía inesperada de estos dos movimientos lo que es elocuente, lo que habla, lo que se convierte en el gesto semántico de la sonata, en su significación metafórica, que evoca la imagen de una vida dura, corta, y del canto nostálgico que la sigue, sin fin. Esta significación metafórica, inasible mediante palabras y, no obstante, fuerte e insistente, otorga a estos dos movimientos una unidad. Unidad inimitable. (Se podría imitar indefinidamente la composición impersonal de la sonata mozartiana; la composición de la sonata Opus 111 es hasta tal punto personal que su imitación sería una falsificación.)

La sonata Opus 111 me recuerda Las palmeras salvajes de Faulkner. En esta novela, alterna un relato amoroso con el de un prisionero evadido, relatos que no tienen nada en común, ningún personaje e incluso ningún parentesco perceptible de motivos o temas. Composición que no puede servir de modelo para ningún otro novelista; que no puede existir sino una sola vez; que es arbitrario, no recomendable, injustificable; injustificable porque detrás de ella se oye un *es muss sein* que hace que toda justificación sea superflua.

15

Por su rechazo del sistema Nietzsche cambia a fondo la manera de filosofar: tal como lo definió Hannah Arendt, el pensamiento de Nietzsche es un pensamiento experimental. Su primer impulso es el de corroer lo que está inmovilizado, socavar sistemas comúnmente aceptados, abrir brechas para aventurarse en lo desconocido; el filósofo del porvenir será un experimentador, dice Nietzsche; libre de ir en distintas direcciones que pueden, en rigor, oponerse.

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; está próximo al de Nietzsche; es experimental; fuerza brechas en todos los sistemas de ideas que nos rodean; examina (en particular por mediación de los personajes) todos los caminos de reflexión procurando llegar hasta el final de cada uno de ellos.

Acerca del pensamiento sistemático, una cosa más: quien piensa es automáticamente arrastrado a sistematizar; es su eterna tentación (incluso la mía, e incluso durante la escritura de este libro): tentación de describir todas las consecuencias de sus ideas; de prever todas las objeciones y de rechazarlas de antemano; de atrincherar así sus ideas. Ahora bien, el que piensa no debe esforzarse por persuadir a los demás de su verdad; en tal caso se encontraría en el camino de un sistema; en el lamentable camino de «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; inspirar otro pensamiento, poner en marcha el pensamiento; por eso un novelista debe sistemáticamente desistematizar su pensamiento, dar patadas a la barricada que él mismo ha levantado alrededor de sus ideas.

16

El rechazo nietzscheano del pensamiento sistemático tiene otra consecuencia: una inmensa ampliación temática; han caído las barreras entre las distintas disciplinas filosóficas que impidieron ver el mundo real en toda su extensión y a partir de ese momento cualquier cosa humana puede convertirse en objeto del pensamiento de un filósofo. Esto también acerca la filosofía a la novela: por primera vez la filosofía no reflexiona sobre la epistemología, la estética, la ética, la fenomenología del espíritu, sobre la crítica de la razón, etc., sino sobre todo lo que es humano.

Los historiadores o los profesores, al exponer la filosofía nietzscheana, no sólo la reducen, cosa que ya se da por supuesta, sino que la desfiguran al convertirla en lo opuesto de lo que es, es decir en un sistema. ¿Queda espacio todavía en su Nietzsche sistematizado para sus reflexiones sobre las mujeres, los alemanes, Europa, Bizet, Goethe, el kitsch victorhuguesco, Aristófanes, la levedad del estilo, el aburrimiento, el juego, las traducciones, el espíritu de obediencia, la posesión del otro y sobre todas las variantes psicológicas de esta posesión, sobre los sabios y los límites de su espíritu, sobre los *Schauspieler*, comediantes que se exhiben en el escenario de la Historia?, ¿queda espacio todavía para mil observaciones psicológicas, que no se encuentran en ningún otro lugar salvo tal vez en la obra de algunos escasos

novelistas?

Del mismo modo que Nietzsche acercó la filosofía a la novela, Musil acercó la novela a la filosofía. Este acercamiento no quiere decir que Musil sea menos novelista que otros novelistas. Y tampoco que Nietzsche sea menos filósofo que otros filósofos.

La novela pensada de Musil también consigue una ampliación temática jamás conocida; nada de lo que puede ser pensado queda a partir de ahora excluido del arte de la novela.

17

Cuando tenía trece, catorce años, fui a clases de composición musical. No porque fuera un niño prodigio, sino por la púdica delicadeza de mi padre. Eran tiempos de guerra y un amigo suyo, compositor judío, tuvo que llevar la estrella amarilla; la gente empezó a evitarlo. Mi padre, sin saber cómo expresarle su solidaridad, tuvo la idea de pedirle, en el momento justo, que me diera clases. A los judíos entonces se les confiscaba el apartamento, y el compositor tenía que cambiar continuamente de alojamiento, que cada vez era más pequeño, para terminar, antes de partir para Terezin, en una pequeña vivienda en la que en cada habitación acampaban, amontonadas, muchas personas. En cada traslado había conservado su pequeño piano, en el que yo tocaba mis ejercicios de armonía o polifonía mientras unos desconocidos a nuestro alrededor se entregaban a sus quehaceres.

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 confidencial del maestro, un secreto, un ardid que sólo los iniciados tenían el derecho de conocer.

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 del todo con ella); sin ella, este texto, con toda seguridad, no habría sido escrito.

Pero más que a esta reflexión en sí quiero a la imagen de un hombre que, poco tiempo antes de su viaje atroz, reflexionó, en voz alta, ante un niño, sobre el problema de la composición de la obra de arte.

Séptima parte

El malquerido de la familia

Me he referido varias veces a la música de Leos Janáček. En Inglaterra, en Alemania, lo conocen bien. Pero ¿y en Francia? ¿Y en los demás países latinos? ¿Y qué puede saberse de él? Voy (el 15 de febrero de 1992) a una de las tiendas de discos y libros de la cadena francesa FNAC y miro qué puedo encontrar de su obra.

1

Encuentro enseguida *Taras Bulba* (1918) y *Sinfonietta* (1926): las obras orquestales de su gran período; como son sus obras más populares (las más accesibles para un melómano medio) las ponen casi regularmente en el mismo disco.

Suite para orquesta de cuerda (1877), *Idilio para orquesta de cuerda* (1878), *Danzas láquicas* (1890). Piezas que pertenecen a la prehistoria de su creación y que, por su insignificancia, sorprenden a quienes buscan bajo la firma de Janáček una gran música.

Me detengo en las palabras «prehistoria» y «gran período».

Janáček nació en 1854. Toda la paradoja radica en eso. Este gran personaje de la música moderna es el mayor de los grandes románticos: tiene cuatro años más que Puccini, seis más que Mahler, diez más que Richard Strauss. Durante mucho tiempo escribe composiciones que, debido a su alergia por los excesos del romanticismo, no se distinguen más que por su acusado tradicionalismo. Siempre insatisfecho, siembra su vida de partituras inacabadas; sólo con el cambio de siglo llega a su propio estilo. En los años veinte, sus composiciones ocupan su lugar en los programas de conciertos de música moderna, al lado de Stravinski, Bartok, Hindemith; pero tiene treinta, cuarenta años más que ellos. De ser un conservador solitario en su juventud pasó a ser en su vejez un innovador. Pero sigue estando solo. Porque, aunque solidario con los grandes modernistas, es distinto a ellos. Llegó a su estilo sin ellos, su modernidad tiene otro carácter, otra génesis, otras raíces.

2

Prosigo mi paseo entre los estantes de la FNAC: encuentro fácilmente los dos cuartetos (1924, 1928): es la cima de Janáček; todo su *expresionismo* está concentrado en ellos con total perfección. Cinco grabaciones, todas excelentes. Lamento, no obstante, no haber podido encontrar (hace tiempo que la busco sin resultado en disco compacto) la interpretación más auténtica de estos cuartetos (y que sigue siendo la mejor), la del Cuarteto Janáček (el antiguo disco Supraphon 50556; Premio de la Académie Charles-Cros, Premio de la Deutsche Schall-plattenkritik).

Me detengo en la palabra «expresionismo».

Aunque él mismo nunca se refiriera a ello, Janáček es de hecho el único gran

compositor al que se le podría aplicar este término, por entero, y en su sentido literal: para él todo es expresión, y ninguna nota tiene derecho a la existencia si no es expresión. De ahí la total ausencia de lo que es simple «técnica»: transiciones, desarrollos, mecánica del relleno contrapuntístico, rutina de orquestación (por el contrario, atracción por conjuntos orquestales inéditos, formados por algunos instrumentos solistas), etc. De ello resulta para el ejecutante que, al ser expresión cada nota, cada nota (no sólo cada motivo, sino cada nota de un motivo) tiene que tener una máxima claridad expresiva. Una precisión más: el expresionismo alemán se caracteriza por una predilección por estados de ánimo excesivos, por el delirio, la locura. Lo que, en Janáček, llamo expresionismo no tiene nada que ver con tal unilateralidad: es un riquísimo abanico emocional, una confrontación sin transiciones, vertiginosamente apretada, entre la ternura y la brutalidad, el furor y la paz.

3

Encuentro la hermosa *Sonata para violín y piano* (1921), el *Cuento para violonchelo y piano* (1910), *Diario de un ausente, para piano, tenor y tres voces femeninas*. Y también las composiciones de sus últimos años; es la explosión de su creatividad; jamás fue tan libre como cuando era ya septuagenario, rebotante de humor e invención; *Misa glagolítica* (1926): no se parece a ninguna otra: es más una orgía que una misa; y es fascinante. De la misma época. *Sexteto para instrumentos de viento* (1924), *Las rimas infantiles* (1927) y dos obras para piano y distintos instrumentos que me gustan particularmente pero cuya ejecución pocas veces me satisface: *Capriccio* (1926) y *Concertino* (1925).

Cuento cinco grabaciones de las composiciones para piano solo: la *Sonata* (1905) y dos ciclos: *Por la senda cubierta de hierba* (1902) y *En la niebla* (1912); estas hermosas composiciones van siempre juntas en un único disco y se les añade casi siempre (desgraciadamente) otros fragmentos, menores, que pertenecen a la «prehistoria». Son por otra parte los pianistas en particular los que se equivocan tanto acerca del espíritu como acerca de la estructura de la música de Janáček; sucumben, casi todos, a una romantización amanerada: suavizando el lado brutal de esta música, ignorando sus forte y entregándose al delirio del rubato casi sistemático. (Las composiciones para piano están particularmente desarmadas frente al rubato. Es en efecto difícil organizar con una orquesta una inexactitud rítmica. Pero el pianista está solo. Su alma temible puede fustigar sin control y sin freno.)

Me detengo en la palabra «romantización».

El expresionismo janacekiano no es una prolongación exacerbada del sentimentalismo romántico. Es, por el contrario, una de las posibilidades históricas para salir del romanticismo. Posibilidad opuesta a la que eligió Stravinski:

contrariamente a éste, Janáček no reprocha a los románticos el haber hablado de los sentimientos; les reprocha haberlos falsificado; haber sustituido la verdad inmediata de las emociones por una gesticulación sentimental («una mentira romántica», diría Rene Girard^[2]). Es un apasionado de las pasiones, pero aún más de la precisión con la que quiere expresarlas. Stendhal, no Víctor Hugo. Lo cual implica la ruptura con la música del romanticismo, con su espíritu, con su sonoridad hipertrofiada (la economía sonora de Janáček chocó a todo el mundo en su época), con su estructura.

4

Me detengo en la palabra «estructura».

—mientras la música romántica intentaba imponer a un movimiento una unidad emocional, la estructura musical janacekiana radica en la alternancia desacostumbradamente frecuente de fragmentos emocionales distintos, incluso contradictorios, en la misma pieza, en el mismo movimiento.

—a la diversidad emocional corresponde la diversidad de *tempi* y de metros que alternan en la misma desacostumbrada frecuencia.

—la coexistencia de varias expresiones contradictorias en un espacio muy limitado crea una semántica original (la cercanía inesperada de las emociones sorprende y fascina). La coexistencia de emociones es horizontal (se siguen), pero también (lo cual es todavía más desacostumbrado) vertical (resuenan simultáneamente en cuanto polifonía de las emociones). Por ejemplo: se oye al mismo tiempo una melodía nostálgica, en los graves un furioso motivo ostinato y en los agudos otra melodía que recuerda unos gritos. Si el ejecutante no comprende que cada una de estas líneas tiene la misma importancia semántica y que, por lo tanto, ninguna de ellas debe convertirse en simple acompañamiento, en murmullo impresionista, estará soslayando la estructura propia de la música de Janáček.

La permanente coexistencia de las emociones contradictorias otorga a la música de Janáček un carácter dramático; dramático en el sentido más literal de la palabra; esta música no evoca un narrador que cuenta; evoca una escena en la que, simultáneamente, varios actores están presentes, hablan, se enfrentan; con frecuencia encontramos en germen este espacio dramático en un único motivo melódico. Como en estos primeros compases de la *Sonata para piano*.

El motivo que se toca con la mano izquierda en el cuarto compás todavía forma parte del motivo (está compuesto con los mismos intervalos), pero al mismo tiempo constituye —desde el punto de vista de la emoción— su opuesto. Algunos compases más adelante vemos hasta qué punto este motivo «escisionista» contradice por su brutalidad la melodía elegiaca de que proviene.

En el siguiente compás, las dos melodías, la original y la «escisionista», se

reúnen; no en una armonía emocional, sino en una contradicción polifónica de emociones, como pueden unirse un llanto nostálgico y una rebelión.

Los pianistas cuyas ejecuciones pude conseguir en la FNAC, al querer imprimir a esos compases una uniformidad emocional, descuidan todos el forte prescrito por Janáček en el cuarto compás; privan así al compás «escisionista» de su carácter brutal y a la música de Janáček de toda su inimitable tensión, gracias a la cual se la reconoce (si ha sido bien comprendida) inmediatamente, desde las primerísimas notas.

5

Las óperas: no encuentro *Excursiones del señor Brucek* y no lo lamento, pues esta obra me parece fallida; todas las demás están ahí, dirigidas por Sir Charles Mackerras: *Fatum* (escrita en 1904, esta ópera, cuyo libreto está en verso y es catastróficamente ingenua, representa, incluso musicalmente, dos años después de *Jenufa*, una clara regresión); luego, cinco obras maestras que admiro sin reservas: *Katia Kabanova*, *La zorra astuta*; *El caso Macropulos*; y *Jenufa*: Sir Charles Mackerras tiene el inestimable mérito de haberla librado por fin (en 1982, ¡después de setenta años!) del arreglo que le habían impuesto en Praga en 1916. Su logro me parece aún más brillante en su revisión de la partitura de *De la casa de los muertos*. Gracias a él, nos damos cuenta (en 1980, ¡después de cincuenta y dos años!) de hasta qué punto los arreglos de los adaptadores debilitaron esta ópera. En su restituida originalidad, en la que reencuentra toda su sonoridad ahorrativa e insólita (en las antípodas del sintonismo romántico), *De la casa de los muertos* aparece, al lado de *Wozzeck* de Berg, como la ópera más verdadera, más grande de nuestro sombrío siglo.

6

Dificultad práctica insoluble: en las óperas de Janáček, lo que embelesa del canto no radica tan sólo en la belleza melódica, sino también en el sentido psicológico (sentido siempre inesperado) que la melodía confiere no globalmente a una escena, sino a cada frase, a cada palabra cantada. Pero ¿cómo cantar en Berlín o en París? Si es en checo (solución de Mackerras), el oyente no escucha más que sílabas sin sentido y no entiende las finezas psicológicas presentes en cada giro melódico. Por lo tanto, ¿traducirlas, como era el caso al principio de la carrera internacional de estas óperas? También es problemático: el francés, por ejemplo, no toleraría el acento tónico en la primera sílaba de las palabras checas, y la misma entonación adquiriría en francés un sentido psicológico muy distinto.

(Hay algo desgarrador, cuando no trágico, en el hecho de que Janáček concentrarse

la mayor parte de sus fuerzas innovadoras precisamente en la ópera, poniéndose así a merced del público burgués más conservador que pueda imaginarse. Además: su innovación radica en una revalorización jamás vista de la palabra cantada, lo cual quiere decir *in concreto* de la palabra checa, incomprensible en el noventa y nueve por ciento de los teatros del mundo. Es difícil imaginar mayor acumulación voluntaria de obstáculos. Sus óperas son el más hermoso homenaje que jamás se haya rendido a la lengua checa. ¿Homenaje? Sí. En forma de sacrificio. Inmoló su música universal a una lengua casi desconocida.)

7

Pregunta: si la música es un idioma supranacional, ¿tiene también un carácter supranacional la semántica de las entonaciones del lenguaje hablado? ¿O no, en absoluto? ¿O, pese a todo, en cierta medida? Problemas todos ellos que fascinaban a Janáček. Hasta tal punto que legó en su testamento casi todo su dinero a la universidad de Brno para subvencionar las investigaciones sobre el lenguaje hablado (sus ritmos, sus entonaciones, su semántica). Pero a la gente poco le importan los testamentos, es cosa sabida.

8

La admirable fidelidad de Sir Charles Mackerras a la obra de Janáček significa: captar y defender lo esencial. Ir a lo esencial es por otra parte la moral artística de Janáček; la norma: sólo una nota absolutamente necesaria (semánticamente necesaria) tiene derecho a existir; de ahí la máxima economía en la orquestación. Al quitar de las partituras los añadidos que les habían impuesto, Mackerras restituyó esta economía e hizo así más inteligible la estética janacekiana.

Pero también hay otra fidelidad, en el polo opuesto, que se manifiesta en la pasión de recoger todo lo que pueda descubrirse detrás de un autor. Mientras en vida cualquier autor intenta hacer público todo lo que es esencial, los hurgadores de cubos de basura son apasionados de lo inesencial.

El espíritu hurgador se manifiesta de un modo ejemplar en la grabación de las piezas para piano, violín y violonchelo (ADDA 581136/37). En ella, los fragmentos menores o nulos (transcripciones folclóricas, variantes abandonadas, obritas de juventud, esbozos) ocupan aproximadamente cincuenta minutos, una tercera parte de la duración, y están dispersos entre las composiciones de gran estilo. Se oye, por ejemplo, durante seis minutos y treinta segundos, una música de acompañamiento para ejercicios de gimnasia. ¡Oh, compositores, contrólense cuando bellas señoras de un club deportivo vayan a solicitarles un pequeño encargo! Tomada a broma, ¡su

cortesía les sobrevivirá!

9

Sigo examinando los estantes. Busco en vano algunas hermosas composiciones orquestales de su madurez (*El hijo del violinista*, 1912, *La balada de Blanik*, 1920), sus cantatas (sobre todo: *Amarus*, 1898), y algunas composiciones de la época de la formación de su estilo, que se distinguen por una conmovedora e inigualable simplicidad: *Pater noster* (1901), *Ave María* (1904). Lo que falta ante todo, y es grave, son los coros; porque nada en nuestro siglo iguala en este terreno al Janáček de su gran período, sus cuatro obras maestras: *Marycka Magdonova* (1906), *KantorHalfar* (1906), *Setenta mil* (1909), *El loco errante* (1922): diabólicamente difíciles en cuanto a la técnica, habían sido motivo de excelentes ejecuciones en Checoslovaquia; estas grabaciones no existen, sin duda, más que en antiguos discos de la marca checa Supraphon, pero, desde hace años, son inencontrables.

10

El balance no es, pues, del todo malo, pero tampoco es bueno. Con Janáček fue así desde el principio. *Jenufa* sube a los escenarios del mundo veinte años después de su creación. Demasiado tarde. Porque, después de veinte años, se pierde el carácter polémico de una estética y entonces ya no es perceptible su novedad. Por eso la música de Janáček es tantas veces mal comprendida, y tan mal ejecutada; su sentido histórico se ha esfumado; parece inclasificable; como un hermoso jardín situado al margen de la Historia; ni se plantea la cuestión de su lugar en la evolución (mejor aún: en la génesis) de la música moderna.

Si en el caso de Broch, Musil, Gombrowicz, y en cierto sentido el de Bartok, lo tardío del reconocimiento se debe a catástrofes históricas (nazismo, guerra), en el caso de Janáček es su pequeña nación la que se encargó de asumir del todo el papel de las catástrofes.

11

Las pequeñas naciones. Este concepto no es cuantitativo; designa una situación; un destino: las pequeñas naciones no conocen la feliz sensación de estar ahí desde siempre y para siempre; todas pasaron, en algún momento de su historia, por la antecámara de la muerte; siempre enfrentadas a la arrogante ignorancia de los grandes, ven su existencia perpetuamente amenazada o cuestionada; porque su existencia es cuestión.

En su mayoría, las pequeñas naciones europeas se emanciparon y alcanzaron su independencia en los siglos XIX y XX. Su ritmo de evolución es por lo tanto específico. Para el arte, esta asincronía histórica fue muchas veces fértil al permitir el extraño acercamiento de distintas épocas: así, Janáček y Bartok participaron con ardor en la lucha nacional de sus pueblos; es su vertiente siglo XIX: un extraordinario sentido de lo real, un apego a las clases populares, al arte popular, una relación más espontánea con el público; estas cualidades, que habían desaparecido de los países grandes, se unieron a la estética de lo moderno en un sorprendente, inimitable, feliz maridaje.

Las pequeñas naciones forman «otra Europa» cuya evolución está en contrapunto con la de las grandes. Un observador puede quedar fascinado por la intensidad a menudo asombrosa de su vida cultural. Ahí, se manifiesta la ventaja de lo pequeño: la riqueza de acontecimientos culturales está hecha a la «medida humana»; todo el mundo es capaz de abarcar esta riqueza, de participar en la totalidad de la vida cultural; por eso, en sus momentos mejores, una pequeña nación puede evocar la vida de una ciudad de la Grecia antigua.

Esta posible participación de todos en todo puede evocar otra cosa: la familia; una pequeña nación se parece a una gran familia y le gusta llamarse así. En la lengua del país europeo más pequeño, en islandés, familia se dice: *fjölskylda*; la etimología es elocuente: *skylda* quiere decir: obligación; *fjöl* quiere decir: múltiple. La familia es, pues, una obligación múltiple. Los islandeses tienen una sola palabra para decir lazos familiares: *fjölskyldubönd*: los lazos (*bönd*) de las obligaciones múltiples. En una gran familia de una pequeña nación, el artista está atado, pues, de múltiples maneras, por múltiples lazos. Cuando Nietzsche zarandea alborotadamente el carácter alemán, cuando Stendhal proclama que prefiere Italia a su patria, ningún alemán, ningún francés se ofende; si un griego o un checo se atreviera a decir lo mismo, su familia lo anatematizaría como a un detestable traidor.

Disimuladas detrás de sus lenguas inaccesibles, las pequeñas naciones europeas (su vida, su historia, su cultura) son muy mal conocidas; se cree, muy naturalmente, que en ello radica el principal impedimento para el reconocimiento internacional de su arte. Ahora bien, es todo lo contrario: este arte está impedido porque todo el mundo (la crítica, la historiografía, tanto los compatriotas como los extranjeros) lo pega a la gran foto de familia nacional y no lo deja salir de ahí. Gombrowicz: sin ninguna utilidad (tampoco sin ninguna competencia), sus comentaristas extranjeros se empeñan en explicar su obra discurriendo sobre la nobleza polaca, el barroco polaco, etc. Como dice Proguidis^[3], lo «polonizan», lo «repolonizan», lo reducen al pequeño contexto nacional. Sin embargo, no es el conocimiento de la nobleza polaca, sino el conocimiento de la novela mundial moderna (o sea el conocimiento del gran contexto) el que nos ayudará a comprender la novedad y, por lo tanto, el valor de la

Oh, pequeñas naciones. En la cálida intimidad, cada uno envidia a cada uno, todo el mundo vigila a todo el mundo. «¡Familia, os odio!» Y aún otras palabras de Gide: «Nada es más peligroso para ti que tu familia, que tu habitación, que tu pasado [...]. Debes dejarlos». Ibsen, Strindberg, Joyce, Seferis lo supieron. Transcurrieron gran parte de su vida en el extranjero, lejos del poder familiar. Para Janáček, patriota cándido, esto era inconcebible. Por tanto, lo pagó.

Por supuesto, todos los artistas modernos conocieron la incompreensión y el odio; pero estaban al mismo tiempo rodeados de discípulos, teóricos, ejecutantes que los defendían y, desde el principio, imponían la auténtica concepción de su arte. En Brno, en una provincia en la que pasó toda su vida, Janáček también tenía a sus fieles, ejecutantes con frecuencia admirables (el Cuarteto Janáček fue uno de los últimos herederos de esta tradición), pero su influencia era demasiado débil. Desde los primeros años del siglo, la musicología oficial checa arrojó sobre él su desdén. A los ideólogos nacionales, que no conocían en música a otros dioses que Smetana, otras leyes que las smetanescas, les imitaba su alteridad. El papa de la musicología praguense, el profesor Nejedly, que pasó a ser al final de su vida, en 1948, ministro y omnipotente amo de la cultura en la Checoslovaquia estalinizada, no conservaba, en su belicosa senilidad, más que dos grandes pasiones: venerar a Smetana, execrar a Janáček. El único apoyo que Janáček obtuvo en toda su vida fue el de Max Brod; al traducir éste, entre 1918 y 1928, todas sus óperas al alemán, les abrió las fronteras y las liberó del poder ejecutivo de la celosa familia. En 1924, Brod escribió su monografía, la primera que se le dedicó; pero Brod no era checo, de modo que la primera monografía janacekiana es alemana. La segunda es francesa, publicada en París en 1930. Sólo treinta y nueve años después de la de Brod vio la luz su primera monografía completa en checo^[4]. Franz Kafka comparó la lucha de Brod a favor de Janáček a la anteriormente librada en favor de Dreyfus. Sorprendente comparación que revela el grado de hostilidad que se abatió sobre Janáček en su país. Obstinadamente, el Teatro Nacional de Praga se negó, entre 1903 y 1916, a montar su primera ópera, *Jenufa*. En Dublín, en la misma época, entre 1905 y 1914, sus compatriotas rechazan el primer libro en prosa de Joyce, *Dublineses*, e incluso quemaron las pruebas de imprenta en 1912. La historia de Janáček se distingue de la de Joyce por la perversidad del desenlace: fue obligado a ver el estreno de *Jenufa* dirigido por el director de orquesta que durante catorce años lo había rechazado, que durante catorce años no había manifestado más que desprecio por su música. Se vio obligado a mostrarse agradecido. A partir de esta humillante victoria (la partitura,

recordémoslo, quedó embadurnada de correcciones en rojo, de tachaduras, de añadidos), terminó, en Bohemia, por ser tolerado. Digo: tolerado. Si una familia no consigue aniquilar al hijo malquerido, lo rebaja mediante una indulgencia maternal. El discurso corriente en Bohemia, y que dice estar a su favor, le arranca del contexto de la música moderna y lo amuralla en la problemática localista: pasión por el folclore, patriotismo moravo, admiración por la Mujer, la Naturaleza, Rusia, lo eslavo y otras jerigonzas. Familia, os odio. Ninguno de sus compatriotas ha escrito hasta hoy ningún importante estudio musicológico analizando la novedad estética de su obra. Ninguna escuela influyente de la interpretación janacekiana ha podido hacer inteligible al mundo su extraña estética. Ninguna estrategia para dar a conocer su música. Ninguna edición completa en discos de su obra. Ninguna edición completa de sus escritos teóricos y críticos.

Y, sin embargo, esa pequeña nación jamás ha tenido un artista más grande que él.

13

Dejémoslo. Pienso en la última década de su vida: su país independiente, su música finalmente aplaudida, él mismo amado por una mujer; sus obras pasan a ser cada vez más audaces, libres, alegres. Vejez picassiana. En el verano de 1928, su amada, acompañada de sus dos hijos, va a verle a su pequeña casa de campo. Los niños se pierden en el bosque, él parte en su busca, corre por todas partes, se enfría, cae víctima de una neumonía, es llevado al hospital y, pocos días después, muere. Ella está allí, a su lado. Desde los catorce años, oigo murmurar que murió haciendo el amor en su cama de hospital. Poco verosímil, pero, como solía decir Hemingway, más verdadero que la verdad. ¿Qué otra culminación para esta desencadenada euforia que fue su edad tardía?

Esta es también la prueba de que en su familia nacional había, pese a todo, quienes lo querían. Porque semejante leyenda es un ramo de flores depositado encima de su tumba.

Octava parte

Los caminos de la niebla

¿Qué es la ironía?

En la cuarta parte de *El libro de la risa y el olvido*, Tamina, la protagonista, necesita la ayuda de su amiga Bibi, una joven grafómana; para ganarse su simpatía, le organiza un encuentro con un escritor provinciano llamado Banaka. Este explica a la grafómana que los verdaderos escritores de hoy han renunciado al anticuado arte de la novela: «Mire usted, la novela es fruto de la ilusoria idea de que podemos comprender a los demás. ¿Pero qué sabemos de los demás? [...] Lo único que podemos hacer es dar testimonio cada uno sobre sí mismo. [...] Todo lo demás es mentira». Y el amigo de Banaka, un profesor de filosofía: «Desde los tiempos de James Joyce sabemos que la mayor aventura de nuestra vida es la falta de aventuras. [...] La odisea de Homero se trasladó al interior. Se ha interiorizado». Poco tiempo después de la publicación del libro, encontré estas palabras en forma de epígrafe a una novela francesa. Esto me halagó mucho, pero también me azoró porque, para mí, lo que decían Banaka y su amigo no eran sino sofisticadas cretineces. En aquella época, en los años setenta, las oí por todas partes a mi alrededor: parloteo universitario hilado con vestigios de estructuralismo y psicoanálisis.

Después de la publicación en separata de esta misma cuarta parte de *El libro de la risa y del olvido* en Checoslovaquia (primera publicación de uno de mis textos tras veinte años de prohibición), me enviaron a París un recorte de prensa: el crítico estaba satisfecho de mí y, como prueba de mi inteligencia, citaba estas palabras que él encontraba brillantes: «Desde los tiempos de James Joyce sabemos que la mayor aventura de nuestra vida es la falta de aventuras», etc. Sentí un extraño placer maligno al verme volver al país natal montado en un burro de malentendido.

El malentendido es comprensible: no intenté ridiculizar a mi Banaka y a su amigo profesor. No expresé mi reserva con respecto a ellos. Por el contrario, hice lo que pude para disimularlo, pues quería dar a sus opiniones la elegancia del discurso intelectual que todo el mundo, entonces, respetaba e imitaba con furor. Si hubiera hecho que sus palabras fueran ridículas, exagerando sus excesos, habría hecho lo que se llama una sátira. La sátira es arte con tesis; segura de su propia verdad, ridiculiza lo que decide combatir. La relación del novelista con sus personajes jamás es satírica; es irónica. Pero ¿cómo se deja ver la ironía, discreta por definición? Mediante el contexto: los comentarios de Banaka y su amigo están situados en un espacio de gestos, acciones y palabras que los relativizan. El pequeño mundo provinciano que rodea a Tamina se distingue por un inocente egocentrismo: cada cual siente una sincera simpatía por ella y, no obstante, nadie intenta comprenderla, pues nadie sabe siquiera qué es comprender. Si Banaka dice que el arte de la novela está anticuado porque la comprensión de los demás no es más que una ilusión, no expresa tan sólo una actitud estética a la moda, sino, sin saberlo, también su propia miseria y la de todo su entorno: una desgana por comprender al otro; una egocéntrica ceguera frente

al mundo real.

La ironía quiere decir: ninguna de las afirmaciones que encontramos en una novela puede tomarse aisladamente, cada una de ellas se encuentra en compleja y contradictoria confrontación con las demás afirmaciones, las demás situaciones, los demás gestos, las demás ideas, los demás hechos. Sólo una lectura lenta, una o varias veces repetida, pondrá en evidencia todas las relaciones irónicas en el interior de la novela, sin las cuales la novela no sería comprendida.

Curioso comportamiento de K. durante su detención

K. se levanta por la mañana y, todavía en la cama, llama para que le traigan el desayuno. En lugar de la criada se presentan unos desconocidos, dos hombres normales, normalmente vestidos, pero que inmediatamente se comportan con tal soberanía que K. no puede evitar sentir su fuerza, su poder. Aunque hartado, no se ve capaz de echarlos y les pregunta educadamente: «¿Quiénes son ustedes?».

Desde el principio, el comportamiento de K. oscila entre su debilidad dispuesta a inclinarse ante la increíble desfachatez de los intrusos (han ido a notificarle que estaba detenido) y su temor de hacer el ridículo. Dice, por ejemplo, con firmeza: «No quiero ni quedarme aquí, ni que ustedes me dirijan la palabra sin haberse presentado». Bastaría con arrancar estas palabras de sus relaciones irónicas, con tomarlas al pie de la letra (como mi lector tomó las palabras de Banaka) para que K. fuera para nosotros (como lo fue para Orson Welles, quien transcribió *El proceso* en una película) un hombre-que-se-rebela-contra-la-violencia. Sin embargo, basta con leer atentamente el texto para ver que ese hombre pretendidamente rebelde sigue obedeciendo a los intrusos, quienes no sólo no se dignan presentarse, sino que se toman su desayuno y le obligan a permanecer todo el tiempo de pie, en camisón.

Al final de esta escena de extraña humillación (él les tiende la mano y ellos se niegan a estrechársela), uno de ellos dice a K.

«—Supongo que querrá ir a su banco.

»— ¿A mi banco? —dice K.—. ¡Creía que estaba detenido!».

¡He aquí de nuevo el hombre-que-se-rebela-contra-la-violencia! ¡Es sarcástico! ¡Provoca! Como por otra parte lo explícita el comentario de Kafka.

«K. ponía en su pregunta una especie de desafío, porque, a pesar de que se hubieran negado a darle la mano, se sentía, sobre todo desde que el vigilante se había levantado, cada vez más independiente de toda esa gente. Jugaba con ellos. Tenía la intención, en el caso de que se fueran, de correr tras ellos hasta la entrada del edificio y proponerles que le detuvieran».

He aquí una ironía muy sutil: K. capitula pero quiere verse a sí mismo como alguien fuerte que «juega con ellos», que se burla de ellos haciendo como si, en

broma, se tomara en serio su detención; capitula pero interpreta enseguida su capitulación de manera que pueda conservar, ante sí mismo, su dignidad.

Primero, habíamos leído a Kafka con el rostro impregnado de una expresión trágica. Después, supimos que Kafka, cuando leyó a sus amigos el primer capítulo de *El proceso*, los hizo reír a todos. Entonces empezamos también a forzarlos a reír, pero sin saber exactamente por qué. En efecto, ¿qué es tan gracioso en este capítulo? El comportamiento de K. Pero ¿en qué es cómico este comportamiento?

Esta cuestión me recuerda los años en que estuve en la facultad de cine en Praga. Un amigo y yo, durante las reuniones de los docentes, mirábamos siempre con maliciosa simpatía a uno de nuestros colegas, un escritor de unos cincuenta años, hombre sutil y correcto, pero que sospechábamos era de una enorme e indomable cobardía. Soñamos con la siguiente situación, que (¡ay!) nunca realizamos.

Uno de nosotros, de pronto, en medio de la reunión, se dirigiría a él: «¡De rodillas!».

Primero, él no comprendería lo que queríamos; más exactamente, en su pusilánime lucidez, comprendería enseguida, pero creería posible ganar un poco de tiempo simulando no comprender.

Estaríamos obligados a levantar la voz: «¡De rodillas!».

En ese momento él ya no podría simular que no entendía. Estaría dispuesto a obedecer, pero tendría que resolver un único problema: ¿cómo hacerlo? ¿Cómo ponerse de rodillas, allí, ante sus colegas, sin rebajarse? Buscaría desesperadamente una fórmula divertida para acompañar el acto de ponerse de rodillas.

«—¿Me permiten, estimados colegas —diría por fin—, que ponga un cojín debajo de las rodillas?

»—¡De rodillas y cállate!».

Se excusaría juntando las manos e inclinando ligeramente la cabeza hacia la izquierda: «Estimados colegas, si han estudiado detenidamente la pintura del Renacimiento, así es como Rafael pintó a san Francisco de Asís».

Cada día imaginábamos nuevas variantes de esta escena deleitable inventando muchas otras fórmulas espirituales mediante las cuales nuestro colega intentaría salvar su dignidad.

El segundo proceso de Joseph K.

Contrariamente a Orson Welles, los primeros intérpretes de Kafka estaban lejos de considerar a K. como un inocente que se rebela contra lo arbitrario. Para Max Brod no cabe la menor duda, Joseph K. es culpable. ¿Qué ha hecho? Según Brod (*La desesperación y la salvación en la obra de Kafka*, 1959), es culpable de su *Lieblosigkeit*, de su incapacidad de amar. «Joseph K. *liebt niemand, er liebeit nur*,

deshalb muss ersterben.» Joseph K. no quiere a nadie, tan sólo coquetea, por lo tanto debe morir. (¡Conservemos para siempre en la memoria la sublime tontería de esta frase!) Brod aporta enseguida dos pruebas de la *Liebligkeit*: según un capítulo inacabado y desechado de la novela (que se acostumbra a publicar en apéndice), Joseph K., desde hace ya tres años, no ha ido a ver a su madre; tan sólo le envía dinero, informándose de su salud por mediación de un primo (curiosa semejanza: a Meursault, en *El extranjero* de Camus, también se le acusa de no querer a su madre). La segunda prueba es la relación con la señorita Bürstner, relación, según Brod, de la «más rastrera sexualidad» (*die niedrigste Sexualität*). «Obnubilado por la sexualidad, Joseph K. no ve en la mujer a un ser humano.»

Eduardo Goldstücker, kafkólogo checo, en su prólogo a la edición praguense de *El proceso* en 1964, condenó a K. con parecida severidad, aunque su vocabulario no estuviera salpicado, como el de Brod, de teología, sino de sociología marxizante: «Joseph K. es culpable porque ha permitido que su vida se mecanizara, automatizara, alienara, que se adaptara al ritmo estereotipado de la máquina social, que se dejara despojar de todo lo que es humano; así, K. ha trasgredido la ley a la que, según Kafka, toda humanidad está sometida y que es: “Sé humano”». Tras padecer un terrible proceso estalinista en el que se le acusó de crímenes imaginarios, Goldstücker estuvo, en los años cincuenta, cuatro años en prisión. Me pregunto: en cuanto víctima él mismo de un proceso, ¿cómo pudo, diez años después, procesar a otro acusado tan poco culpable como él?

Según Alexandre Vialatte (*L’histoire secrète du «Procés»*, 1947), el proceso en la novela de Kafka es el que Kafka incoa contra sí mismo, al no ser K. otro que su *alter ego*: Kafka había roto su noviazgo con Felice, y el futuro suegro «había vuelto adrede de Malmö para juzgar al culpable. La habitación del Askanien-Hotel en el que se desarrolla la escena (en julio de 1914) causó en Kafka el efecto de un tribunal. [...] Al día siguiente empezó a escribir *La colonia penitenciaria* y *El proceso*. Ignoramos el crimen de K., y la moral comente lo absuelve. Sin embargo, su “inocencia” es diabólica. [...] K. ha contravenido misteriosamente las leyes de una misteriosa justicia que no tiene comparación alguna con la nuestra. [...] El juez es el doctor Kafka, el acusado el doctor Kafka. Se declara culpable de diabólica inocencia».

Durante el primer proceso (el que cuenta Kafka en su novela), el tribunal acusa a K. sin señalar el crimen. Los kafkólogos no se extrañan de que se pueda acusar a alguien sin decir por qué y no se apresuran a meditar la sabiduría ni apreciar la belleza de esta inaudita invención. Por el contrario, se ponen a desempeñar el papel de fiscales en un nuevo proceso que incoan ellos mismos contra K. intentando esta vez identificar la verdadera falta del acusado. Brod: ¡no es capaz de amar! Goldstücker: ¡consintió que su vida se mecanizara! Vialatte: ¡rompió su noviazgo! Hay que concederles este mérito: su proceso contra K. es tan kafkiano como el

primero. Pues, si en su primer proceso K. no es acusado de nada, en el segundo es acusado de cualquier cosa, lo cual vuelve a ser lo mismo ya que en los dos casos algo queda claro: K. es culpable no porque haya cometido una falta, sino porque ha sido acusado. Ha sido acusado, por lo tanto debe morir.

Culpabilización

No hay más que un único método para comprender las novelas de Kafka. Leerlas como se leen las novelas. En lugar de buscar en el personaje de K. el retrato del autor y en las palabras de K. un misterioso mensaje cifrado, seguir atentamente el comportamiento de los personajes, sus comentarios, su pensamiento, e intentar imaginarlos ante nosotros. Si se lee así *El proceso*, se queda uno, desde el principio, intrigado por la extraña reacción de K. a la acusación: sin haber hecho nada malo (o sin saber qué ha hecho mal), K. empieza enseguida a comportarse como si fuera culpable. Se siente culpable. Se le ha hecho culpable. Se le ha culpabilizado.

Antes, entre «ser culpable» y «sentirse culpable» no se veía más que una relación muy simple: se siente culpable el que es culpable. La palabra «culpabilizar», en efecto, es relativamente reciente; en francés fue empleada por primera vez en 1966 gracias al psicoanálisis y a sus innovaciones terminológicas; el sustantivo derivado de este verbo («culpabilización») se creó dos años después, en 1968. Ahora bien, mucho tiempo antes, la situación hasta entonces inexplorada de la culpabilización fue expuesta, descrita, desarrollada en la novela de Kafka, en el personaje de K., y ello en las distintas fases de su evolución.

Fase 1: *Vana lucha por la dignidad perdida*. Un hombre absurdamente acusado y que todavía no pone en duda su inocencia se encuentra molesto al ver que se comporta como si fuera culpable. Comportarse como un culpable y no serlo tiene algo de humillante, por lo que se esfuerza en disimularlo. Esta situación expuesta en la primera escena de la novela está condensada, en el siguiente capítulo, en esta broma de una enorme ironía.

Una voz desconocida llama por teléfono a K.: deberá ser interrogado el domingo siguiente en una casa de la periferia. Sin dudar, decide ir; ¿por obediencia?, ¿por miedo?, oh no, la automistificación funciona automáticamente: quiere ir para acabar de una vez con los pelmazos que le hacen perder el tiempo con su estúpido proceso («el proceso se tramaba y había que enfrentarse a él, para que esta primera sesión fuera también la última»). Una hora después, el director del banco en el que trabaja le invita a su casa el mismo domingo. La invitación es importante para la carrera de K. ¿Renunciará, pues, a la grotesca citación? No; declina la invitación del director porque, sin querer confesárselo, ya está subyugado por el proceso.

Así pues, el domingo, va. Se da cuenta de que la voz que le dio por teléfono la

dirección olvidó indicarle la hora. No importa; se apresura y corre (sí, literalmente, corre, en alemán: *er lief*) atravesando la ciudad. Corre para llegar a tiempo, aunque no le indicaran ninguna hora. Admitamos que tiene razones para llegar lo antes posible; pero, en tal caso, en vez de correr, ¿por qué no tomar un tranvía que, por cierto, pasa por su propia calle? La razón es ésta: se niega a tomar el tranvía porque «no tenía ningunas ganas de rebajarse delante de la comisión dando prueba de una excesiva puntualidad». Corre hacia el tribunal, pero corre hacia él como un hombre orgulloso que no se rebaja.

Fase 2: *Prueba de fuerza*. Por fin llega a una sala donde le esperan. «Así que es usted pintor de brocha gorda», dice el juez, y K., ante el público que llena la sala, reacciona con brío al ridículo error: «No, soy el primer apoderado de un gran banco», y a continuación, en un largo discurso, fustiga la incompetencia del tribunal. Envalentonado por los aplausos, se siente fuerte y, según el conocido tópico del acusado que se convierte en acusador (Welles, admirablemente sordo a la ironía kafkiana, se dejó engañar por este tópico), desafía a sus jueces. El primer choque se produce cuando descubre las insignias en el cuello de todos los participantes y comprende que el público a quien él creía seducir está formado tan sólo por «funcionarios del tribunal [...] reunidos allí para escuchar y espiar». Se va y, al llegar a la puerta, le espera el juez de instrucción, que le advierte: «Ha perdido usted la ventaja que un interrogatorio representa siempre para un acusado». K. exclama: «¡Sinvergüenzas! ¡Podéis quedaros con todos vuestros interrogatorios!».

No comprenderemos nada de esta escena si no la vemos a la luz de sus relaciones irónicas con lo que ocurre inmediatamente después de la rebelde exclamación de K. con la que termina el capítulo: «K. esperó la semana siguiente día tras día a recibir una nueva citación; no conseguía imaginar que se hubieran tomado al pie de la letra su negativa a ser juzgado, y, al no haber todavía recibido nada el sábado por la noche, supuso que estaba tácitamente citado para la misma hora en el mismo edificio. Por eso, volvió a ir el domingo...».

Fase 3: *Socialización del proceso*. El tío de K. llega un día del campo, alarmado por el proceso que se está llevando a cabo contra su sobrino. Hecho notable: el proceso es de lo más secreto, clandestino, podría decirse, y, no obstante, todo el mundo está al corriente. Otro hecho notable: nadie duda de que K. es culpable. La sociedad ha adoptado ya la acusación aportando además el peso de su aprobación tácita (o de su no desacuerdo). Cabría esperar una indignada sorpresa: «¿Cómo han podido acusarlo? Por cierto, ¿de qué crimen?». Ahora bien, el tío no se sorprende. Está tan sólo asustado ante la idea de las consecuencias que el proceso tendrá para todos los familiares.

Fase 4: *Autocrítica*. Para defenderse contra el proceso que se niega a formular la acusación, K. acaba por encontrar él mismo su falta. ¿Dónde estará escondida? Sin

duda en algún lugar de su *curriculum vitae*. «Tenía que recordar toda su vida, hasta los actos y hechos más ínfimos, para exponerla y examinarla bajo todos los aspectos.»

La situación está lejos de ser irreal: en efecto, así es como una mujer simple, acorralada por el infortunio, se preguntará: ¿qué mal habré hecho yo? y se pondrá a hurgar en su pasado, examinando no sólo sus actos, sino también sus palabras y sus pensamientos secretos para comprender la ira de Dios.

La práctica política del comunismo creó para semejante actitud la palabra autocrítica (palabra utilizada en francés, en su sentido político, hacia 1930; Kafka no la utilizaba). El uso que se hizo de esta palabra no responde exactamente a su etimología. No se trata de criticarse (separar los lados buenos de los malos con la intención de enmendar los defectos), se trata de encontrar cada uno su culpa para poder ayudar al acusador, para poder aceptar y aprobar la acusación.

Fase 5: *Identificación de la víctima con su verdugo*. En el último capítulo, la ironía de Kafka alcanza su horrible culminación: dos individuos con levita van a por K. y lo sacan a la calle. Primero se resiste, pero pronto se dice: «Lo único que puedo hacer [...] es conservar hasta el final la claridad de mi razonamiento [...]. ¿Debo mostrar ahora que no he aprendido nada durante un año de proceso? ¿Debo irme como un imbécil que no ha entendido nada?...».

Luego, ve de lejos a dos guardias municipales caminando. Uno de ellos se acerca al grupo, que le parece sospechoso. En ese momento, K., por su propia iniciativa, se lleva a la fuerza a los dos individuos, poniéndose incluso a correr con ellos con el fin de escapar de los guardias, quienes, no obstante, habrían podido entorpecer y tal vez, ¿quién sabe?, impedir la ejecución que le espera.

Por fin llegan a su destino; los individuos se preparan para degollarlo y, en este momento, una idea (su última autocrítica) atraviesa la cabeza de K.: «Su deber hubiera sido el de empuñar él mismo ese cuchillo [...] y hundírselo en el cuerpo». Y deplora su debilidad: «Él no podía crear del todo sus pruebas, no podía descargar a las autoridades de todo el trabajo; la responsabilidad de esta última falta incumbía al que le había negado el resto de fuerza necesario».

¿Durante cuánto tiempo puede el hombre ser considerado como idéntico a sí mismo?

La identidad de los personajes de Dostoievski reside en su ideología personal, que, de un modo más o menos directo, determina su comportamiento. Kirilov está totalmente absorbido por su filosofía del suicidio, que él considera como la manifestación suprema de la libertad. Kirilov: un pensamiento convertido en hombre. Pero ¿es realmente el hombre, en la vida real, una proyección tan directa de su ideología

personal? En *Guerra y paz*, los personajes de Tolstói (en particular Pierre Bezújov y Andrei Boikonski) tienen ellos también una intelectualidad muy rica, muy desarrollada, pero cambiante, proteiforme, de tal manera que es imposible definirlos a partir de sus ideas, que, en cada fase de su vida, son distintas. Tolstói nos ofrece así otra concepción de lo que es el hombre: un itinerario; un camino sinuoso; un viaje cuyas etapas sucesivas no son sólo distintas, sino que representan con frecuencia la total negación de las fases anteriores.

Digo camino, y esta palabra corre el riesgo de inducirnos a error porque la imagen del camino evoca una meta. Ahora bien, ¿hacia qué meta conducen esos caminos que no terminan sino fortuitamente, interrumpidos por el azar de una muerte? Es cierto que Pierre Bezújov llega por fin a una actitud que parece el estadio ideal y final: cree entonces comprender que es vano buscar un sentido a su vida, luchar por una u otra causa; Dios está en todas partes, en la vida entera, en la vida de todos los días, basta, pues, con vivir todo lo que hay que vivir y vivir con amor: y se entrega, con felicidad, a su mujer y a su familia. ¿La meta alcanzada? ¿Alcanzada la cima, con lo que, *a posteriori*, todas las etapas anteriores del viaje no son sino simples escalones de una escalera? De ser así, la novela de Tolstói perdería su ironía esencial y parecería una lección de moral novelada. Pero no es éste el caso. En el «Epílogo», que resume todo lo que ocurrió ocho años después, vemos a Bezújov abandonar durante un mes y medio su casa y su mujer con el fin de dedicarse en San Petersburgo a una actividad política semiclandestina. Una vez más está dispuesto a buscar un sentido a su vida, a luchar por una causa. Los caminos no terminan y desconocen meta alguna.

Podría decirse que las distintas fases de un itinerario se encuentran en una relación irónica las unas con las otras. En el reino de la ironía reina la igualdad; significa que ninguna fase del itinerario es moralmente superior a la otra. Boikonski, al poner manos a la obra para ser útil a su patria, ¿quiere *redimir* así la *falta* de su anterior misantropía? No. No hay autocrítica. En cada fase del camino ha concentrado todas sus fuerzas intelectuales y morales para elegir su actitud, y lo sabe; ¿cómo podría, pues, reprocharse no haber sido lo que no podía ser? Y, al igual que no podemos juzgar las distintas fases de su vida desde el punto de vista moral, tampoco podemos juzgarlas desde el punto de vista de la autenticidad. Imposible decidir qué Boikonski es más fiel a sí mismo: el que se ha apartado de la vida pública o el que se ha entregado a ella.

Si las distintas etapas son tan contradictorias, ¿cómo determinar su denominador común? ¿Cuál es la esencia común que nos permite ver al Bezújov ateo y al Bezújov creyente como un único y mismo personaje? ¿Dónde se encuentra la esencia estable del «yo»? Y ¿cuál es la responsabilidad moral del Boikonski n.º 2 para con el Boikonski n.º 1? El Bezújov enemigo de Napoleón ¿debe responder al Bezújov que había sido antaño su admirador? ¿Cuál es el lapso de tiempo durante el cual se puede

considerar a un hombre idéntico a sí mismo.

Tan sólo la novela puede, in concreto, escudriñar este misterio, uno de los mayores que conoce el hombre; y fue Tolstói quien probablemente lo hiciera por primera vez.

Conspiración de detalles

Las metamorfosis de los personajes de Tolstói aparecen no como una larga evolución, sino como una repentina iluminación. Bezújov pasa con enorme facilidad de ateo a creyente. Basta para ello que se sienta trastornado por la ruptura con su mujer y que encuentre en una fonda a un viajero masón que habla con él. Esta facilidad no se debe a una versatilidad superficial. Deja más bien suponer que el cambio visible había sido preparado por un proceso oculto, inconsciente, que de pronto explota a la luz del día.

Andrei Boikonski, gravemente herido en el campo de batalla de Austerlitz, está volviendo a la vida. En ese momento todo el universo del joven brillante se trastoca: no gracias a una reflexión racional, lógica, sino gracias a una simple confrontación con la muerte y a una larga mirada hacia el cielo. Son estos detalles (una mirada hacia el cielo) los que desempeñan un gran papel en los momentos decisivos que viven los personajes de Tolstói.

Más adelante, al emerger de su profundo escepticismo, Andrei vuelve otra vez a la vida activa. Este cambio ha estado precedido por una larga discusión con Pierre en el transbordador de un río. Pierre estaba entonces (éste era el estadio momentáneo de su evolución) positivo, optimista, altruista, y se oponía al misántropo escepticismo de Andrei. Pero durante su discusión se mostró más bien ingenuo, soltando lugares comunes, y fue Andrei quien, intelectualmente, estuvo brillante. Más importante que la palabra de Pierre fue el silencio que siguió a su discusión: «Al salir de la barca miró al cielo que le había mostrado Pierre. Por primera vez desde Austerlitz vio aquel cielo alto e infinito que contemplaba cuando estaba tendido en el campo de batalla. En aquel instante despertó algo alegre y joven en su alma, algo que llevaba largo tiempo adormecido». Esta sensación fue breve y desapareció enseguida, pero Andrei sabía que tal sentimiento, «*aunque no pudiera distinguirlo, seguía viviendo en él*». Y, un día, mucho más tarde, como un baile de destellos, una conspiración de detalles (una mirada al verdor de un roble, los alegres gritos de unas jóvenes escuchados al azar, recuerdos inesperados) iluminó este sentimiento (que «*seguía viviendo en él*») y lo abrasó. Andrei, ayer todavía feliz en su retiro del mundo, decide repentinamente «marchar en otoño a San Petersburgo, e imaginó diversas razones para hacerlo [...]». Y el príncipe Andrei, con las manos a la espalda, caminaba largo rato por la estancia, ya ceñudo, ya sonriente, meditando sobre *aquellas ideas no sujetas a la razón y rebeldes a concretarse en palabras, secretas como un crimen, que tenían razón con*

Pierre, con la gloria, con la jovencita de la ventana, con el roble, con la belleza femenina y el amor, ideas que venían a cambiar toda su vida. Cuando se le acercaba alguien en aquellos momentos de reflexión, parecía más frío y severo. [...]. Parecía querer, mediante este exceso de lógica, vengarse en alguien de todo ese trajín ilógico y secreto que tenía lugar dentro de él». (He señalado en cursiva las fórmulas más significativas, M. K.) (Recordemos: semejante conspiración de detalles, fealdad en los rostros encontrados, comentarios escuchados al azar en el compartimiento del tren, recuerdo inoportuno, que, en la siguiente novela de Tolstói, desencadena la decisión de Ana Karenina de suicidarse.)

Otro gran cambio del mundo interior de Andrei Boikonski: mortalmente herido en la batalla de Borodinó, acostado sobre una mesa de operaciones en un campamento militar, se siente repentinamente invadido por un extraño sentimiento de paz y reconciliación, un sentimiento de felicidad que ya no lo abandonará; este estado de felicidad es tanto más extraño (tanto más hermoso) cuanto que la escena es de una extraordinaria crueldad, llena de detalles espantosamente precisos acerca de la cirugía en una época en que se desconocía la anestesia; y lo más extraño en este estado extraño: fue provocado por un recuerdo inesperado e ilógico: cuando el enfermero le quita la ropa «Andrei recuerda los días lejanos de su primera infancia». Y unas frases más adelante: «Después de tantos sufrimientos, Andrei sintió un bienestar que no conocía desde hacía tiempo. Los mejores instantes de su vida, en particular su primera infancia, cuando le quitaban la ropa, cuando lo acostaban en su pequeña cama, cuando su nodriza le cantaba nanas, que, con la cabeza metida en la almohada, él era feliz de sentirse vivir, estos instantes se presentaban en su imaginación no como el pasado, sino como la realidad». Sólo más tarde, vio Andrei, en una mesa cercana, a su rival, el seductor de Natacha, Anatol, a quien un médico le estaba cortando la pierna.

Lectura corriente de esta escena: «Andrei, herido, ve a su rival con una pierna amputada; este espectáculo lo llena de una inmensa piedad por él y por el hombre en general». Pero Tolstói sabía que estas repentinas revelaciones no se deben a causas tan evidentes y tan lógicas. Fue una curiosa imagen fugitiva (el recuerdo de su niñez cuando le quitaban la ropa de la misma manera que lo hacía el enfermero) la que desencadenó todo, su nueva metamorfosis, su nueva visión de las cosas. Segundos después, el propio Andrei olvidó sin duda este milagroso detalle, así como probablemente lo olvida enseguida la mayoría de los lectores que leen novelas con tan poca atención y tan mal como «leen» sus propias vidas.

Y otro gran cambio más, esta vez el de Pierre Bezújov, que toma la decisión de matar a Napoleón, decisión precedida de un episodio: se entera por sus amigos masones que, en el decimotercer capítulo del *Apocalipsis*, se identifica a Napoleón como el Anticristo: «Quien tenga inteligencia cuente el número de la Bestia porque es

un número de hombre y su número es 666...». Si traducimos el alfabeto francés en números, las palabras *l'empereur Napoleón* dan el número 666. «Semejante profecía hizo honda impresión en Pierre. Con frecuencia se preguntaba qué es lo que acabaría con el poder de la bestia, es decir, de Napoleón; y sirviéndose de la representación de las palabras por medio de cifras, trató de hallar una respuesta. Escribió como contestación *l'empereur Alexandre? La nation russe?* Sumó las cifras de las letras, pero el resultado superaba en mucho a 666. Una vez que estaba ocupado en semejantes cálculos, escribió: *Comte Pierre Bésouhof*, y la suma de las cifras correspondientes a las letras fue diferente también. Cambió la ortografía: puso una z en lugar de s, añadió la preposición de y hasta el artículo le, pero tampoco halló el resultado apetecido. Entonces se le ocurrió que si la respuesta estaba en su nombre, habría que mencionar su nacionalidad. Escribió *Le Russe Bésuhof* y contó las cifras, pero obtuvo la suma 671; sobraban cinco unidades; el cinco era el valor de la letra e, precisamente la que se suprime en el artículo francés ante la palabra *empereur*. A pesar de que era una falta de ortografía, suprimió la letra e y escribió así: *L'Russe Bésuhof*, y obtuvo el resultado 666. Esto le emocionó.»

La manera meticulosa con la que describe Tolstói todos los cambios ortográficos que hace Pierre con su nombre para llegar al número 666 es irresistiblemente cómica: *L'Russe* es un maravilloso gag ortográfico. Las decisiones graves y valientes de un hombre indudablemente inteligente y simpático ¿pueden acaso tener su origen en una tontería?

¿Y qué han pensado del hombre? ¿Qué han pensado de ustedes mismos?

Cambio de opinión como acomodación al espíritu de los tiempos

Un día una mujer me anuncia, el rostro radiante: «¡De modo que ya no hay Leningrado! ¡Volvemos al viejo San Petersburgo!». Nunca me ha entusiasmado que vuelvan a bautizarse calles y ciudades. Estoy a punto de decirlo, pero en el último momento me retengo: en su mirada deslumbrada por la fascinante marcha de la Historia, intuyo de antemano un desacuerdo y no tengo ganas de pelearme, tanto más cuanto que en el mismo momento recuerdo un episodio que ella había sin duda olvidado. Esta misma mujer nos había visitado una vez a mi mujer y a mí, en Praga, después de la invasión rusa, en 1970 o 1971, cuando nos encontrábamos en la penosa situación de proscritos. Por su parte era una prueba de solidaridad que quisimos devolverle intentando entretenerla. Mi mujer le contó el chiste (por cierto curiosamente profético) de un ricachón norteamericano que se instala en un hotel moscovita. Le preguntan: «¿Ha ido ya a ver a Lenin en el mausoleo?». Y él contesta: «Hice que me lo trajeran al hotel por diez dólares». El rostro de nuestra invitada se había crispado. Siendo de izquierdas (sigue siéndolo), ella veía en la invasión rusa de

Checoslovaquia la traición a los ideales por los que sentía apego y le parecía inaceptable que las víctimas con las que ella quería trabar amistad se burlaran de estos mismos ideales traicionados. «No lo encuentro divertido», dijo con frialdad, y sólo nuestra situación de perseguidos nos preservó de una ruptura.

Podría contar muchas historias de este tipo. Estos cambios de opinión no se refieren tan sólo a la política, sino también a las costumbres en general, al feminismo primero ascendente y luego descendente, a la admiración seguida del desprecio por el *nouveau román*, al puritanismo revolucionario relegado por la pornografía libertaria, a la idea de Europa denigrada como reaccionaria y neocolonialista por aquellos que luego la desplegaron cual bandera del Progreso, etc. Y me pregunto: ¿se acuerdan o no de sus actitudes pasadas? ¿Conservan en su memoria la historia de sus cambios? No es que me indigne ver a la gente cambiar de opinión. Bezújov, antiguo admirador de Napoleón, se convirtió en su asesino virtual, y me cae bien tanto en un caso como en el otro. ¿Acaso una mujer que veneró a Lenin en 1971 no tiene derecho, en 1991, a alegrarse de que Leningrado ya no sea Leningrado? Por supuesto que lo tiene. No obstante, su cambio es diferente del de Bezújov.

Precisamente cuando su mundo interior se transforma es cuando Bezújov o Boikonski se confirman como individuos; cuando sorprenden; cuando se vuelven diferentes; cuando su libertad se inflama y, con ella, la identidad de su yo; son momentos de poesía: los viven con tal intensidad que el mundo entero acude a su encuentro con un cortejo ebrio de maravillosos detalles. En la obra de Tolstói, el hombre es tanto más él, es tanto más individuo, cuanto que tiene la fuerza, la fantasía, la inteligencia de transformarse.

En cambio, aquellos a quienes veo cambiar de actitud hacia Lenin, Europa, etc., se revelan en su no individualidad. Este cambio no es ni creación suya, ni invención suya, ni capricho, ni sorpresa, ni reflexión, ni locura; carece de poesía; no es sino un acomodo muy prosaico al espíritu cambiante de la Historia. Por eso ni siquiera se dan cuenta de ello; a fin de cuentas, siguen siendo los mismos: siempre en posesión de la verdad, pensando siempre lo que, en su ambiente, hay que pensar; cambian no para acercarse a alguna esencia de su yo, sino para confundirse con los demás; el cambio les permite permanecer incambiables.

Puedo expresarme de otra manera: cambian de ideas en función del invisible tribunal que también está cambiando de ideas; su cambio no es, pues, una apuesta comprometida a favor de lo que el tribunal proclamará mañana como verdad. Pienso en mi juventud vivida en Checoslovaquia. Salidos del primer encantamiento comunista, sentíamos cada pequeño paso contra la doctrina oficial como un acto de valentía. Protestábamos contra la persecución de los creyentes, defendíamos el arte moderno proscrito, cuestionábamos la imbecilidad de la propaganda, criticábamos nuestra dependencia de Rusia, etc. Al hacerlo, arriesgábamos algo, no mucho, pero

algo sí y ese (pequeño) peligro nos otorgaba una agradable satisfacción moral. Un día, se me ocurrió una idea espantosa: ¿y si estas rebeldías estuvieran dictadas no por una libertad interior, por valentía, sino por las ganas de complacer al otro tribunal que, en la sombra, preparaba ya su asentamiento?

Ventanas

No se puede ir más lejos que Kafka en *El proceso*; creó la imagen extremadamente poética del mundo extremadamente apoético. Por «el mundo extremadamente apoético» quiero decir: el mundo en el que ya no hay lugar para una libertad individual, para la originalidad de un individuo, en el que el hombre no es más que un instrumento de las fuerzas extrahumanas: de la burocracia, de la técnica, de la Historia. Por «imagen extremadamente poética» quiero decir: sin cambiar su esencia y su carácter apoéticos, Kafka transformó, remodeló ese mundo gracias a su inmensa fantasía de poeta.

K. está totalmente absorbido por la situación del proceso que se le ha impuesto; no tiene el menor tiempo para pensar en nada más. Sin embargo, incluso en semejante situación sin salida, hay ventanas que, de repente, se abren durante un breve instante. No puede escaparse por esas ventanas; se entreabren y vuelven a cerrarse enseguida; pero al menos puede ver, en el tiempo de un relámpago, la poesía del mundo que está fuera, la poesía que, pese a todo, existe como una posibilidad siempre presente y que envía a su vida de hombre acorralado un pequeño reflejo plateado.

Estas breves aperturas son, por ejemplo, las miradas de K.: llega a la calle del barrio periférico donde lo han citado para su primer interrogatorio. Poco antes, ha vuelto a correr para llegar a tiempo. Ahora se detiene. Está de pie en la calle y, olvidando unos segundos el proceso, mira a su alrededor: «Había gente en casi todas las ventanas, unos hombres en mangas de camisa se asomaban a ellas y fumaban, o sostenían, con prudencia y ternura, a unos niños apoyados en el antepecho de las ventanas. En otras ventanas se amontonaban sábanas, mantas y edredones por encima de los cuales pasaba a veces la cabeza de alguna mujer despeinada». Luego, entra en el patio. «No lejos de él, sentado encima de una caja, un hombre descalzo leía un periódico. Dos chicos se columpiaban en los dos extremos de un carretón. Delante de una bomba de agua había una joven frágil en camisón que miraba a K. mientras el cántaro se llenaba de agua.»

Estas frases me remiten a las descripciones de Flaubert: concisión; plenitud visual; sentido de los detalles, ninguno de los cuales es un tópico. Esta fuerza de la descripción hace sentir hasta qué punto K. está sediento de lo real, con cuánta avidez sorbe el mundo que, poco antes, se había eclipsado tras la preocupación del proceso.

Ay, la pausa es breve, al instante siguiente, K. ya no tendrá ante sí la visión de la joven frágil en camión cuyo cántaro se llenaba de agua: el torrente del proceso volverá a arrastrarlo.

Las escasas situaciones eróticas de la novela también son ventanas fugitivamente entreabiertas; muy fugitivamente: K. sólo encuentra a mujeres que están vinculadas de una manera u otra a su proceso: la señorita Bürstner, por ejemplo, su vecina, en cuya habitación tuvo lugar la detención; K., turbado, le cuenta lo que ocurrió y consigue, por fin, cerca de la puerta, besarla: «La tomó y la besó en la boca, luego en la cara, como un animal sediento que se arroja a lengüetazos sobre la fuente que acaba de descubrir». Señalo en cursiva la palabra «sediento», significativa del hombre que ha perdido su vida normal y que no puede comunicarse con ella si no es furtivamente, por una ventana.

Durante el primer interrogatorio, K. se pone a hacer un discurso pero pronto le perturba un hecho curioso: en la sala está la mujer del ujier, y un estudiante feo, delgado, consigue echarla al suelo y hacer el amor con ella en medio de la concurrencia. Con este increíble encuentro de hechos incompatibles (¡sublime poesía kafkiana, grotesca e inverosímil!), otra ventana se abre a un paisaje lejos del proceso, a la alegre vulgaridad, la alegre libertad vulgar, que se le ha confiscado a K.

Esta poesía kafkiana me recuerda, por oposición, otra novela que también es la historia de una detención y de un proceso: *1984* de Orwell, libro que sirvió durante décadas de constante referencia para los profesionales del antitotalitarismo. En esta novela, que quiere ser el horripilante retrato de una imaginaria sociedad totalitaria, no hay ventanas; en ella, no se entrevé a la joven frágil con un cántaro que se llena de agua; esta novela está impermeablemente cerrada a la poesía; ¿novela?, un pensamiento político disfrazado de novela; el pensamiento, sin duda lúcido y ajustado pero deformado por su disfraz novelesco, que lo hace inexacto y aproximativo.

Si la forma novelesca oscurece el pensamiento de Orwell, ¿acaso le da algo a cambio? ¿Ilumina el misterio de las situaciones a las que no tienen acceso ni la sociología ni la politicología? No: las situaciones y los personajes son de una supina insipidez. ¿Se justifica al menos, pues, como vulgarización de buenas ideas? Tampoco. Porque las ideas trasladadas a una novela ya no actúan como ideas, sino precisamente como novela, y, en el caso de *1984*, actúan como una mala novela con toda la nefasta influencia que puede ejercer una mala novela.

La influencia nefasta de la novela de Orwell radica en la implacable reducción de una realidad a su aspecto puramente político y en la reducción de este mismo aspecto a lo que tiene de ejemplarmente negativo. Me niego a perdonar esta reducción con el pretexto de que era útil como propaganda en la lucha contra el mal totalitario. Porque este mal es precisamente la reducción de la vida a la política y de la política a la propaganda. Así, la novela de Orwell, pese a sus intenciones, forma ella misma parte

del espíritu totalitario, del espíritu de propaganda. Reduce (y enseña a reducir) la vida de una sociedad odiada a la simple enumeración de sus crímenes.

Cuando hablo con checos, un año o dos después del final del comunismo, oigo en el discurso de cada uno ese giro que ya se ha hecho ritual, ese obligatorio preámbulo a todos sus recuerdos, a todas sus reflexiones: «después de esos cuarenta años de horror comunista», o: «esos horribles cuarenta años», o sobre todo: «esos cuarenta años perdidos». Miro a mis interlocutores: no fueron obligados a emigrar, ni fueron encarcelados, ni despedidos de su trabajo, ni mal vistos; todos vivieron su vida en su país, en su vivienda, en su trabajo, tuvieron sus vacaciones, sus amistades, sus amores; con la expresión «cuarenta horribles años» reducen su vida a un único aspecto político. Pero ¿han vivido realmente como un único bloque indiferenciado de horrores la historia política de los cuarenta años transcurridos? ¿Han olvidado acaso los años en que veían las películas de Forman, leían los libros de Hrabal, frecuentaban los pequeños teatros no conformistas, contaban centenares de chistes y, en medio de la alegría, se burlaban del poder? Si hablan, todos, de cuarenta años horribles es porque han «Orwellizado» el recuerdo de su propia vida, que, así, *a posteriori*, en su memoria y en su cabeza, ha pasado a desvalorizarse o incluso anularse del todo (cuarenta años perdidos).

K. incluso en la situación de extrema privación de libertad, es capaz de ver a una joven frágil cuyo cántaro se llena lentamente. He dicho que estos momentos son como ventanas que se entreabren fugitivamente a un paisaje situado lejos del proceso de K. ¿A qué paisaje? Precisaré la metáfora: las ventanas abiertas en la novela de Kafka dan sobre el paisaje de Tolstói; sobre el mundo en el que los personajes, incluso en los momentos más crueles, conservan una libertad de decisión que da a la vida esa feliz incalculabilidad que es la fuente de la poesía. El mundo extremadamente poético de Tolstói es el opuesto al mundo de Kafka. Sin embargo, gracias a la ventana entreabierta, entra en la historia de K. y permanece presente en ella como un soplo de nostalgia, como una brisa apenas sensible.

Tribunal y proceso

A los filósofos de la existencia les gustaba insuflar una significación filosófica a las palabras del lenguaje hablado. Me resulta difícil pronunciar las palabras angustia o parloteo sin pensar en el sentido que les dio Heidegger. Los novelistas precedieron, en este punto, a los filósofos. Al examinar las situaciones de sus personajes, elaboran su propio vocabulario con, muchas veces, palabras clave que tienen el carácter de un concepto y van más allá del significado definido por los diccionarios. Así, Crébillon hijo emplea la palabra momento como palabra-concepto del juego libertino (la ocasión momentánea en que una mujer puede ser seducida) y lo lega a su época y a

otros escritores. Así, Dostoievski habla de humillación, Stendhal de vanidad. Kafka, gracias a *El proceso*, nos lega al menos dos palabras-concepto indispensables hoy para la comprensión del mundo moderno: tribunal y proceso. Nos las lega: quiere decir que las pone a nuestra disposición para que las utilicemos, las pensemos y volvamos a pensarlas en función de nuestra propia experiencia.

El tribunal; no se trata de la institución jurídica destinada a castigar a los que trasgreden las leyes de un Estado; el tribunal en el sentido que le dio Kafka es una fuerza que juzga, y que juzga porque es fuerza; es su fuerza y nada más la que confiere al tribunal su legitimidad; cuando ve a los dos intrusos entrar en su cuarto, K. reconoce al instante esta fuerza y se somete.

El proceso incoado por el tribunal es siempre absoluto; quiere decir: concierne no a un acto aislado, a un crimen determinado (un robo, un fraude, una violación), sino a la personalidad del acusado en su conjunto: K. busca su falta en «los hechos más ínfimos» de toda su vida; Bezújov, en nuestro siglo, sería, pues, acusado a la vez por su amor y por su odio hacia Napoleón. Y también por emborracharse, ya que, al ser absoluto, el proceso concierne tanto a la vida pública como a la privada; Brod condena a K. a muerte porque no ve en las mujeres sino «la más rastrera sexualidad»; recuerdo los procesos políticos de Praga en 1951; en enormes tiradas se distribuyeron las biografías de los acusados; entonces fue cuando por primera vez leí un texto pornográfico: el relato de una orgía durante la cual el cuerpo desnudo de una acusada cubierto de chocolate (¡en plena época de penuria!) era lamido por los demás acusados, futuros ahorcados; al principio del descalabro gradual de la ideología comunista, el proceso contra Karl Marx (proceso que culmina hoy con el derrumbamiento de sus estatuas en Rusia y en otros lugares) empezó por el ataque a su vida privada (el primer libro anti-Marx que leí: el relato de sus relaciones sexuales con su criada); en *La broma*, un tribunal de tres estudiantes juzga a Ludvik por una frase que había enviado a su chica; él se defiende diciendo que la escribió a toda prisa, sin pensar; le contestan: «así al menos sabemos qué se oculta en ti»; porque todo lo que dice, murmura, piensa el acusado, todo lo que oculta en él quedará a merced del tribunal.

El proceso es absoluto también por cuanto no permanece en los límites de la vida del acusado; si pierdes el proceso, le dice su tío a K., «serás barrido de la sociedad, y todos tus parientes contigo»; la culpabilidad de un judío comporta la de los judíos de todos los tiempos; la doctrina comunista, bajo la influencia del origen de clase, incluye en la falta del acusado la falta de sus padres y abuelos; en el proceso al que somete a Europa por el crimen de la colonización, Sartre no acusa a los colonos, sino a Europa, a toda Europa, a la Europa de todos los tiempos: pues «el colono está en cada uno de nosotros», pues «un hombre, aquí, quiere decir un cómplice, ya que nos hemos aprovechado todos de la explotación colonial». El espíritu del proceso no

reconoce prescripción alguna; el pasado lejano está tan vivo como un hecho de hoy; e incluso una vez muerto, no escaparás: hay chivatos en el cementerio.

La memoria del proceso es colosal, pero es una memoria muy particular que podemos definir como *el olvido de todo lo que no es crimen*. El proceso reduce, por tanto, la biografía del acusado a criminología; Víctor Farías (cuyo libro Heidegger y el nazismo es un ejemplo clásico de criminología) halla en la primera juventud del filósofo las raíces de su nazismo sin preocuparse en absoluto de dónde están las raíces de su genio; los tribunales comunistas, para castigar una desviación ideológica del acusado, ponían en el índice toda su obra (de modo que en los países comunistas estaban, por ejemplo, prohibidos Lukács y Sartre, incluso con sus textos procomunistas); «¿por qué nuestras calles llevan todavía los nombres de Picasso, Aragón, Eluard, Sartre?» se pregunta, en 1991, en plena ebriedad poscomunista, un periódico de París; uno siente la tentación de responder: ¡por el valor de sus obras! Pero en su proceso contra Europa, Sartre nos dijo qué representaban los valores: «nuestros queridos valores pierden sus alas; mirándolos de cerca no encontraremos ni uno que no esté manchado de sangre»; los valores han dejado de ser valores; el espíritu del proceso es la reducción de todo a la moral; es el nihilismo absoluto con relación a todo lo que es trabajo, arte, obra.

Justo antes de que los intrusos fueran a detenerlo, K. ve a una vieja pareja que, desde la casa de enfrente, le mira «con una curiosidad del todo insólita»; así, desde el principio, el coro antiguo de las porteras entra en juego; Amalia, de *El castillo*, nunca fue acusada ni condenada, pero es notoriamente sabido que el invisible tribunal se ha disgustado con ella y esto basta para que todos los habitantes del pueblo, de lejos, la eviten; pues si el tribunal impone un «régimen de proceso» a un país, todo el pueblo se moviliza en las grandes maniobras del proceso y centuplica su eficacia; cada cual sabe que puede ser acusado en cualquier momento y va rumiando de antemano una autocrítica; la autocrítica: esclavitud del acusado impuesta por el acusador; renuncia a uno mismo; modo de anularse en cuanto individuo; después de la revolución comunista de 1948, una joven checa de familia rica se sintió culpable de sus privilegios no merecidos de niña mimada; para expiar su culpa, pasó a ser una comunista hasta tal punto ferviente que renegó públicamente de su padre; hoy, tras la desaparición del comunismo, la someten otra vez a un juicio y otra vez se siente culpable; pasada por la trituradora de dos procesos, de dos autocríticas, no tiene tras ella sino el desierto de una vida renegada; incluso si entretanto le han devuelto todas las casas confiscadas antaño a su padre (renegado), es hoy un ser anulado; doblemente anulado; autoanulado.

Porque se incoa un proceso no para hacer justicia, sino para acabar con el acusado; como lo dijo Brod: el que no quiere a nadie, el que no conoce más que el coqueteo, tiene que morir; así pues, K. es degollado; Bujarin, ahorcado. Incluso

cuando se incoan procesos contra muertos es para poder condenarles por segunda vez a muerte: quemando sus libros; omitiendo sus nombres en los manuales escolares; destruyendo sus monumentos; desbautizando las calles que llevaron sus nombres.

El proceso contra el siglo

Desde hace unos setenta años Europa vive bajo un régimen de proceso. Entre los grandes artistas de este siglo, cuántos acusados... No hablaré de aquellos que representaban algo para mí. Hubo, a partir de los años veinte, los acorralados por el tribunal de la moral revolucionaria: Bunin, Andreiev, Meyerhold, Pilniak, Veprik (músico judío ruso, mártir olvidado del arte moderno; se atrevió a defender, contra Stalin, la ópera condenada de Shostakóvich; lo metieron en un campo de trabajo; recuerdo sus composiciones para piano, que a mi padre le gustaba tocar), Mandelstam, Halas (poeta adorado por el Ludvik de *La broma*; acorralado *post mortem* por su tristeza juzgada contrarrevolucionaria). Luego, vinieron los acorralados del tribunal nazi: Broch (su foto está encima de mi mesa de trabajo, desde donde me mira con la pipa en la boca), Schönberg, Werfel, Brecht, Thomas y Heinrich Mann, Musil, Vancura (el prosista checo que más me gusta), Bruno Schulz. Los imperios totalitarios desaparecieron con sus sangrientos procesos, pero el espíritu de proceso quedó como herencia, y él es el que rinde cuentas. Así, están bajo proceso los acusados de simpatías pronazis: Hamsun, Heidegger (todo el pensamiento de la disidencia le debe algo, Patocka a la cabeza), Richard Strauss, Gottfried Benn, Von Doderer, Drieu de la Rochelle, Céline (en 1992, medio siglo después de la guerra, un prefecto indignado se niega a clasificar su casa como monumento histórico); los partidarios de Mussolini: Malaparte, Marinetti, Ezra Pound (durante meses el ejército norteamericano lo mantuvo en una jaula, bajo el sol abrasador de Italia, como un animal; en su taller en Reykjavik, Kristján Davidsson me enseña una gran foto de él: «Desde hace cincuenta años, me acompaña allá donde voy»); los pacifistas de Munich: Giono, Alain, Morand, Motherlant, Saint-John Perse (miembro de la delegación francesa en Munich, participaba desde muy cerca en la humillación de mi país natal); luego, los comunistas y sus simpatizantes: Maiakovski (hoy, ¿quién recuerda su poesía de amor, sus increíbles metáforas?), Gorki, G. B. Shaw, Brecht (a quien se somete a un segundo proceso), Eluard (ese ángel exterminador que adornaba su firma con la imagen de dos espadas), Picasso, Léger, Aragón (¿cómo podría olvidar que me echó una mano en un momento difícil de mi vida?), Nezval (su autorretrato al óleo cuelga al lado de mi biblioteca), Sartre. Algunos son víctimas de un doble proceso, acusados primero de traicionar a la revolución, acusados a continuación por los servicios que antes le habían prestado: Gide (símbolo de todo el mal para los antiguos comunistas), Shostakóvich (para rescatar su música difícil,

fabricaba inepticias para las necesidades del régimen; pretendía que para la historia del arte un no-valor es algo nulo y no requerido; no sabía que para el tribunal es precisamente el no-valor lo que cuenta). Bretón, Malraux (acusado ayer de haber traicionado a los ideales revolucionarios, acusable mañana de haberlos tenido), Tibor Dery (algunas prosas de este escritor preso después de la masacre de Budapest fueron para mí la primera gran respuesta literaria, no propagandista, al estalinismo). La flor más exquisita del siglo, el arte moderno de los años veinte y treinta, fue incluso triplemente acusado: por el tribunal nazi primero, como *Entartete Kunst*, «arte degenerado»; por el tribunal comunista después, como «formalismo elitista ajeno al pueblo»; y, por fin, por el tribunal del capitalismo triunfante, como arte empapado de las ilusiones revolucionarias.

¿Cómo es posible que el patriotero de la Rusia soviética, el redactor de propaganda en verso, al que el propio Stalin llamó «el mayor poeta de nuestro siglo», cómo es posible que Maiakovski siga, no obstante, siendo un inmenso poeta, uno de los mayores? ¿Acaso con su capacidad de entusiasmo, con sus lágrimas de emoción, que le impiden ver claramente el mundo exterior, la poesía lírica, esa diosa intocable, no estuvo predestinada a convertirse, un día fatal, en embellecedora de las atrocidades y en su «sirvienta con gran corazón»? Estas son las preguntas que me fascinaron, hace veintitrés años, cuando escribí *La vida está en otra parte*, novela en la que Jaromil, un joven poeta de menos de veinte años, se convierte en el exaltado servidor del régimen estalinista. Me quedé estupefacto cuando los críticos, que no obstante elogiaban mi libro, veían en mi protagonista a un falso poeta, incluso a un canalla. Para mí, Jaromil era un auténtico poeta, un alma inocente; de no ser así, yo no habría visto interés alguno en mi novela. ¿Seré yo el culpable de este malentendido? ¿Me habré expresado mal? No lo creo. Ser un verdadero poeta y adherirse a la vez (como Jaromil o Maiakovski) a un indudable horror es un escándalo. Con esta palabra los franceses designan un hecho injustificable, inaceptable, que contradice la lógica y que, no obstante, es real. Nos sentimos todos inconscientemente tentados de evitar los escándalos, de hacer como si no existieran. Por eso preferimos decir que las grandes figuras de la cultura comprometidas con los horrores de nuestro siglo son unos canallas; pero no es cierto; aunque sólo fuera por vanidad, sabedores de que son vistos, mirados, juzgados, los artistas, los filósofos se preocupan ansiosamente de ser honrados y valientes, de situarse del lado bueno y en lo verdadero. Lo cual hace que el escándalo sea aún más intolerable, más indescifrable. Si no queremos salir de este siglo tan tontos como hemos entrado en él, debemos abandonar el moralismo fácil del proceso y pensar en este escándalo, pensarlo hasta el final, aun cuando esto nos lleve a un cuestionamiento de todas las certidumbres que tenemos sobre el hombre como tal.

Pero el conformismo de la opinión pública es una fuerza que se ha erigido en

tribunal, y el tribunal no está ahí para perder el tiempo con pensamientos, está ahí para instruir procesos. Y mientras entre los jueces y los acusados va cavándose el abismo del tiempo, sigue siendo una experiencia menor la que juzga una experiencia mayor. Unos inmaduros juzgan los vagabundeos de Céline sin caer en la cuenta de que la obra de Céline, gracias a sus vagabundeos, encierra un saber existencial que, si lo entendieran, podría volverles adultos. Porque el poder de la cultura radica en eso: redime el horror al transubstanciarlo en sabiduría existencial. Si el espíritu de proceso consigue aniquilar la cultura de este siglo, no quedará detrás de nosotros sino un recuerdo de las atrocidades cantado por un coro de niños.

Los inculpabilizables bailan

La música llamada (corriente y vagamente) rock inunda el ambiente sonoro de la vida cotidiana desde hace veinte años; se apoderó del mundo en el momento mismo en que el siglo xx, asqueado, vomitó su Historia; una pregunta me asedia: ¿es esta coincidencia fortuita? ¿O es que hay un sentido oculto en este encuentro entre los procesos finales del siglo y el éxtasis del rock? En el aullido extático ¿quiere el siglo olvidarse a sí mismo? ¿Olvidar sus utopías sumidas en el horror? ¿Olvidar el arte? ¿Un arte que por su sutileza, por su vana complejidad, irrita a los pueblos, ofende a la Democracia?

La palabra rock es vaga; prefiero, pues, describir la música a la que me refiero: voces humanas prevalecen por encima de los instrumentos, voces agudas sobre voces graves; la dinámica carece de contrastes y persiste en el inmutable fortissimo que transforma el canto en aullido; al igual que en el jazz, el ritmo acentúa el segundo tiempo del compás, pero de una manera sincopada y más ruidosa; la armonía y la melodía son simplistas y ponen así de relieve el color de la sonoridad, único componente inventivo de esta música; mientras las cantilenas de la primera mitad del siglo tenían melodías que hacían llorar al pobre pueblo (y encantaban a la ironía musical de Mahler y de Stravinski), esta música llamada rock está exenta del pecado de sentimentalidad; y, ya que el éxtasis es un momento arrancado al tiempo, la prolongación de un único momento de éxtasis, un breve momento sin memoria, momento enteramente olvidado, el motivo melódico no tiene espacio para desarrollarse, no hace sino repetirse, sin evolución y sin conclusión (el rock es la única música «ligera» en la que la melodía no es predominante; la gente no tararea melodías de rock).

Cosa curiosa: gracias a la técnica de reproducción sonora, esta música del éxtasis resuena incesantemente y por todas partes, por lo tanto fuera de las situaciones extáticas. La imagen acústica del éxtasis ha pasado a ser el decorado cotidiano de nuestro hastío. Al no invitamos a orgía alguna, a experiencia mística alguna, ¿qué

quiere decimos este éxtasis trivializado? Que lo aceptemos. Que nos acostumbremos a él. Que respetemos el lugar privilegiado que ocupa. Que observemos la moral que dicta.

La moral del éxtasis es contraria a la del proceso; bajo su protección, todo el mundo hace lo que quiere: cada cual puede ya chuparse el pulgar a sus anchas, desde su más tierna niñez hasta el bachillerato, y es una libertad a la que nadie estará dispuesto a renunciar; miren a su alrededor en el metro; sentado, de pie, cada cual tiene el dedo metido en uno de los orificios de la cara; en la oreja, en la boca, en la nariz; nadie se siente visto por el otro y cada uno piensa en escribir un libro para poder contar su inimitable y único yo que se hurga la nariz; nadie escucha a nadie, todo el mundo escribe y cada uno escribe como se baila el rock: a solas, para sí, concentrado en sí mismo, haciendo, no obstante, los mismos movimientos que todos los demás. En esta situación de egocentrismo uniformizado, el sentimiento de culpabilidad no desempeña ya el mismo papel que antes; los tribunales siguen trabajando, pero están fascinados exclusivamente por el pasado; no tienen otro objetivo que el meollo del siglo; no tienen otro objetivo que las generaciones de los mayores o las muertas. Los personajes de Kafka estaban culpabilizados por la autoridad del padre; como cae en desgracia con su padre, el protagonista de *La condena* se ahoga en un río; este tiempo ha pasado: en el mundo del rock, se le ha cargado al padre con tal peso de culpabilidad que, desde hace tiempo, el padre lo permite todo. Los inculpabilizables bailan.

Recientemente dos adolescentes asesinaron a un cura: escucho el comentario en la televisión; habla otro cura, con voz temblorosa de comprensión: «Hay que rezar por el sacerdote, que fue víctima de su misión: se ocupaba especialmente de la juventud. Pero también hay que rezar por los dos infelices adolescentes; ellos también eran víctimas: de sus pulsiones».

A medida que va encogiéndose, vigilada como está por el tribunal del conformismo general, la libertad de pensamiento, la libertad de las palabras, de las actitudes, de los chistes, de las reflexiones, de las ideas peligrosas, de las provocaciones intelectuales, va en aumento la libertad de las pulsiones. Se predica la severidad contra los pecados del pensamiento; se predica el perdón para los crímenes cometidos en éxtasis emotivo. Los caminos en la niebla

Los contemporáneos de Robert Musil admiraban mucho más su inteligencia que sus libros; según ellos, debería haber escrito ensayos y no novelas. Para refutar esta opinión basta con una prueba negativa: leer los ensayos de Musil: ¡qué pesados, aburridos y sin encanto son! Porque Musil es un gran pensador únicamente en sus novelas. Su pensamiento necesita alimentarse de las situaciones concretas de los personajes concretos; en fin, es un pensamiento novelesco, no filosófico.

Cada primer capítulo de las dieciocho partes de *Tom Jones* de Fielding es un

breve ensayo. El primer traductor al francés, en el siglo XVIII, los eliminó todos pura y simplemente alegando que no respondían al gusto francés. Turguénev reprochaba a Tolstói los pasajes ensayísticos que tratan de la filosofía de la Historia en *Guerra y paz*. Tolstói empezó a dudar de sí mismo y, bajo la presión de los consejos, eliminó estos pasajes en la tercera edición de la novela. Por suerte, más tarde, volvió a incorporarlos.

Hay una reflexión novelesca como hay un diálogo y una acción novelescos. Las largas reflexiones de *Guerra y paz* son impensables fuera de la novela, por ejemplo en una revista científica. Debido al lenguaje, por supuesto, lleno de comparaciones y metáforas intencionadamente ingenuas. Pero sobre todo porque a Tolstói, cuando habla de Historia, no le interesa, como le ocurriría a un historiador, la descripción exacta de los hechos, sus consecuencias para la vida social, política, cultural, la evaluación del papel de este o aquel otro, etc.; le interesa la Historia en cuanto *nueva dimensión de la existencia humana*.

La Historia se ha convertido en la experiencia concreta de cada uno a principios del siglo XIX, durante esas guerras napoleónicas de las que habla *Guerra y paz*; esas guerras, de gran impacto, hicieron comprender a cada europeo que el mundo a su alrededor está sometido a un cambio perpetuo que se inmiscuye en su vida, la transforma y la mantiene en movimiento. Antes del siglo XIX, las guerras, las rebeliones, se vivían como catástrofes naturales, como la peste o un terremoto. La gente no percibía en los acontecimientos históricos ni una unidad ni una continuidad y no pensaba poder cambiar su curso. Jacques el fatalista de Diderot fue movilizadado en un regimiento, luego herido gravemente en una batalla; toda su vida quedará marcada por ello, irá cojo hasta el final de sus días. Pero ¿de qué batalla se trata? La novela no lo dice. ¿Y por qué decirlo? Todas las guerras son iguales. En las novelas del siglo XVIII no se determina el momento histórico sino muy aproximadamente. Tan sólo con el siglo XIX, a partir de Scott y Balzac, todas las guerras ya no parecen iguales y los personajes de las novelas viven en un tiempo fechado con precisión.

Tolstói vuelve a las guerras napoleónicas con una perspectiva de cincuenta años. En su caso, la nueva percepción de la Historia no se inscribe tan sólo en la estructura de la novela, que ha pasado a ser cada vez más apta para captar (en los diálogos, mediante las descripciones) el carácter histórico de los acontecimientos que se cuentan; lo que interesa ante todo es la relación del hombre con la Historia (su capacidad de dominarla o de huir de ella, ser libre o no en lo que a ella se refiere) y trata este problema directamente, como tema de su novela, tema que examina por todos los medios, incluyendo la reflexión novelesca.

Tolstói polemiza contra la idea de que la Historia la hacen la voluntad y la razón de los grandes personajes. Según él, la Historia se hace a sí misma, obedeciendo a sus propias leyes, que no obstante siguen siendo oscuras para el hombre. Los grandes

personajes «eran *instrumentos inconscientes* de la Historia, realizaban una obra cuyo *sentido se les escapaba*». Más adelante: «La Providencia obligaba a cada uno de esos hombres a colaborar, aun cuando persiguieran objetivos personales, en un único y grandioso resultado del que nadie de entre ellos, ni Napoleón ni Alejandro, ni incluso algunos de los protagonistas, *tenía la menor idea*». Y aún más: «El hombre vive conscientemente para sí mismo, pero participa inconscientemente en la persecución de las metas históricas de la humanidad entera». De ahí esta conclusión enorme: «*La Historia, o sea la vida inconsciente, general, gregaria de la humanidad...*». (Señalo en cursiva las fórmulas clave.)

Gracias a esta concepción de la Historia, Tolstói dibuja el espacio metafísico en el que se mueven sus personajes. Al desconocer el sentido de la Historia y su futuro ocurrir, al desconocer incluso el sentido objetivo de sus propios actos (mediante los cuales participan «inconscientemente» en los acontecimientos «cuyo sentido se les escapa»), avanzan por su vida como se avanza en la niebla. Digo niebla, no oscuridad. En la oscuridad, no se ve nada, se es ciego, se depende de otros, no se es libre. En la niebla, se es libre, pero es la libertad de quien está en la niebla: ve a cincuenta metros delante de él, puede claramente distinguir los rasgos de su interlocutor, puede deleitarse con la belleza de los árboles que bordean el camino e incluso observar qué ocurre cerca y reaccionar.

El hombre es el que avanza en la niebla. Pero, cuando mira hacia atrás para juzgar a la gente del pasado, no ve niebla alguna en su camino. Desde su presente, que fue su lejano porvenir, el camino le parece del todo despejado, visible en toda su extensión. Mirando hacia atrás, el hombre ve el camino, ve la gente que avanza, ve sus errores, pero la niebla ya no está. Sin embargo, todos, Heidegger, Maiakovski, Aragón, Ezra Pound, Gorki, Gottfried Benn, Saint-John Perse, Giono, todos caminaban en la niebla, y podemos preguntarnos: ¿quién es el más ciego? ¿Maiakovski, que, al escribir su poema dedicado a Lenin, no sabía adonde conduciría el leninismo? ¿O nosotros, que lo juzgamos con la perspectiva de décadas y no vemos la niebla que lo envolvía?

La ceguera de Maiakovski forma parte de la eterna condición humana.

No ver la niebla en el camino de Maiakovski es olvidar lo que es el hombre, olvidar lo que somos nosotros mismos.

Novena parte

Amigo, aquí no está usted en casa

Hacia el final de su vida, Stravinski decidió reunir toda su obra en una gran edición discográfica ejecutada por él mismo, como pianista o director de orquesta, con el fin de que existiera una versión sonora autorizada de toda su música. Esta voluntad de asumir él mismo el papel de ejecutante provocó muchas veces una irritada reacción: con cuánta saña, en su libro publicado en 1961, Ernest Ansermet quiso burlarse de él: cuando Stravinski dirige la orquesta, es, dice, presa «de tal pánico, que aprieta su atril contra el podio por temor a caerse, que no puede dejar de mirar una partitura que conoce de memoria, ¡y que cuenta los tiempos!»; interpreta su música «literal y servilmente»; «como ejecutante, pierde toda alegría».

¿Por qué este sarcasmo?

Abro la correspondencia de Stravinski: el intercambio epistolar con Ansermet empieza en 1914; ciento cuarenta y seis cartas de Stravinski: mi querido Ansermet, amigo, mi querido amigo, mi querido Ernest; ni la sombra de una tensión; luego, como un trueno.

«París, 14 de octubre de 1937.

»A toda prisa, amigo.

»No hay razón alguna para hacer esos cortes en *Juego de cartas* tocado en el concierto [...]. Las piezas de este tipo son suites de danzas cuya forma es rigurosamente sinfónica y que no requieren explicación alguna para el público, ya que no hay en ellas elementos descriptivos, ilustrativos de la acción escénica, que puedan estorbar la evolución sinfónica de los fragmentos que se siguen.

»Si a usted se le ha pasado por la cabeza esa extraña idea de pedirme que haga unos cortes es que la concatenación de los fragmentos que componen *Juego de cartas* le parece personalmente un poco aburrida. No puedo hacer absolutamente nada. Pero lo que sobre todo me sorprende es que intente convencerme, a mí, de que haga tales cortes, a mí, que acabo de dirigir esta obra en Venecia y le he contado con cuánta alegría la acogió el público. O bien usted ha olvidado lo que le he contado, o bien no otorga mucha importancia a mis observaciones y a mi sentido crítico. Por otra parte, no creo realmente que su público sea menos inteligente que el de Venecia.

»¡Y pensar que es usted quien me propone recortar mi composición, corriendo el riesgo de deformarla, para que ésta sea mejor comprendida por el público, usted, que no temió a ese público cuando tocó una obra tan arriesgada desde el punto de vista del éxito y de la comprensión de sus oyentes como la *Sinfonía para instrumentos de viento!*

»No puedo, pues, dejarle hacer estos cortes en *Juego de cartas*; creo que es mejor no ejecutarla que hacerlo a disgusto.

»No tengo nada más que añadir, y con ello termino».

El 15 de octubre contesta Ansermet: «Le pediría tan sólo que me perdonara el

pequeño corte en la marcha desde el segundo tiempo del compás 45 hasta el segundo tiempo del compás 58».

Stravinski reacciona el 19 de octubre.

«[...] Lo lamento, pero no puedo concederle ningún corte en *Juego de cartas*.

»El corte absurdo que usted me pide estropea mi pequeña marcha, cuya forma y sentido constructivo están en el conjunto de la composición (sentido constructivo que usted pretende defender). Usted recorta mi marcha únicamente porque la parte de la mitad y del desarrollo le gustan menos que lo demás. Para mí no es una razón suficiente y quisiera decirle: “Amigo, aquí no está usted en su casa”, jamás le he dicho: “Tome, aquí tiene mi partitura y haga con ella lo que le plazca”.

»Se lo repito: o ejecuta usted *Juego de cartas* tal cual o no lo ejecuta en absoluto.

»Parece no haber entendido que mi carta del 14 de octubre era categórica en este punto».

De ahí en adelante ya no intercambiarán sino algunas cartas, lacónicas, frías. En 1961, Ansermet publica en Suiza un voluminoso libro musicológico con un largo capítulo que es un ataque a la insensibilidad de la música de Stravinski (y a su incompetencia como director de orquesta). Tan sólo en 1966 (veintinueve años después de su pelea) podemos leer esta breve respuesta de Stravinski a una carta conciliadora de Ansermet.

«Mi querido Ansermet.

»su carta me ha conmovido. Somos los dos lo bastante mayores como para no pensar en el final de nuestros días; y no quisiera terminar mis días con el penoso peso de una enemistad».

Fórmula arquetípica en una situación arquetípica: así es como muchas veces, al final de su vida, los amigos que se traicionaron hacen borrón y cuenta nueva con su hostilidad, fríamente, sin por ello volver a ser amigos.

Lo que está en juego en esta pelea en la que se ha estrellado la amistad queda claro: los derechos de autor de Stravinski, derechos de autor llamados morales; la irritación del autor que no soporta que se toque su obra; y, por otro lado, la contrariedad de un intérprete que no tolera el orgullo del autor e intenta poner límites a su poder.

2

Oigo *La consagración de la primavera* en la interpretación de Leonard Bernstein; el célebre pasaje lírico en las Rondas primaverales me parece sospechoso; abro la partitura.

En la interpretación de Bernstein, pasa a ser.

Mi vieja experiencia con los traductores: si te deforman, nunca es en los detalles

insignificantes, sino siempre en lo esencial. Lo cual no es ilógico: es en su novedad (nueva forma, nuevo estilo, nueva manera de ver las cosas) donde se encuentra lo esencial de una obra de arte; y es, por supuesto, esto nuevo lo que, de una manera del todo natural e inocente, topa con la incomprensión. El inédito encanto del pasaje citado consiste en la tensión entre el lirismo de la melodía y el ritmo, mecánico y a la vez extrañamente irregular; si no se conserva exactamente este ritmo, con precisión de reloj, si se lo «rubatiza», si al final de cada frase se prolonga la última nota (que es lo que hace Bernstein), la tensión desaparece y el pasaje se trivializa.

3

En su monografía sobre Janáček, Jaroslav Vogel, también director de orquesta, observa los retoques que hizo Kovarovic en la partitura de *Jenufa*. Los aprueba y los defiende. Asombrosa actitud; ya que, aun cuando los retoques de Kovarovic fueran eficaces, buenos, razonables, son por principio inaceptables, y la idea misma de ejercer de arbitro entre la versión de un creador y la de su corrector (censor, adaptador) es perversa. Sin duda alguna, se podría escribir mejor una u otra frase de *En busca del tiempo perdido*. Pero ¿dónde encontrar al loco que quisiera leer a un Proust mejorado?

Además, los retoques de Kovarovic lo son todo menos buenos y razonables. Como prueba de que está en lo justo, Vogel cita la última escena donde, después del descubrimiento del niño asesinado, después de la detención de su madrastra, Jenufa se encuentra a solas con Laco. Celoso de Stevo, Laco había antaño, por venganza, marcado el rostro de Jenufa con un corte de navaja; ahora, Jenufa le perdona: la había herido por amor; al igual que ella había pecado por amor.

Este «como yo antaño», alusión a su amor por Stevo, se dice muy rápidamente, como un pequeño grito, en las notas agudas que suben y se interrumpen; como si Jenufa evocara algo que quisiera olvidar inmediatamente. Kovarovic alarga la melodía de este pasaje (la «hace florecer», como dice Vogel) transformándola así.

¿No es cierto, dice Vogel, que el canto de Jenufa pasa a ser más hermoso bajo la pluma de Kovarovic? ¿No es cierto que al mismo tiempo el canto sigue siendo del todo janacekiano? Sí, si se quisiera hacer un pastiche de Janáček no se podría lograr algo mejor. Eso no impide que la melodía añadida sea un absurdo. Mientras que Jenufa en la partitura de Janáček recuerda rápidamente, con contenido horror, su «pecado», en la de Kovarovic ella se entenece con este recuerdo, se demora en él, se siente conmovida (su canto prolonga las palabras: *amour*: amor, *moi*: yo, y *autrefois*: antaño). Así, frente a Laco, ella canta la nostalgia de Stevo, rival de Laco, canta el amor por Stevo ¡que es el causante de toda su desdicha! ¿Cómo pudo Vogel, apasionado partidario de Janáček, defender semejante sinsentido psicológico? ¿Cómo

pudo dar su visto bueno sabiendo que la rebelión estética de Janáček hunde sus raíces precisamente en la negación del irrealismo psicológico tan corriente en la práctica de la ópera? ¿Cómo se puede querer a alguien y al mismo tiempo llegar hasta el punto de malentenderlo?

4

Sin embargo, en eso Vogel tiene razón: son los retoques de Kovarovic los que, al hacer la ópera un poco más convencional, fueron partícipes de su éxito. «Déjenos deformarle un poco. Maestro, y se le querrá.» Pero hete aquí que el Maestro se niega a ser querido a este precio y prefiere ser detestado y entendido.

¿Qué medios tiene un autor para hacer que se le entienda tal como es? Bastante pocos en el caso de Hermann Broch en los años treinta y en la Austria cortada según el patrón de Alemania, que había pasado a ser fascista, y pocos también más tarde, en la soledad de su emigración: algunas conferencias, en las que exponía su estética de la novela; también, cartas a los amigos, a sus lectores, a sus editores, a los traductores; no dejó nada de lado, preocupándose, por ejemplo, muy de cerca de los textos cortos publicados en la solapa de sus libros. En una carta a su editor, protesta contra la propuesta del texto de la solapa que acompaña *Los sonámbulos* y que compara su novela con la obra de Hugo von Hofmannsthal e Italo Svevo. Propone él una contrapropuesta: compararla con la de Joyce y Gide.

Detengámonos en esta propuesta: ¿cuál es, de hecho, la diferencia entre el contexto Broch-Svevo-Hofmannsthal y el contexto Broch-Joyce-Gide? El primer contexto es literario en el sentido amplio y vago de la palabra; el segundo es específicamente novelesco (es al Gide de *Los monederos falsos* a quien apela Broch). El primer contexto es un contexto pequeño, o sea local, centroeuropeo. El segundo es un contexto grande, o sea internacional, mundial. Al situarse al lado de Joyce y Gide, Broch insiste en que su novela sea considerada en el contexto de la novela europea; se da cuenta de que *Los sonámbulos*, al igual que *Ulises* o *Los monederos falsos*, es una obra que revoluciona la forma novelesca, que crea otra estética de la novela, y que ésta no puede ser entendida sino sobre el telón de fondo de la historia de la novela como tal.

Esta exigencia de Broch es válida para cualquier obra importante. Nunca lo repetiré suficiente: el valor y el sentido de una obra sólo pueden ser apreciados en el gran contexto internacional. Esta verdad se vuelve particularmente imperiosa para cualquier artista que se encuentre en un relativo aislamiento. Un surrealista francés, un autor del «nouveau román», un naturalista del siglo XIX, todos están aupados por una generación, por un movimiento mundialmente conocido, su programa estético precede, por decirlo así, a su obra. Pero ¿dónde se encuentra Gombrowicz? ¿Cómo

entender su estética?

Abandona su país en 1939, a los treinta y cinco años. Como documento de identidad artístico lleva consigo un único libro, *Ferdydurke*, novela genial, apenas conocida en Polonia, casi totalmente desconocida en otras partes. Desembarca lejos de Europa, en Argentina. Permanece inimaginablemente solo. Los grandes escritores argentinos jamás se acercaron a él. La emigración polaca anticomunista siente poca curiosidad por su arte. Durante catorce años, su situación sigue siendo la misma, y hacia 1953 se pone a escribir y a publicar su *Diario*. Poco se entera uno de su vida, pues es ante todo un informe acerca de su posición, una perpetua autoexplicación, estética y filosófica, un manual de su «estrategia», o mejor aún: es su testamento; no tanto porque pensara en su muerte: quiso imponer, como última y definitiva voluntad, su propia comprensión de sí mismo y de su obra.

Delimita su posición mediante tres rechazos clave: rechazo de la sumisión al compromiso político de la emigración polaca (no porque tenga simpatías procomunistas, sino porque le repugna el principio del arte comprometido); rechazo de la tradición polaca (según él, sólo se puede hacer algo válido por Polonia oponiéndose a la «polonidad», sacudiendo su pesada herencia romántica); rechazo, por fin, del modernismo occidental de los años sesenta, modernismo estéril, «desleal hacia la realidad», impotente en el arte de la novela, universitario, esnob, absorbido por su autoteorización (no porque Gombrowicz sea menos moderno, sino porque su modernismo es distinto). Esta tercera «cláusula del testamento» es sobre todo la importante, la decisiva y al mismo tiempo la obstinadamente malentendida.

Ferdydurke se publicó en 1937, un año antes de *La náusea*, pero, al ser Gombrowicz desconocido y Sartre célebre. La náusea confiscó, por decirlo así, en la historia de la novela, el lugar que se le debía a Gombrowicz. Mientras en *La náusea* la filosofía existencialista recurrió a un ropaje novelesco (como si un profesor, para entretener a los alumnos que se duermen, decidiera darles una lección en forma de novela), Gombrowicz escribió una verdadera novela que entronca de tal manera con la antigua tradición de la novela cómica (en la línea de Rabelais, Cervantes y Fielding) que los problemas existenciales, pues no era menos apasionado que Sartre, aparecen en su obra bajo un aspecto no serio y divertido.

Ferdydurke es una de esas obras mayores (con *Los sonámbulos*, con *El hombre sin atributos*) que inauguran, para mí, el tercer tiempo de la historia de la novela al hacer resucitar la experiencia olvidada de la novela prebalzaquiana y apoderarse de los terrenos considerados entonces como reservados a la filosofía. Que *La náusea*, y no *Ferdydurke*, se haya convertido en el ejemplo de esta nueva orientación tuvo lamentables consecuencias: los desposorios de la filosofía y la novela se produjeron en medio del aburrimiento recíproco. Descubiertas veinte, treinta años después de su nacimiento, las obras de Gombrowicz, Broch, Musil (y la de Kafka, por supuesto) ya

no tenían la fuerza necesaria para seducir a una generación y crear un movimiento; interpretadas por otra escuela estética que, desde muchos puntos de vista, les es opuesta, eran respetadas, admiradas incluso, pero incomprendidas, hasta el punto de que el giro más importante que dio la historia de la novela en nuestro siglo pasó desapercibido.

5

Ese era también, ya lo he dicho, el caso de Janáček. Max Brod se puso a su servicio como se puso al servicio de Kafka: con desinteresado ardor. Reconozcámosle esta gloria: se puso al servicio de dos de los mayores artistas que jamás han vivido en el país donde nació. Kafka y Janáček: los dos mal apreciados; los dos con una estética difícil de captar; los dos víctimas de la estrechez de su ambiente. Praga representaba para Kafka un enorme inconveniente. Estaba aislado del mundo literario y editorial alemán, y eso fue fatal para él. Sus editores se ocuparon muy poco de este autor al que, en persona, apenas conocían. Joachim Unseld, hijo de un gran editor alemán, dedica un libro al problema y demuestra que ésta fue la razón más probable (idea que me parece muy realista) de que Kafka no terminara novelas que nadie le reclamaba. Porque, si un autor no tiene la perspectiva concreta de publicar su manuscrito, nada le empuja a darle el último toque, nada le impide dejarlo provisionalmente de lado encima de su mesa y pasar a otra cosa.

Para los alemanes, Praga era tan sólo una ciudad provinciana, al igual que Brno para los checos. Los dos, Kafka y Janáček, eran pues dos provincianos. Mientras Kafka era casi desconocido en un país cuya población le era ajena, Janáček, en el mismo país, era minimizado por los suyos.

El que quiera comprender la incompetencia estética del fundador de la kafkología debería leer su monografía sobre Janáček. Monografía entusiasta que, sin duda, ayudó mucho al maestro mal apreciado. Pero ¡qué enclenque, qué ingenua es! Con grandes palabras, cosmos, amor, compasión, humillados y ofendidos, música divina, alma hipersensible, alma tierna, alma de soñador, y sin el mínimo análisis estructural, sin el mínimo intento de captar la estética concreta de la música janacekiana. Conociendo el odio de la musicología praguense hacia el compositor provinciano, Brod quiso probar que Janáček formaba parte de la tradición nacional y que era perfectamente digno del gran Smetana, el ídolo de la ideología nacional checa. Se dejó obnubilar por esta polémica checa, provinciana, estrecha, hasta tal punto que toda la música del mundo se le fue del libro, y de todos los compositores de todos los tiempos sólo queda mencionado Smetana.

¡Ah, Max, Max! ¡No hay nunca que precipitarse sobre el terreno del adversario! ¡Allí, no encontrarás más que una multitud hostil, arbitros vendidos! Brod no

aprovechó su posición de no checo para deslizar a Janáček hacia el contexto grande, el contexto cosmopolita de la música europea, el único en el que podía ser defendido y comprendido; volvió a encerrarlo en su horizonte nacional, lo separó de la música moderna, y selló su aislamiento. Las primeras interpretaciones se aferran a una obra, y ésta ya jamás podrá deshacerse de ellas. Al igual que el pensamiento de Brod quedará para siempre perceptible en cualquier literatura sobre Kafka, Janáček padecerá para siempre la provincianización que le infligieron sus compatriotas y que confirmó Brod.

Enigmático Brod. Quería a Janáček; no le guiaba ninguna segunda intención, tan sólo el espíritu de justicia; le quiso por lo esencial, por su arte. Pero ese arte él no lo comprendía.

Nunca llegaré a desentrañar el misterio de Brod. ¿Y Kafka? ¿Qué pensaba él? En su diario de 1911 cuenta: un día, fueron los dos a ver a un pintor cubista, Willi Nowak, que acababa de terminar un ciclo de retratos de Brod, litografías; a la manera de Picasso, el primer dibujo era fiel, mientras los demás, dice Kafka, se alejaban cada vez más del modelo para llegar a una extrema abstracción. Brod estaba incómodo; no le gustaban esos dibujos, salvo el primero, realista, que le gustaba mucho, en cambio, porque, anota Kafka con tierna ironía, «además del parecido, tenía alrededor de la boca y de los ojos rasgos nobles y serenos...».

Brod entendía tan mal el cubismo como a Kafka y Janáček. Al hacer todo lo posible para liberarlos de su aislamiento social, confirmó su soledad estética. Pues su dedicación a ellos significaba: incluso aquel que les quería, y que por lo tanto estaba en mejores condiciones para entenderles, era ajeno a su arte.

6

Me sorprende siempre el asombro que provoca la (pretendida) decisión de Kafka de destruir su obra. Como si semejante decisión fuera *a priori* absurda. Como si un autor no pudiera tener razones suficientes para, en su último viaje, llevarse consigo su obra.

Puede ocurrir, en efecto, que en el momento de hacer balance el autor compruebe que desama sus libros. Y que no quiera dejar tras de sí ese lúgubre monumento de su fracaso. Lo sé, lo sé, usted objetará que el autor se equivoca, que sucumbe a una depresión enfermiza, pero sus exhortaciones carecen de sentido. ¡Él es quien en su obra está en su casa, y no usted, amigo!

Otra razón plausible: el autor sigue amando su obra pero no le gusta el mundo. No puede soportar la idea de dejarla ahí a merced de un porvenir que le parece odioso.

Y otra variante: el autor sigue amando su obra y no se interesa por el porvenir del mundo, pero, al haber tenido sus propias experiencias con el público, ha comprendido

la *vanitas vanitatum* del arte, la inevitable incomprensión de su destino, la incomprensión (no la infravaloración, no me refiero a los vanidosos) que ha padecido en vida y que no quiere seguir padeciendo *post mortem*. (Por otra parte, tal vez no sea sino la brevedad de la vida la que impide a los artistas comprender hasta el final la vanidad de su trabajo y organizar a tiempo el olvido tanto de su obra como de sí mismos.)

¿No son todas ellas razones válidas? Pues sí. Sin embargo, no eran las de Kafka: era consciente del valor de lo que escribía, no sentía una repugnancia declarada hacia el mundo, y, demasiado joven y casi desconocido, no tenía malas experiencias con el público, al no tener casi ninguna.

7

El testamento de Kafka: no el testamento en el sentido jurídico exacto; en realidad, dos cartas privadas; e incluso ni siquiera verdaderas cartas, pues nunca fueron enviadas. Brod, albacea de Kafka, las encontró después de la muerte de su amigo, en 1924, en un cajón junto con un montón de otros papeles: una, a tinta, doblada, con la dirección de Brod, otra, más detallada, escrita a lápiz. En su Postfacio a la primera edición de *El proceso*, Brod explica: «... en 1921, le dije a mi amigo que había hecho un testamento en el que le pedía destruir algunas cosas (*dieses undjenes vemichten*) revisar otras, etc. Kafka respondió, mostrándome por fuera el papel escrito con tinta encontrado después en su escritorio: “Mi testamento será muy sencillo..., pedirte que lo quemes todo”. Recuerdo perfectamente la respuesta que di entonces: “[...] te digo ya desde ahora que no pienso cumplir lo que me pides”». Al evocar este recuerdo, Brod justifica su desobediencia al deseo testamentario de su amigo; Kafka, sigue Brod, «conocía la fanática veneración con que yo acogía cada una de sus palabras»; sabía, pues, que no sería obedecido y «habría tenido que designar otro ejecutor testamentario si su propia disposición hubiese sido para él algo incondicional y completamente serio». Pero ¿es esto tan seguro? En su propio testamento Brod le pedía a Kafka «destruir algunas cosas»; ¿por qué pues Kafka no habría encontrado normal pedirle el mismo favor a Brod? Y si Kafka sabía realmente que no sería obedecido, ¿por qué hubiera escrito esta segunda carta a lápiz, posterior a su conversación de 1921, en la que desarrolla y precisa sus disposiciones? Pero prosigamos: jamás sabremos lo que estos dos jóvenes amigos se dijeron sobre este asunto, que, por otra parte, no era para ellos lo más urgente, dado que ninguno de ellos, y Kafka en particular, podía considerarse especialmente amenazado por la inmortalidad.

Se dice con frecuencia: si Kafka quería realmente destruir lo que escribió, tendría que haberlo destruido él mismo. Pero ¿cómo? Sus cartas estaban en posesión de sus

destinatarios. (El mismo no conservó ninguna de las cartas que había recibido.) Es cierto que hubiera podido quemar sus diarios. Pero eran diarios de trabajo (más carnets de notas que diarios), le eran útiles mientras escribía, y escribió hasta sus últimos días. Puede decirse lo mismo de sus prosas inacabadas. Irremediablemente inacabadas lo estaban tan sólo en caso de muerte; a lo largo de su vida, hubiera siempre podido volver a ellas. Incluso un cuento que le parece fallido no es inútil para un escritor, puede servirle como material para otro cuento. El escritor no tiene motivo alguno para destruir lo que ha escrito mientras no se esté muriendo. Pero, cuando se está muriendo, Kafka ya no está en su casa, está en el sanatorio y no puede destruir nada, sólo puede contar con la ayuda de su amigo. Y, al no tener muchos amigos, al no tener a fin de cuentas más que uno solo, cuenta con él.

También se dice: querer destruir la propia obra es un gesto patológico. En tal caso, la desobediencia a la voluntad del Kafka destructor se convierte en fidelidad al otro Kafka, el creador. Aquí, llegamos a la mayor mentira de la leyenda que rodea su testamento: Kafka no quería destruir su obra. Lo expresa en la segunda de estas cartas con total precisión: «De todo lo que he escrito son válidos (*gelten*) únicamente los libros: *La condena*, *El fogonero*, *La metamorfosis*, *La colonia penitenciaria*. Un médico rural y un cuento: “Un campeón del ayuno”. (Los pocos ejemplares de *Contemplación* pueden quedar, no quiero dar a nadie la molestia de destruirlos, pero no deben ser reimpresos.)». Así pues, no sólo Kafka no reniega de su obra, sino que hace de ella un balance intentando separar lo que debe quedar (lo que se puede reimprimir) de lo que no responde a sus exigencias; tristeza, severidad, pero, en su juicio, ni locura, ni ceguera de la desesperación: encuentra válidos todos sus libros impresos, con excepción del primero, *Contemplación*, al considerarlo probablemente inmaduro (sería difícil contradecirle). Su rechazo no se refiere automáticamente a todo lo que no estaba publicado, ya que sitúa también entre sus obras «válidas» el cuento «Un campeón del ayuno», que, en el momento en que escribe su carta, sólo existe en manuscrito. Más adelante, añadirá todavía tres cuentos más («Primer sufrimiento», «Una mujercita», «Josefina la cantante») para hacer un libro; corregirá las pruebas de imprenta de este libro en el sanatorio, en su lecho de muerte: prueba casi patética de que Kafka no tiene nada que ver con la leyenda del autor que quiere aniquilar su obra.

El deseo de destruir se refiere, pues, tan sólo a dos categorías de escritos, claramente delimitados:

- en primer lugar, con particular insistencia: los escritos íntimos: cartas, diarios.
- en segundo lugar: los cuentos y las novelas que no consiguió, según él, llevar a cabo.

Miro una ventana, enfrente. Hacia el anochecer se enciende una luz. Un hombre entra en la habitación. Con la cabeza baja va de un lado para otro; de vez en cuando se pasa la mano por el pelo. Luego, de repente, se da cuenta de que la luz está encendida y de que se le puede ver. Con un gesto brusco corre la cortina. Sin embargo, no estaba fabricando monedas falsas; no tenía nada que ocultar salvo a sí mismo, su manera de caminar por la habitación, su manera de vestir con descuido, su manera de acariciarse el pelo. Su bienestar está condicionado por su libertad de no ser visto.

El pudor es una de las nociones clave de los Tiempos Modernos, época individualista que, hoy, imperceptiblemente, se aleja de nosotros; pudor: reacción epidérmica para defender tu vida privada; para exigir una cortina en tu ventana; para insistir en que una carta dirigida a A no la lea B. Una de las condiciones elementales del paso a la edad adulta, uno de los primeros conflictos con los padres, es la reivindicación de un cajón para las propias cartas y cuadernos de notas, la reivindicación de un cajón con llave; se entra en la edad adulta mediante la rebelión del pudor.

Una vieja utopía revolucionaria, fascista o comunista: la vida sin secretos, donde vida pública y vida privada no sean más que una. El sueño surrealista de Bretón: la casa de cristal, casa sin cortinas en la que el hombre vive a la vista de todos. ¡Ah, la belleza de la transparencia! La única realización lograda de este sueño: una sociedad totalmente controlada por la policía.

Hablo de ello en *La insoportable levedad del ser*: Jan Prochazka, gran personalidad de la Primavera de Praga, se convirtió, después de la invasión rusa en 1968, en un hombre sometido a estrecha vigilancia. Frecuentaba por entonces a otro gran opositor, el profesor Václav Cemy, con el que le gustaba beber y hablar. Todas las conversaciones eran grabadas en secreto y sospecho que los dos amigos lo supieron y les dio igual. Pero un día, en 1970 o 1971, queriendo desacreditar a Prochazka, la policía di fundió estas conversaciones en forma de radionovela. Por parte de la policía era un acto atrevido y sin precedentes. Y, hecho sorprendente: estuvo a punto de lograrlo; de entrada, Prochazka quedó desacreditado: porque, en la intimidad, se dice cualquier cosa, se habla mal de los amigos, se dicen palabrotas, no se es serio, se cuentan chistes de mal gusto, se repite uno, se entretiene al inter locutor diciéndole enormidades que le choquen, se tienen ideas heréticas que no se confiesan públicamente, etc. Por supuesto, todos actuamos como Prochazka, en la intimidad calumniamos a nuestros amigos, decimos palabrotas; actuar de modo distinto en privado y en público es la experiencia más evidente de cada uno, el fundamento sobre el que descansa la vida del individuo; curiosamente esa evidencia permanece como inconsciente, no confesada, incesantemente ocultada por los sueños líricos sobre la transparente casa de cristal, y es pocas veces en tendida como el valor de los valores

que hay que defender. Tan sólo de manera progresiva (pero con un furor cada vez mayor) la gente se fue dando cuenta de que el verdadero escándalo no eran las palabras atrevidas de Prochazka, sino la violación de su vida; se dio cuenta (como tras un impacto) de que lo privado y lo público son por esencia dos mundos distintos y que el respeto de esta diferencia es la condición *sine qua non* para que un hombre pueda vivir como un hombre libre; que la cortina que separa esos dos mundos es intocable y que los que arrancan las cortinas son criminales. Y, como los arrancadores de cortinas estaban al servicio de un régimen odiado, fueron considerados unánimemente como criminales particularmente despreciables.

Cuando desde esa Checoslovaquia repleta de micrófonos llegué más tarde a Francia, vi en primera plana de una revista una gran foto de Jacques Brel ocultando el rostro, acorralado por fotógrafos delante del hospital donde seguía un tratamiento contra un cáncer avanzado. Y, de pronto, tuve la sensación de encontrar el mismo mal por el cual yo había huido de mi país; la radiodifusión de las conversaciones de Prochazka y la fotografía de un cantante moribundo que oculta su rostro me parecían pertenecer al mismo mundo; me dije que la divulgación de la intimidad del otro, en cuanto se convierte en costumbre y norma, nos hace entrar en una época en la que lo que está ante todo en juego es la supervivencia o la desaparición del individuo.

9

Casi no hay árboles en Islandia, y los que hay están todos en los cementerios; como si no hubiera muertos sin árboles, como si no hubiera árboles sin muertos. No los plantan al lado de la tumba, como en la idílica Europa central, sino en medio de ella, para que el visitante esté obligado a imaginar las raíces que, debajo, atraviesan el cuerpo. Paseo con Elvar D. por el cementerio de Reykjavik; se detiene ante una tumba donde el árbol es todavía muy pequeño; hace apenas un año, enterraron allí a un amigo; se pone a recordarlo en voz alta: su vida privada estaba marcada por un secreto, probablemente de tipo sexual. «Como los secretos provocan una irritada curiosidad, mi mujer, mis hijas, la gente a mi alrededor insistieron en que les hablara de ello. Hasta tal punto que la relación con mi mujer se estropeó desde entonces. No podía perdonarle su agresiva curiosidad, ella no me perdonó mi silencio, para ella prueba de la poca confianza que le tenía.» Luego, sonrió y: «No he traicionado nada», dijo, «porque no tenía nada que traicionar. Me prohibí conocer los secretos de mi amigo y no los conozco». Le escucho fascinado: desde mi infancia oigo decir que el amigo es aquel con el que uno comparte secretos y que, en nombre de la amistad, tiene incluso el derecho de insistir en conocerlos. Para mi islandés, la amistad es otra cosa: es ser guardián de la puerta tras la cual oculta el amigo su vida privada; es aquel que jamás abrirá esa puerta; aquel que no permitirá a nadie que la abra.

Pienso en el final de *El proceso*: los dos señores están inclinados sobre K., al que están degollando: «Con los ojos vidriosos K. vio aún cómo los señores, muy cerca de su cara, mejilla contra mejilla, observaban la decisión: “¡Como un perro!”, dijo K.; era como si la vergüenza hubiese de sobrevivirle».

El último sustantivo de *El proceso*: la vergüenza. Su última imagen: dos caras ajenas, muy cerca de su cara, tocándole casi, observan el estado más íntimo de K., su agonía. En el último sustantivo, en la última imagen, está condensada la situación fundamental de toda la novela: ser, en cualquier momento, accesible en tu propio dormitorio; dejar que te coman el desayuno; estar disponible, día y noche, para acudir a las citas; ver cómo confiscan las cortinas de tu ventana; no poder frecuentar a quien quieras; no pertenecerte ya a ti mismo; perder la condición de individuo. Sientes esta transformación de un hombre de sujeto en objeto como una vergüenza.

No creo que al pedir a Brod que destruyera su correspondencia Kafka temiera su publicación. Semejante idea no podía pasarle por la cabeza. Los editores no se interesaban por sus novelas, ¿cómo iban a interesarse por sus cartas? Lo que le llevó a querer destruirlas era la vergüenza, la vergüenza elemental, no la de un escritor, sino la de un simple individuo, la vergüenza de dejar cosas íntimas por ahí a la vista de los demás, de la familia, de los desconocidos, la vergüenza de ser convertido en objeto, la vergüenza capaz de «sobrevivirle».

Sin embargo, Brod hizo públicas sus cartas; antes, en su propio testamento, había pedido a Kafka «destruir algunas cosas»; ahora bien, él mismo lo publica todo, sin discernimiento; incluso esa larga y penosa carta encontrada en un cajón, carta que Kafka jamás se había decidido a enviar a su padre y que, gracias a Brod, cualquier persona ha podido leer más tarde, salvo su destinatario. La indiscreción de Brod no tiene para mí excusa alguna. Traicionó a su amigo. Actuó contra su voluntad, contra el sentido y el espíritu de su voluntad, contra su naturaleza púdica, que él conocía.

Hay una diferencia de esencia entre, por un lado, la novela y, por otro, las memorias, la biografía, la autobiografía. El valor de una biografía consiste en la novedad y la exactitud de los hechos reales que se revelan. El valor de una novela, en la revelación de las posibilidades hasta entonces ocultas de la existencia como tal; dicho de otra manera, la novela descubre lo que está oculto en cada uno de nosotros. Uno de los elogios habituales que se hacen de la novela consiste en decir: me identifico en el personaje del libro; tengo la impresión de que el autor está hablando de mí y me conoce; o en forma de agravio: me siento atacado, desnudado, humillado por esta

novela. Jamás hay que burlarse de este tipo de juicios, aparentemente ingenuos: son la prueba de que la novela ha sido leída como novela.

Por eso la novela en clave (que habla de personas reales con la intención de que se las reconozca bajo nombres ficticios) es una falsa novela, algo estéticamente equívoco, moralmente sucio. ¡Kafka oculto bajo el nombre de Garta! Usted le objetará al autor: ¡Es inexacto! El autor: ¡No he escrito unas memorias, Garta es un personaje imaginario! Y usted: ¡Como personaje imaginario es inverosímil, está mal parido, escrito sin talento! El autor: Sin embargo, no es un personaje como los demás, ¡me permitió hacer revelaciones inéditas sobre mi amigo Kafka! Usted: ¡Revelaciones inexactas! El autor: ¡No he escrito mis memorias, Garta es un personaje imaginario!... Etc.

Por supuesto, cualquier novelista echa mano, quiéralo o no, de su vida; hay personajes completamente inventados, nacidos de su propia ensoñación, los hay nacidos de un único detalle observado en alguien, y todos deben mucho a la introspección del autor, a su conocimiento de sí mismo. El trabajo de la imaginación transforma estas inspiraciones y observaciones hasta tal punto que el novelista las olvida. Sin embargo, antes de publicar su libro, debería pensar en hacer inencontrables las claves que podrían ser reveladoras; ante todo por una mínima atención para con las personas que, para su sorpresa, encontrarán fragmentos de su vida en una novela, y después porque las claves (verdaderas o falsas) que ponemos en manos del lector no pueden sino llevarle a engaño; en lugar de buscar los aspectos desconocidos de la existencia, buscará en una novela aspectos desconocidos del autor; todo el sentido del arte de la novela quedará aniquilado como lo aniquiló, por ejemplo, ese profesor norteamericano que, armado de un inmenso llavero de llaves maestras, escribió la gran biografía de Hemingway: mediante la fuerza de su interpretación, transformó toda la obra de Hemingway en una única novela en clave; como si la hubiera vuelto del revés, como una chaqueta: repentinamente, los libros se encuentran, invisibles, al otro lado y, en el forro, se observan ávidamente los hechos (verdaderos o pretendidos) de su vida, hechos insignificantes, penosos, ridículos, triviales, tontos, mezquinos; así se deshace la obra, los personajes imaginarios se convierten en personajes de la vida del autor y la biografía incoa el proceso moral contra el escritor: hay, en un cuento, un personaje de madre mala: es a su propia madre a quien calumnia Hemingway; en otro cuento hay un padre cruel: es la venganza de Hemingway, a quien, siendo niño, el padre dejó que operaran de las amígdalas sin anestesia; en «Un gato bajo la lluvia», el anónimo personaje femenino se muestra insatisfecho «con su esposo egocéntrico y amorfo»: es la mujer de Hemingway, Hadley, la que se lamenta; en el personaje femenino de «Gente de verano» hay que ver a la mujer de Dos Passos: Hemingway quiso en balde seducirla y, en el cuento, abusa rastraramente de ella haciéndole el amor bajo los rasgos de un

personaje; en «Más allá del río y bajo los árboles», un desconocido atraviesa un bar, es muy feo: Hemingway describe así la fealdad de Sinclair Lewis, que «profundamente herido por esta descripción cruel, murió tres meses después de la publicación de la novela». Y así sucesivamente, y así sucesivamente, de una delación a otra.

Desde siempre los novelistas se han defendido contra este furor biográfico, cuyo representante-prototipo es, según Marcel Proust, Sainte-Beuve con su consigna: «La literatura no es distinta o, al menos, separable del resto del hombre...». Comprender una obra exige, pues, conocer ante todo al hombre, o sea, señala Sainte-Beuve, conocer la respuesta a cierto número de preguntas aun cuando «parecieran ajenas a la naturaleza de sus escritos: ¿qué pensaba él de la religión? ¿En qué le afectaba el espectáculo de la naturaleza? ¿Cómo se comportaba con relación a las mujeres, al dinero? ¿Era rico, pobre? ¿Cuál era su régimen, su manera de vivir el día a día? ¿Cuál era su vicio o su debilidad?». Este método casi policial requiere del crítico, comenta Proust, que «se rodee de toda la información posible sobre el escritor, que colecciona su correspondencia, que interrogue a los hombres a quienes conoció...».

Sin embargo, rodeado «de toda la información posible», Sainte-Beuve consiguió no reconocer a ningún gran escritor de su siglo, ni a Balzac, ni a Stendhal, ni a Baudelaire; al estudiar su vida, dejó fatalmente pasar su obra, ya que, dice Proust, «un libro es el producto de un otro yo distinto al que manifestamos en nuestros hábitos, en sociedad, en nuestros vicios»; «el yo escritor se muestra tan sólo en sus libros».

La polémica de Proust contra Sainte-Beuve tiene una importancia fundamental. Señalemos: Proust no reprocha a Sainte-Beuve que exagere; no denuncia los límites de su método; su juicio es absoluto: este método es ciego para con el otro yo del autor; ciego para con su voluntad estética; incompatible con el arte; dirigida contra el arte; *misomúsico*.

12

La obra de Kafka está publicada en Francia en cuatro volúmenes. El segundo volumen: relatos y fragmentos narrativos; o sea: todo lo que Kafka publicó durante su vida, más todo lo que se encontró en sus cajones: relatos no publicados, inacabados, esbozos, primeras ideas, versiones suprimidas o abandonadas. ¿Qué orden sigue todo esto? El encargado de la edición observa dos principios: 1) todas las prosas narrativas, sin distinguir su carácter, su género, ni hasta qué punto están acabadas, se sitúan en el mismo plano, y 2) están colocadas por orden cronológico, o sea en el orden de su nacimiento.

Por eso ninguna de las tres recopilaciones de relatos que Kafka compuso él

mismo y mandó publicar (*Contemplación, Un médico rural, Un campeón del ayuno*) figura aquí en la forma en que Kafka lo hizo; estas recopilaciones simplemente han desaparecido; las prosas que contenían han quedado dispersas entre otras prosas (entre esbozos, fragmentos, etc.) según el principio cronológico; ochocientas páginas de prosas de Kafka se convierten así en un flujo en el que todo se disuelve en todo, un flujo informe como tan sólo puede ser el agua, agua que corre y arrastra con ella lo bueno y lo malo, lo acabado y lo no acabado, lo fuerte y lo flojo, esbozo y obra.

Brod había proclamado ya la «veneración fanática» con la que acogía cada palabra de Kafka. Los que se han cuidado de la obra de Kafka manifiestan la misma veneración absoluta por todo lo que ha tocado su autor. Pero hay que comprender el misterio de la veneración absoluta: es al mismo tiempo, y fatalmente, la negación absoluta de la voluntad estética del autor. Porque la voluntad estética se manifiesta tanto en lo que el autor escribió como en lo que suprimió. Suprimir un párrafo exige por su parte todavía más talento, cultura, fuerza creadora que el haberlo escrito. Publicar lo que el autor suprimió es, pues, el mismo acto de violación que censurar lo que decidió conservar.

Lo que es válido para las supresiones en el microcosmos de una obra particular es válido para las supresiones en el macrocosmos de una obra completa. Ahí también, a la hora del balance, el autor, guiado por sus exigencias estéticas, deja siempre de lado lo que no le satisface. Así, Claude Simon ya no permite la reimpresión de sus primeros libros. Faulkner proclamó explícitamente no querer dejar como huella «nada más que los libros impresos», dicho de otra manera, nada de lo que los hurgadores de cubos de basura iban a encontrar tras su muerte. Pedía, pues, lo mismo que Kafka y fue tan bien obedecido como él: se publicó todo lo que se pudo encontrar. Compro la *Sinfonía n° 1* de Mahler interpretada bajo la dirección de Seiji Ozawa. Esta sinfonía en cuatro movimientos tuvo antes cinco, pero, después de la primera ejecución, Mahler dejó definitivamente de lado el segundo, que no existe en ninguna partitura impresa. Ozawa lo reincorporó a la sinfonía; así cada cual puede por fin entender que Mahler fue muy lúcido al suprimirlo. ¿Debo seguir? La lista no tiene fin.

La manera según la cual se publicó en Francia la obra completa de Kafka no choca a nadie; responde al espíritu del tiempo: «Kafka se lee entero», explica el encargado de la edición. «Entre sus distintos modos de expresión, ninguno puede reivindicar una dignidad mayor que la de los demás. Así lo ha decidido la posteridad, que somos todos; es un juicio que comprobamos y que hay que aceptar. Se va a veces más lejos: no sólo se rechaza toda jerarquía entre los géneros, sino que se niega que existan géneros, se afirma que Kafka habla en todas partes el mismo lenguaje. Por fin se daría con él el caso buscado por todas partes o siempre esperado de una coincidencia perfecta entre lo vivido y la expresión literaria.»

«Coincidencia perfecta entre lo vivido y la expresión literaria.» No es otra cosa

que una variante del eslogan de Sainte-Beuve: «Literatura inseparable de su autor». Eslogan que recuerda: «La unidad de la vida y de la obra». Lo cual evoca la célebre fórmula falsamente atribuida a Goethe: «La vida como una obra de arte». Estas mágicas locuciones son a la vez perogrulladas (por supuesto, lo que hace el hombre es inseparable de él), antífrasis (inseparable o no, la creación supera a la vida), tópicos líricos (la unidad de la vida y de la obra «siempre buscada y por todas partes esperada» se presenta como estado ideal, utopía, paraíso perdido por fin reencontrado), pero, sobre todo, delatan el deseo de negar al arte su estatuto autónomo, de relegarlo adonde ha salido, a la vida del autor, de diluirlo en esa vida, y de negar así su razón de ser (si una vida puede ser obra de arte, ¿para qué las obras de arte?). Trae sin cuidado el orden que Kafka decidió dar a la sucesión de sus cuentos en sus recopilaciones, porque la única sucesión válida es la que dicta la vida misma. Poco importa el Kafka artista que molesta con su estética oscura, porque se quiere a Kafka en cuanto unidad de lo vivido y de la escritura, el Kafka que tenía una relación difícil con su padre y no sabía cómo comportarse con las mujeres. Hermann Broch protestó cuando se puso su obra en un contexto pequeño junto a Svevo y Hofmannsthal. Pobre Kafka, no se le ha concedido ni ese pequeño contexto. Cuando se habla de él, no se recuerda a Hofmannsthal, ni a Mann, ni a Musil, ni a Broch; se le deja tan sólo un único contexto: Felice, el padre, Milena, Dora; se le relega al mini-mini-mini-contexto de su biografía, lejos de la historia de la novela, muy lejos del arte.

13

Los Tiempos Modernos hicieron del hombre, del individuo, de un ego pensante, el fundamento de todo. De esta nueva concepción del mundo también resulta la nueva concepción de la obra de arte. Se convierte en la expresión de un individuo único. En el arte era donde se realizaba, se confirmaba, encontraba su expresión, su consagración, su gloria, su monumento, el individualismo de los Tiempos Modernos.

Si una obra de arte es la emanación de un individuo y de su unicidad, es lógico que este ser único, el autor, posea todos los derechos sobre lo que es exclusiva emanación suya. Tras un largo proceso que dura siglos, estos derechos adquieren su forma jurídicamente definitiva en la Revolución francesa, que reconoció la propiedad literaria como «la más sagrada, la más personal de todas las propiedades».

Recuerdo el tiempo en que estaba hechizado por la música popular morava; la belleza de las fórmulas melódicas; la originalidad de las metáforas. ¿Cómo nacieron estas canciones? ¿Colectivamente? No; ese arte tuvo sus creadores individuales, sus poetas y sus compositores aldeanos, pero, una vez lanzada su invención al mundo, no tuvieron posibilidad alguna de seguirla y protegerla contra los cambios, las

deformaciones, las eternas metamorfosis. Me sentía entonces muy cercano a quienes veían en ese mundo sin propiedad artística una especie de paraíso: un paraíso en el que todos hacían poesía para todos.

Evoco este recuerdo para decir que el gran personaje de los Tiempos Modernos, el autor, sólo emerge progresivamente durante los últimos siglos, y que, en la historia de la humanidad, la época de los derechos de autor es un momento fugaz, breve como un destello de magnesio. Sin embargo, sin el prestigio del autor y de sus derechos, el gran auge del arte europeo de los últimos siglos habría sido impensable, y con él la mayor gloria de Europa. La mayor gloria, o tal vez la única, porque, vale más recordarlo, no fue por sus generales ni por sus hombres de Estado por lo que Europa fue admirada incluso por aquellos a quienes ella había hecho sufrir.

Antes de que el derecho de autor se convirtiera en ley, fue necesaria cierta predisposición de espíritu favorable al autor. Este estado de espíritu que durante siglos se formó lentamente me parece que está deshaciéndose hoy. De lo contrario no sería posible que unos compases de una sinfonía de Brahms fuesen el acompañamiento musical de la publicidad de un papel higiénico. Ni que se publicase entre aplausos las versiones reducidas de las novelas de Stendhal. Si existiera aún ese estado de espíritu que respeta al autor, la gente se preguntaría: ¿estaría de acuerdo Brahms? ¿No se enfadaría Stendhal?

Me entero de la nueva redacción de la ley sobre los derechos de autor: los problemas de los escritores, de los compositores, de los pintores, de los poetas, de los novelistas ocupan en ella un ínfimo lugar, la mayor parte del texto está dedicada a la gran industria audiovisual. Nadie pone en duda que esta inmensa industria exige reglas de juego del todo nuevas. Porque la situación ha cambiado: lo que se sigue llamando arte es cada vez menos «expresión de un individuo original y único». Cómo puede el guionista de una película que ha costado millones hacer valer sus derechos morales (o sea el derecho de impedir que se toque lo que escribió) cuando, en esta creación, participa un batallón de otras personas que también se consideran autores y cuyos derechos morales se limitan recíprocamente; y cómo reivindicar nada en contra de la voluntad del productor cuando, sin ser autor, es en realidad el verdadero amo de la película.

Sin que su derecho se limite, los autores de las artes a la antigua se encuentran de golpe en otro mundo, en el que el derecho de autor está perdiendo su aura. En este nuevo clima, los que transgreden los derechos morales de los autores (los adaptadores de novelas; los hurgadores de cubos de basura que se apoderan de las ediciones llamadas críticas de los grandes autores; la publicidad que disuelve el patrimonio milenario en sus rosadas salivas; las revistas que reproducen sin permiso todo lo que quieren; los productores que intervienen en la obra de los cineastas; los directores de teatro que tratan los textos con tal libertad que tan sólo un loco podría todavía escribir

para el teatro; etc.) encontrarán, en caso de conflicto, la indulgencia de la opinión, mientras que el autor que apele a sus derechos morales correrá el riesgo de quedar privado de la simpatía del público y con un apoyo jurídico más bien molesto, pues incluso los guardianes de las leyes no son insensibles al espíritu del tiempo.

Pienso en Stravinski. En su esfuerzo gigantesco por conservar toda su obra en su propia interpretación como un indestructible patrón. Samuel Beckett se comportaba de modo muy parecido: acompañaba el texto de sus obras con instrucciones escénicas cada vez más detalladas e insistía (contrariamente a la tolerancia corriente) en que fueran estrictamente observadas; asistía con frecuencia a los ensayos para poder aprobar la puesta en escena y, a veces, la hacía él mismo; publicó incluso un libro con las notas destinadas a la puesta en escena alemana de *Fin de partida* para que quedara fijada para siempre. Su editor y amigo. Jérôme Lindon, vigila, de ser necesario a costa de un proceso, que se respete su voluntad de autor, incluso después de su muerte.

Este esfuerzo máximo para otorgar a una obra un aspecto definitivo, del todo terminado y controlado por el autor, no tiene parangón en la Historia. Como si Stravinski y Beckett quisieran proteger su obra no sólo de la práctica corriente de las deformaciones, sino también de un porvenir cada vez menos dispuesto a respetar un texto o una partitura; como si quisieran dar el ejemplo, el último ejemplo de lo que es la concepción suprema del autor, del autor que exige la realización entera de sus voluntades.

14

Kafka envió el manuscrito de *La metamorfosis* a una revista cuyo redactor, Robert Musil, se mostró dispuesto a publicarla a condición de que el autor la redujera. (¡Ah, tristes encuentros los de grandes escritores!) La reacción de Kafka fue glacial y tan categórica como la de Stravinski frente a Ansermet. Podía soportar la idea de no ser publicado, pero la idea de ser publicado y mutilado le resultó insoportable. Su concepción del autor era tan absoluta como la de Stravinski y Beckett, pero así como éstos consiguieron más o menos imponer la suya, él fracasó. En la historia del derecho de autor, este fracaso constituye un giro.

Cuando Brod publicó, en 1925, en su *Postfacio a la primera edición de El proceso*, las dos cartas conocidas como el testamento de Kafka, explicó que Kafka sabía muy bien que sus deseos no serían atendidos. Admitamos que Brod haya dicho la verdad, que realmente estas dos cartas no hayan sido sino un simple gesto de humor, y que, en lo que se refiere a una eventual (muy poco probable) publicación postuma de lo que Kafka había escrito, todo había quedado claro entre los dos amigos; en tal caso, Brod, que era su albacea, podía asumir toda la responsabilidad y

publicar lo que le viniera en gana; en tal caso, no tenía deber moral alguno de informarnos de la voluntad de Kafka, que, según él, no era válida o había quedado superada.

Sin embargo, se precipitó a publicar esas cartas «testamentarias» y a darles toda la resonancia posible; en efecto, estaba ya creando la mayor obra de su vida, su mito de Kafka, una de cuyas piezas maestras era precisamente esta voluntad, única en la Historia, la voluntad de un autor que quiere aniquilar su obra. Y así es como ha quedado Kafka grabado en la memoria del público. De acuerdo con lo que Brod nos hace creer en su novela mitógrafa, en la que, sin matiz alguno, Garta-Kafka quiere destruir todo lo que ha escrito; ¿debido a su insatisfacción artística? Ah no, el Kafka de Brod es un pensador religioso; recordémoslo: al querer no ya proclamar, sino «vivir su fe», Garta no prestaba mayor importancia a sus escritos, «pobres escalones que debían ayudarle a alcanzar las cimas». Nowy-Brod, su amigo, se niega a obedecerle porque, aun cuando lo que Garta ha escrito no son sino «simples probaturas», éstas podían ayudar «a los hombres errantes en la noche» en su búsqueda del «bien superior e irremplazable».

Con el «testamento» de Kafka, nació la mayor leyenda del san Kafka-Garta, y con ella también una pequeña leyenda de su profeta Brod, quien, con patética honradez, hizo pública la última voluntad de su amigo confesando al mismo tiempo por qué, en nombre de los más altos principios («el bien superior e irremplazable»), decidió no obedecerle. El gran mitógrafo ganó su apuesta. Su acto fue elevado a rango de gran gesto digno de ser imitado. Porque, ¿quién podría poner en duda la fidelidad de Brod a su amigo? ¿Y quién se atrevería a dudar del valor de cada frase, de cada palabra, de cada sílaba que Kafka ha dejado a la humanidad?

Así pues, Brod creó el ejemplo que debe seguirse de la desobediencia a los amigos muertos; toda una jurisprudencia para aquellos que quieren no hacer caso de la última voluntad de un autor o divulgar sus secretos más íntimos.

15

En lo que se refiere a los cuentos y las novelas inacabados, admito de buena gana que habrían puesto a cualquier albacea en una situación bastante incómoda. Porque, entre estos escritos de desigual importancia, se encuentran tres novelas; y Kafka nunca escribió nada más grande. Por lo tanto no es en absoluto anormal que, debido al hecho de que estaban inacabadas, las pusiese en la columna de los fracasos; un autor puede difícilmente creer que el valor de la obra que no ha llevado hasta el final sea ya perceptible, antes de que se acabe, con casi toda su claridad. Pero lo que a un autor le resulta imposible ver puede parecerle muy claro a un tercero. Sí, debido a estas tres novelas que admiro infinitamente me habría sentido terriblemente incómodo de

haberme encontrado en la situación de Brod.

¿Quién habría podido aconsejarme?

El que es nuestro más grande Maestro. Abramos el *Quijote*, la primera parte, capítulos XII, XIII, XIV: Don Quijote se encuentra con Sancho en las montañas, donde se entera de la historia de Grisóstomo, joven poeta que se ha enamorado de una pastora; pero ella no le quiere y Grisóstomo pone fin a sus días. Don Quijote decide ir a su entierro. Ambrosio, amigo del poeta, dirige la pequeña ceremonia. Al lado del muerto cubierto de flores hay unos libros de notas y hojas con poemas. Ambrosio explica ante la concurrencia que Grisóstomo le pidió que los quemara.

En ese momento, interviene el señor Vivaldo, un curioso que se había unido a los enlutados: se pregunta si quemar su poesía responde realmente a la voluntad del muerto, ya que la voluntad debe ser razonable y ésta no lo es. Sería, pues, mejor ofrecer su poesías a los demás, para que puedan brindarles placer, sabiduría, experiencia. Y, sin esperar la respuesta de Ambrosio, alarga la mano y recoge algunas de las hojas que están más cerca de él. Ambrosio le dice: «Por cortesía consentiré que os quedéis, señor, con lo que ya habéis tomado; pero pensar que dejaré de abrasar los que quedan es pensamiento vano».

«Por cortesía consentiré»: quiere decir que, incluso si el deseo del amigo muerto tiene para mí vigor de ley, no soy un servidor de las leyes, las respeto como ser libre que no se ciega ante otras razones, opuestas a la ley, como por ejemplo la cortesía o el amor al arte. Por eso «consentiré que os quedéis, señor, con lo que ya habéis tomado», esperando que mi amigo me perdone. A pesar de que, mediante esta excepción, haya transgredido su deseo, que para mí es ley; lo hice bajo mi propia responsabilidad, corriendo mis propios riesgos, y lo hice como aquel que transgrede la ley, no como aquel que la niega o la anula; por eso «pensar que no dejaré de abrasar los que quedan es pensamiento vano».

16

Un programa de televisión: tres mujeres célebres y admiradas proponen colectivamente que también las mujeres tengan derecho a ser enterradas en el Panteón de París. Hay que pensar, dicen, en el significado simbólico de semejante acto. Y enseguida dan los nombres de algunas de las grandes damas muertas que, según ellas, deberían ser trasladadas allí.

La reivindicación es justa, sin duda: sin embargo, algo me turba: algunas de esas damas muertas que podrían ser inmediatamente trasladadas al Panteón ¿acaso no descansan al lado de sus maridos? Seguramente; y lo habrán querido así. ¿Qué se haría con los maridos? ¿Transferirlos a ellos también? Difícil; al no ser tan importantes, deberán permanecer allí donde están, y las damas trasladadas pasarán la

eternidad en una soledad de viudas.

Luego me dije: ¿y los hombres? Pues sí, ¡los hombres! ¡Quién sabe si están voluntariamente en el Panteón! Después de su muerte, sin pedirles su opinión, y seguramente contra su voluntad, se decidió convertirlos en símbolos y separarlos de sus mujeres.

Después de la muerte de Chopin, los patriotas polacos despedazaron su cadáver para quitarle el corazón. Nacionalizaron ese pobre músculo y lo enterraron en Polonia.

Se trata a un muerto como un despojo o como un símbolo. La misma falta de respeto que para con su individualidad desaparecida.

17

Ah, qué fácil es desobedecer a un muerto. Si pese a ello, a veces, nos sometemos a su voluntad, no es por temor, por obligación, es porque le queremos y nos negamos a creer que está muerto. Si un viejo campesino, en su agonía, le ha rogado a su hijo que no tire abajo el viejo peral que hay delante de la ventana, el peral no será abatido mientras el hijo recuerde con amor a su padre.

Poco tiene que ver esto con una fe religiosa en la vida eterna del alma. Simplemente un muerto a quien quiero jamás será un muerto para mí. No puedo siquiera decir: le he querido; no, le quiero. Y si me niego a hablar de mi amor por él en el pasado, eso quiere decir que el que está muerto está. Ahí es donde tal vez se encuentre la dimensión religiosa del hombre. En efecto, la obediencia a la última voluntad es misteriosa: supera toda reflexión práctica y racional: el viejo campesino nunca sabrá, en su tumba, si el peral ha sido o no abatido; sin embargo, para el hijo que le quiere resulta imposible no obedecerle.

Hace mucho tiempo, me emocionó (y me sigue emocionando) la conclusión de la novela de Faulkner, *Las palmeras salvajes*. La mujer muere tras un aborto fallido, el hombre es preso, condenado a diez años; le llevan a su celda un comprimido blanco, veneno; pero aleja enseguida la idea del suicidio, ya que la única manera de prolongar la vida de la mujer amada es conservarla en su recuerdo.

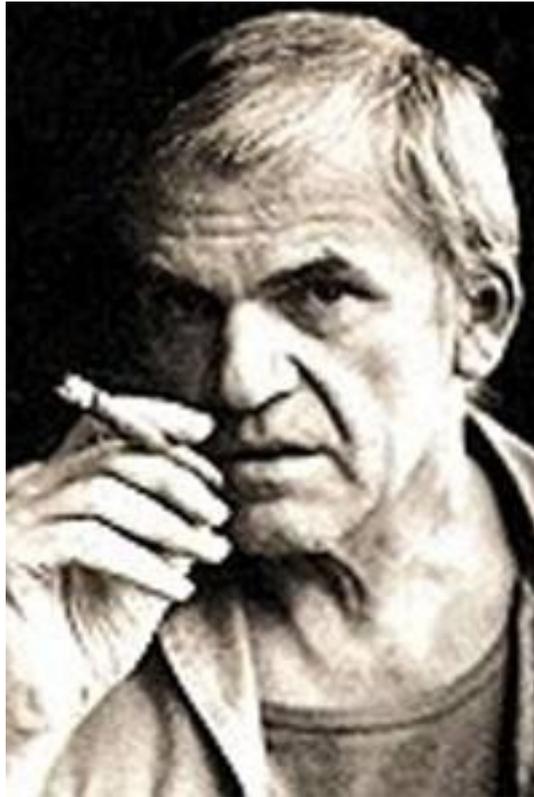
«... cuando ella dejó de ser, la mitad de la memoria dejó de ser; y si yo dejara de ser, todo el recuerdo dejaría de ser. Sí», pensó él, «entre la pena y la nada elijo la pena».

Más tarde, al escribir *El libro de la risa y del olvido*, me sumergí en el personaje de Tamina, que perdió a su marido e intenta desesperadamente reencontrar, reunir recuerdos dispersos para reconstruir a un ser desaparecido, un pasado que ya pasó; entonces empecé a entender que, en ese recuerdo, no encuentra uno la presencia del muerto; los recuerdos no son más que la confirmación de su ausencia; en los

recuerdos, el muerto no es más que un pasado que palidece, que se aleja, inaccesible.

Sin embargo, si me resulta imposible considerar muerto al ser a quien amo, ¿cómo se manifestará su presencia?

En su voluntad, que conozco y a la que permaneceré fiel. Pienso en el viejo peral que permanecerá delante de la ventana mientras viva el hijo del campesino.



MILAN KUNDERA. (Brno, actual República Checa, 1929) Escritor checo nacionalizado francés de amplísima proyección y fama internacional. Tras la invasión rusa de 1968 perdió su puesto de profesor en el Instituto Cinematográfico de Praga, sus libros fueron retirados de la circulación y tuvo que exiliarse en Francia. Después de su primera novela, *El libro de los amores ridículos* (1968), publicó *La broma* (1968), *La insoportable levedad del ser* (1984) y *La inmortalidad* (1990), entre otras. Ha escrito también una obra de teatro, *Jacques y su amo* (1971), y algunos ensayos. Sus novelas se sitúan a medio camino entre la ficción y el ensayo, y hacen uso frecuente de la ironía, la presencia de diversas voces narrativas, la confusión entre elementos reales y ficticios y la digresión. En ellas el autor se enfrenta a sus propios fantasmas personales, el totalitarismo y el exilio, al tiempo que ahonda en los grandes temas de la libertad y la eticidad desde un profundo desengaño, a veces difícil de percibir tras su estilo aparentemente ligero y amable. Hijo del pianista Ludvík Kundera, las vicisitudes políticas marcaron su juventud, obligándole a interrumpir sus estudios o su labor docente. Tras perder su trabajo en el Instituto Cinematográfico de Praga, fue desde 1975 profesor visitante en la Universidad de Rennes; en 1979 fue privado de la ciudadanía checa y se estableció en Francia. Adoptó la nacionalidad francesa en 1981 y, entre 1985 y 1987, revisó personalmente una traducción integral de su obra novelística al francés; a excepción de las iniciales, la mayor parte de sus obras aparecieron primero en francés y luego en checo. Después de unos inicios poéticos caracterizados por la adhesión, en algunos casos polémica, a los sueños de la nueva generación comunista de después del 48 (*El hombre, amplio jardín*, 1953, y *El*

último mayo, 1955, reelaboración de un episodio de *Reportaje al pie de la horca* de J. Fucik), se orientó definitivamente hacia la narrativa.

Toda su producción ulterior no fue sino una sistemática desmitificación de los mitos de su generación y de la izquierda checa y europea en general, operada valiéndose de las más refinadas técnicas que la evolución de la novela ponía a su disposición (polifonía, alternancia de narradores, cruce de crónica y disertación filosófica), insertadas en un discurso musical con variaciones sobre el tema, recurrencia de un mismo motivo, contrapuntos de motivos distintos, en un continuo fluctuar entre la realidad física de los hechos y la realidad ficticia de los personajes, entre historia y novela.

El primero en ser atacado por Kundera fue el mito del amor, que zahiere en su libro de relatos *El libro de los amores ridículos*, aparecido en tres entregas (1963, 1965 y 1968). Luego fue el sueño comunista de 1948 (*La broma*, 1967) y el fracaso del programa revolucionario de las vanguardias históricas (*La vida está en otra parte*, 1979). La broma anticipó ya algunos rasgos característicos de su obra, como la integración de largos pasajes ensayísticos, y su peculiar concepto de lo grotesco. Después de *La despedida* (1979), cuya aparente ligereza proviene de la rigurosa construcción teatral y de la precisión del microdrama de una muerte «por equivocación», las novelas siguientes serán todas concebidas y escritas en el extranjero.

Tras volver nuevamente, con las siete variaciones de *El libro de la risa y el olvido* (1981), al tema de la ironía y de la desesperación de la memoria (histórica), abordando directamente y con agudo sarcasmo la realidad checa, Milan Kundera añadió con *La insoportable levedad del ser* (1984) un nuevo fragmento a su coherente obra de desmitificación que, ironizando esta vez sobre los esfuerzos revolucionarios de la izquierda occidental y volviendo al sueño de la Gran Marcha que había estado en la base de su poesía, constituye en la evolución de Kundera la novela de las ilusiones totalmente perdidas.

La insoportable levedad del ser es un intento de novela total, que repasa, a través de la vida de dos parejas, toda la historia reciente de Checoslovaquia y plantea sus permanentes interrogantes existenciales. El cirujano Tomas, muy mujeriego y que disfruta de una prestigiosa carrera en el extranjero, conoce un día a su compatriota Tereza, una frágil muchacha que acaba transformando su vida. Tomas la sigue a su país de origen, Checoslovaquia, regido por la dictadura comunista; el cirujano es objeto de depuración política y acaba en una granja estatal. Allí muere en accidente en compañía de Tereza. La narración pasa revista a otros personajes, como la pintora Sabina, abrumada por las rígidas directrices del arte oficial, el realismo socialista, lo que la lleva a una existencia vacua, sin raíces, desleal para con todos; o Franz, amante

de la anterior, inestable, en una perpetua búsqueda de una vida que valga la pena ser vivida.

Entre sus novelas posteriores hay que destacar *La lentitud* (1994), *La identidad* (1998) y *La ignorancia* (2000). Ha publicado también los ensayos literarios *El arte de la novela* (1986), que reúne textos escritos en distintas circunstancias y donde expone su concepción personal de la novela europea, y *Los testamentos traicionados* (1993). Como dramaturgo, obtuvo reconocimiento con *Los propietarios de las llaves* (1962), aunque el autor personalmente prefiera *Jacques y su amo* (1975).

Notas

[1] Según su interpretación de los tres tiempos de la historia de la novela y de la música, Kundera emplea el término modernismo como correspondiente al tercer tiempo. Para evitar confusiones con el estilo Art Nouveau lo transcribimos en minúscula. (N. de la T.) <<

[2] Tengo por fin la ocasión de citar a Rene Girard; su libro *Mentira romántica y verdad novelesca* es el mejor que jamás haya leído sobre el arte de la novela. (N. del A.) <<

[3] Lakis Proguidis, *Un écrivain malgré la critique*, traducción francesa publicada por Éditions Gallimard, París, 1989. (N. del A.) <<

[4] Jaroslav Vogel, *Janáček* (Praga, 1963; traducido al inglés en W. W. Norton and Company, Nueva York, 1981), monografía detallada, honesta, pero limitada en sus opiniones por su horizonte nacional y nacionalista. Bartok y Berg, los compositores más cercanos a Janáček en el escenario internacional: al primero ni se le menciona, al segundo, apenas. ¿Y cómo situar a Janáček en el mapa de la música moderna sin estas dos referencias? (N. del A.) <<