

Sólo el gran arte de la novela es capaz de desgarrar por un instante el telón de prejuicios y preinterpretaciones con que desciframos no sólo nuestra vida sino la historia entera de la humanidad. Más aún: tal vez la novela sea el último observatorio que nos permite abrazar la existencia humana en su conjunto y lanzar «una mirada al alma de las cosas». El novelista y ensayista Milan Kundera nos invita en el telón a participar en el secreto diálogo que mantienen los grandes nombres de la tradición occidental. Unas obras iluminan a otras, los escritores descubren aspectos inusitados en sus antecesores, que a su vez inspirarán a sus sucesores de muy diversa manera: Rabelais, Cervantes, Diderot, Fielding, Flaubert, Joyce, Kafka, García Márquez& El resultado es una pequeña y particular «pléyade» literaria que Kundera comparte con los lectores y una iluminadora historia personal de la literatura.

Milan Kundera

El telón

Título original: *Le Rideau. Essai en sept parties*

Milan Kundera, 2005

Traducción: Beatriz de Moura

Primera parte

Conciencia de la continuidad

Conciencia de la continuidad

Contaban una anécdota de mi padre, que era músico. Se encuentra entre amigos en algún lugar donde, desde una radio o un fonógrafo, suenan los acordes de una sinfonía. Los amigos, todos músicos o melómanos, reconocen enseguida la *Novena* de Beethoven. Preguntan a mi padre:

—¿Qué es esa música?

Tras una larga reflexión, éste dice:

—Parece Beethoven.

Todos contienen la risa: ¡mi padre no ha reconocido la *Novena sinfonía*!

—¿Estás seguro?

—Sí —dice mi padre—, un Beethoven tardío.

—¿Cómo puedes saber que es tardío?

Mi padre les llama entonces la atención sobre cierta ligadura armónica que Beethoven jamás habría utilizado en su juventud.

Sin duda, la anécdota es sólo una maliciosa invención, pero ilustra bien lo que es la conciencia de la continuidad histórica, uno de los signos por los que se distingue al hombre que pertenece a la civilización que es (o era) la nuestra. Para nosotros, todo adquiriría el cariz de una historia, nos parecía una sucesión más o menos lógica de acontecimientos, actitudes, obras. En tiempos de mi primera juventud conocía, de un modo natural, sin esforzarme, la cronología exacta de las obras de mis autores predilectos. Imposible pensar que Apollinaire hubiera escrito *Alcoholes* después de *Caligramas*, ya que, en ese caso, habría sido otro poeta, ¡su obra tendría otro sentido! Me gusta cada

uno de los cuadros de Picasso por sí mismo, pero también toda la obra de Picasso concebida como un largo camino del que conozco a la perfección cada uno de los períodos. Las célebres preguntas metafísicas, ¿de dónde venimos? y ¿adónde vamos?, tienen en el arte un sentido concreto y claro, y no carecen de respuestas.

Historia y valor

Imaginemos a un compositor contemporáneo que hubiera escrito una sonata que, por su forma, sus armonías, sus melodías, se pareciera a las de Beethoven. Imaginemos incluso que esta sonata haya sido tan magistralmente compuesta que, si hubiera sido realmente de Beethoven, habría figurado entre sus obras maestras. Sin embargo, por magnífica que fuera, al firmarla un compositor contemporáneo, daría risa.

Como mucho, se le felicitaría por ser un virtuoso del pastiche.

¡Cómo! ¿Sentimos un placer estético al escuchar una sonata de Beethoven y no lo sentimos con otra del mismo estilo y con el mismo encanto si la firma un contemporáneo nuestro? ¿Acaso no es el colmo de la hipocresía? ¿La sensación de belleza es, pues, cerebral, está condicionada por el conocimiento de una fecha?, ¿no es espontánea, dictada por nuestra sensibilidad?

¡Qué remedio! La conciencia histórica es hasta tal punto inherente a nuestra percepción del arte que sentiríamos espontáneamente (o sea, sin hipocresía alguna) este anacronismo (una obra de Beethoven fechada hoy) como ridículo, falso, incongruente, incluso monstruoso. Nuestra conciencia de la continuidad es tan fuerte que interviene en la percepción de toda obra de arte.

Jan Mukarovsky, el fundador de la estética estructuralista, escribió en Praga en 1932: «Sólo suponiendo un valor estético objetivo, la evolución

histórica del arte adquiere sentido». Dicho de otra manera: si el valor estético no existiera, la historia del arte no sería más que un inmenso depósito de obras cuya sucesión cronológica carecería de sentido. Y a la inversa: sólo se percibe el valor estético en el contexto de la evolución histórica de un arte.

Pero ¿de qué valor estético objetivo puede hablarse si cada nación, cada período histórico, cada grupo social, tiene sus propios gustos? Desde el punto de vista sociológico, la historia de un arte no tiene sentido por sí misma, forma parte de la historia de una sociedad, del mismo modo que la ropa, los ritos funerarios y nupciales, los deportes o las fiestas. Más o menos así es como trata la novela el artículo que le dedica la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert (1751-1772). El autor de ese texto, el señor de Jaucourt, dice de la novela que tiene una gran difusión («casi todo el mundo lee novelas»), una influencia moral (a veces útil, a veces nociva), pero que carece de valor específico por sí misma; de hecho, no menciona a casi ningún novelista que admiremos hoy: ni a Rabelais ni a Cervantes ni a Quevedo ni a Grimmelshausen ni a Defoe ni a Swift ni a Smollett ni a Lesage ni al abate Prévost; para el señor de Jaucourt la novela no representa ni un arte ni una historia autónomos.

Rabelais y Cervantes. No es en absoluto escandaloso que el enciclopedista no los haya nombrado; a Rabelais poco le importaba ser novelista o no, y Cervantes creía haber escrito un epílogo sarcástico a la literatura fantástica de la época anterior; ni el uno ni el otro se consideraban «fundadores». Sólo *a posteriori*, progresivamente, la práctica del arte de la novela les ha atribuido semejante estatuto. Y se lo atribuyó no porque fueran los primeros en escribir novelas (hay muchos otros novelistas antes de Cervantes), sino porque sus obras hacían comprender, mejor que las demás, la razón de ser de ese nuevo arte épico; porque representaban para sus sucesores los primeros grandes valores novelescos; y porque sólo a partir del momento en que empezamos a encontrar un valor en una novela, un valor específico, un valor estético, las novelas pudieron aparecer, en su sucesión, como una historia.

Teoría de la novela

Fielding fue uno de los primeros novelistas capaces de pensar una poética de la novela; cada una de las dieciocho partes de *Tom Jones* empieza con un capítulo dedicado a una especie de teoría de la novela (teoría ágil y placentera; porque así es como teoriza un novelista: conservando celosamente su propio lenguaje, huyendo como de la peste de la jerga de los eruditos).

Fielding escribió su novela en 1749, por tanto, dos siglos después de *Gargantúa y Pantagruel* y un siglo y medio después del *Quijote*; sin embargo, a pesar de que apele a Rabelais y a Cervantes, para él la novela es siempre un arte nuevo, aunque se erija él mismo en «fundador de una nueva provincia literaria...». ¡Esta «nueva provincia» es hasta tal punto nueva que todavía no tiene nombre! Más exactamente, en inglés tiene dos nombres, novel y romance, pero Fielding se niega a emplearlos porque, apenas descubierta, ya invade la «nueva provincia un enjambre de novelas estúpidas y monstruosas» («a swarm of foolish novels and monstrous romances»). Para que no le metan en el mismo saco que a aquellos a quienes desprecia, «evita con todo cuidado el término de novela» y designa este arte nuevo con una fórmula bastante alambicada, pero notablemente exacta: un «texto prosai-comi-épico» («prosai-comi-epic writing»).

Intenta definir ese arte, o sea, determinar su razón de ser; delimitar el terreno de la realidad que debe alumbrar, explorar, captar: «El alimento que proponemos aquí (...) a nuestro lector (...) no es otro que la naturaleza humana». La trivialidad de esta afirmación es sólo aparente; entonces aparecían en la novela historias divertidas, edificantes, entretenidas, pero sin más; nadie le habría concedido un objetivo tan general, por tanto tan exigente, tan serio como el examen de la «naturaleza humana»; nadie habría elevado la novela al rango de una reflexión sobre el hombre como tal.

En *Tom Jones*, Fielding se detiene de pronto en medio de la narración para declarar que uno de los personajes le deja estupefacto; su comportamiento le parece «el más inexplicable de los absurdos que jamás se

le haya metido en la mente a esa extraña y prodigiosa criatura que es el hombre»; en efecto, el asombro ante lo «inexplicable» en «esa extraña criatura que es el hombre» es lo primero que incita a Fielding a escribir una novela, la razón de inventarla. La «invención» (en inglés también se dice «invention») es la palabra clave para Fielding; apela a su origen latino, inventio, que quiere decir «descubrimiento» (discovery, finding out): al inventar su novela, el novelista descubre un aspecto hasta entonces desconocido, oculto, de «la naturaleza humana»; una invención novelesca es, pues, un acto de conocimiento que Fielding define como «penetrar rápida y sagazmente en la verdadera esencia de todo lo que es objeto de nuestra contemplación» («a quick and sagacious penetration into the true essence of all the objects of our contemplation»). (Frase notable; el adjetivo «rápido» —*quick*— da a entender que se trata del acto de captar un conocimiento específico en el que la intuición desempeña un papel fundamental.)

¿Y la forma de ese «texto prosai-comi-épico»? «Como fundador de una nueva provincia literaria, tengo plena libertad para dictar las leyes de esta jurisdicción», proclama Fielding, y se defiende por adelantado contra todas las normas que quisieran imponerle esos «funcionarios de la literatura» que para él son los críticos; él define la novela, y eso me parece capital, por su razón de ser; por el terreno de realidad que debe «descubrir»; su forma, en cambio, apela a una libertad que nadie puede limitar y cuya evolución será una perpetua sorpresa.

Pobre Alonso Quijano

El pobre Alonso Quijano quiso erigirse en un personaje legendario de caballero andante. De cara a la historia de la literatura, Cervantes consiguió todo lo contrario: situó un personaje legendario a ras de suelo: en el mundo de la prosa. La prosa: esta palabra no sólo significa un lenguaje no versificado; significa también el carácter concreto, cotidiano, corporal, de la vida. Decir que la novela es el arte de la prosa no es, pues, una perogrullada; esta palabra

define el sentido profundo de esa arte. A Homero no se le ocurre preguntarse si Aquiles o Áyax, después de sus muchos combates cuerpo a cuerpo, aún conservan sus dientes. Para Don Quijote y para Sancho, por el contrario, los dientes son una constante preocupación, dientes que duelen, dientes que faltan. «Porque te hago saber, Sancho, que la boca sin muelas es como molino sin piedra, y mucho más se ha de estimar un diente que un diamante.»^[1]

Pero la prosa no es sólo el lado penoso o vulgar de la vida, es también una belleza hasta entonces menospreciada: la belleza de los sentimientos modestos, por ejemplo el de esa amistad impregnada de familiaridad que siente Sancho por Don Quijote. Éste le regaña por su desenvoltura parlanchina alegando que en ningún libro de caballería un escudero se atreve a hablarle a su amo en ese tono.

Por supuesto que no: la amistad de Sancho es uno de los descubrimientos cervantinos de la nueva belleza prosaica: «... no puedo más, seguirle tengo; somos del mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos, y sobre todo, yo soy fiel, y, así, es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y el azadón», dice Sancho.

La muerte de Don Quijote es aún más conmovedora por ser prosaica, o sea, desprovista de todo pathos. Tras dictar su testamento, agoniza durante tres días, rodeado de la gente que le quiere: sin embargo, «comía la sobrina, brindaba el ama y se regocijaba Sancho Panza, que esto del heredar algo borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto».

Don Quijote explica a Sancho que Homero y Virgilio no describían a los personajes «como ellos fueron, sino como habían de ser para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes». Ahora bien, el propio Don Quijote es cualquier cosa menos un ejemplo a seguir. Los personajes novelescos no piden que se les admire por sus virtudes. Piden que se les comprenda, lo cual es algo totalmente distinto. Los héroes de epopeya vencen o, si son vencidos, conservan hasta el último suspiro su grandeza. Don Quijote ha sido vencido. Y sin grandeza alguna. Porque, de golpe, todo queda claro: la vida humana como tal es una derrota. Lo único que nos queda ante esta irremediable derrota que

llamamos vida es intentar comprenderla. Ésta es la razón de ser del arte de la novela.

El despotismo de la *story*

Tom Jones es un niño expósito; vive en el castillo rural en el que Lord Allworthy lo protege y lo educa; ya de joven, se enamora de Sophia, hija de un vecino rico, y, cuando estalla su amor (al final de la sexta parte), sus enemigos lo calumnian con tal saña que Allworthy, furioso, lo repudia; dan comienzo entonces sus largas andanzas (que recuerdan la composición de la novela picaresca, en la que un único protagonista, un «pícaro», vive una sucesión de aventuras y se encuentra cada vez con nuevos personajes), y sólo hacia el final (en las partes diecisiete y dieciocho) vuelve la novela a la intriga principal: tras un torbellino de sorprendentes revelaciones, se explica el enigma del origen de Tom: es hijo natural de la hermana de Allworthy, a la que tanto quería, y fallecida hace mucho tiempo; Tom triunfa y se casa, en el último capítulo de la novela, con su amada Sophia.

Cuando Fielding proclama su total libertad para con la forma novelesca, piensa ante todo en su rechazo a dejar que la novela se reduzca a ese encadenamiento causal de actos, gestos, palabras, que los ingleses llaman *story* y que pretende ser constitutivo del sentido y de la esencia de una novela; contra ese poder absolutista de la *story* reivindica específicamente el derecho a interrumpir la narración, «donde quiera y cuando quiera», con la intervención de sus propios comentarios y reflexiones, o sea, dicho de otro modo, con digresiones. No obstante, él también utiliza la *story* como si fuera la única base posible para garantizar la unidad de una composición, para atar el principio al final. Así pues, terminó *Tom Jones* (incluso, tal vez, con una secreta sonrisa irónica) mediante el golpe de gong de un *happy end* con boda.

Vista en esta perspectiva, *Tristram Shandy*, escrita unos quince años más tarde, aparece como la primera destitución radical y completa de la *story*.

Mientras que Fielding, para no quedar sofocado en el largo pasillo de un encadenamiento causal de acontecimientos, abrió de par en par las ventanas a las digresiones y a los episodios, Sterne renuncia completamente a la story; su novela no es más que una única digresión multiplicada, un único baile alegrado por episodios cuya unidad, deliberadamente frágil, singularmente frágil, está tan sólo hilvanada por algunos personajes originales y sus acciones microscópicas, cuya futilidad hace reír.

Gusta comparar a Sterne con los grandes revolucionarios de la forma novelesca del siglo XX: con razón, salvo que Sterne no era un «poeta maldito»; era aclamado por un amplio público; efectuó sonriendo, riendo y bromeando su grandioso acto de destitución. Nadie, por otra parte, le reprochaba ser difícil e incomprensible; si molestaba, era por su descaro, su frivolidad, y aún más por la chocante insignificancia de los temas que trataba.

Los que le reprochaban esta insignificancia habían elegido la palabra acertada. Pero recordemos lo que decía Fielding: «El alimento que proponernos aquí a nuestro lector (...) no es otro que la naturaleza humana». Ahora bien, ¿son realmente las grandes acciones dramáticas la mejor clave para comprender «la naturaleza humana»? ¿No se alzan más bien como una barrera que disimula la vida tal como es? ¿No es precisamente la insignificancia uno de nuestros grandes problemas? ¿No es éste nuestro sino? Y, si lo es, ¿es ese sino nuestra dicha o nuestra desgracia? ¿Nuestra humillación o, por el contrario, nuestro alivio, nuestra evasión, nuestro idilio, nuestro refugio?

Estas preguntas eran inesperadas y provocadoras. El juego formal de *Tristram Shandy* es el que ha permitido plantearlas. En el arte de la novela, los descubrimientos existenciales y la transformación de la forma son inseparables.

En busca del tiempo presente

Don Quijote se moría y, sin embargo, «comía la sobrina, brindaba el ama y se regocijaba Sancho Panza, que esto del heredar algo borra o templea en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto». Por un instante, esta frase entreabre el telón que disimulaba la prosa de la vida. ¿Y si quisiéramos examinar esta prosa aún más de cerca, en detalle, o en un segundo? ¿Cómo se manifiesta el buen humor de Sancho? ¿Se muestra parlanchín? ¿Habla con las dos mujeres? ¿Permanece todo el tiempo a la cabecera del amo?

Por definición, el narrador cuenta lo que ha pasado. Pero cada pequeño acontecimiento, en cuanto se convierte en pasado, pierde su carácter concreto y se vuelve silueta. La narración es un recuerdo, por tanto un resumen, una simplificación, una abstracción. El verdadero rostro de la vida, de la prosa de la vida, sólo se muestra en el tiempo presente. Pero ¿cómo contar los acontecimientos pasados y restituirles el tiempo presente que han perdido? El arte de la novela ha encontrado la respuesta: presentando el pasado en escenas. La escena, incluso contada en pasado gramatical, es, ontológicamente, el presente: la vemos y la oímos; tiene lugar delante de nosotros, aquí y ahora.

Cuando leían a Fielding, sus lectores pasaban a ser oyentes fascinados por un hombre brillante que los mantenía en vilo con lo que les contaba. Balzac, unos ochenta años más tarde, transformó a los lectores en espectadores que miraban una pantalla (una pantalla de cine antes de tiempo) en la que su magia de novelista les mostraba escenas de las que no podían apartar los ojos.

Fielding no inventaba historias imposibles o increíbles; aun así, la verosimilitud de lo que contaba era su última preocupación; no queda deslumbrar a sus oyentes mediante la ilusión de la realidad, sino por el sortilegio de su fabulación, de sus observaciones inesperadas, de las situaciones sorprendentes que él creaba. Por el contrario, cuando la magia de la novela consistió en la evocación visual y acústica de las escenas, la verosimilitud pasó a ser la regla de las reglas: la condición *sine qua non* para que el lector crea en lo que ve.

Fielding se interesaba poco por la vida cotidiana (no hubiera creído que

un día la trivialidad se convertiría en un gran tema de novela); no simulaba escuchar, con micrófonos secretos, las reflexiones que cruzaban por la cabeza de sus personajes (los miraba desde el exterior y adelantaba hipótesis lúcidas y con frecuencia curiosas sobre su psicología); le aburrían las descripciones y no se detenía en la apariencia física de sus protagonistas (no nos enteramos de qué color eran los ojos de Tom) ni en el trasfondo histórico de la novela; su narración planeaba alegremente por encima de las escenas, de las que no evocaba más que fragmentos que le parecían indispensables para la claridad de la intriga y para la reflexión; el Londres donde se resuelve el destino de Tom se parece más a un punto impreso en un mapa que a una metrópolis real: no se describen, ni siquiera se nombran, las calles, las plazas, los palacios.

El siglo XIX nació durante los decenios de deflagraciones que, en varias ocasiones y de cabo a rabo, transfiguraron toda Europa. En la existencia del hombre algo esencial cambió entonces, y de un modo duradero: la Historia se convierte en la experiencia de cada individuo; el hombre empezó a comprender que no moriría en el mismo mundo que lo vio nacer; el reloj de la Historia se puso a dar la hora en voz alta, por todas partes, incluso en el interior de las novelas, cuyo tiempo quedó inmediatamente medido y fechado. La forma de cada pequeño objeto, de cada silla, de cada falda, quedó marcada por la proximidad de su desaparición (transformación). Entramos en la era de las descripciones.

(Descripción: compasión por lo efímero; rescate de lo perecedero.) El París de Balzac no se parece al Londres de Fielding; sus plazas tienen nombre; sus casas tienen sus colores; sus calles, olores y ruidos; es el París de un momento preciso, un París tal como no era antes y tal como ya no será nunca más. Y cada escena de la novela queda marcada (aunque sólo sea por la forma de una silla o el corte de un traje) por la Historia, que, una vez salida de la sombra, modela y vuelve incesantemente a modelar el rostro del mundo.

Una nueva constelación se ha iluminado en el cielo por encima del caminar de la novela, que entró en su gran siglo, el siglo de su popularidad, de su poderío; se estableció entonces una «idea de lo que es la novela», que reinará sobre el arte de la novela hasta Flaubert, hasta Tolstói, hasta Proust;

sumirá en un semioivido las novelas de los siglos precedentes (detalle increíble: ¡Zola jamás leyó *Las amistades peligrosas!*) y dificultará la futura transformación de la novela.

Los múltiples significados de la palabra «historia»

«La historia de Alemania», «la historia de Francia»: en estas dos fórmulas el complemento es distinto, pero la noción de historia conserva el mismo sentido. «La historia de la humanidad», «la historia de la técnica», «la historia de la ciencia», «la historia de tal o cual arte»: no sólo es distinto el complemento, sino que la palabra «historia» significa en cada caso otra cosa.

El gran médico A inventa un método genial para curar una enfermedad. Pero, diez años después, el médico B elabora otro método, más eficaz, de tal manera que el método anterior (aunque genial) queda abandonado y olvidado. La historia de la ciencia tiene el carácter del progreso.

Aplicada al arte, la noción de historia nada tiene que ver con el progreso; no supone un perfeccionamiento, una mejora, un avance; parece más bien un viaje con el fin de explorar tierras desconocidas y de inscribirlas en un mapa. La ambición del novelista no es la de hacerlo mejor que sus predecesores, sino la de ver lo que no han visto, la de decir lo que no han dicho. La poética de Flaubert no desmerece la de Balzac, al igual que el descubrimiento del Polo Norte no erradica el de América.

La historia de la técnica depende poco del hombre y de su libertad; al obedecer a su propia lógica, no puede ser distinta de la que ha sido ni de la que será; en este sentido, es inhumana; si Edison no hubiera inventado la bombilla, la habría inventado otro. Pero si Laurence Sterne no hubiera tenido la idea loca de escribir una novela sin ninguna story, nadie lo hubiera hecho en su lugar, y la historia de la novela no habría sido la que conocernos.

«Una historia de la literatura, contrariamente a la historia a secas,

debería consistir sólo en nombres de victorias, ya que en ella las derrotas no son una victoria para nadie.» La luminosa frase de Julien Gracq saca todas las consecuencias del hecho de que la historia de la literatura, «contrariamente a la historia a secas», no es una historia de los acontecimientos, sino la historia de los valores. Sin Waterloo, la historia de Francia sería incomprensible. Pero los Waterloo de los escritores menores, e incluso los de los grandes, no tienen otro lugar que el olvido.

La historia «a secas», la de la humanidad, es la historia de las cosas que ya no son y que no participan directamente en nuestra vida. La historia del arte, puesto que es la historia de los valores, por tanto de las cosas que nos son necesarias, está siempre presente, siempre con nosotros; podemos escuchar a Monteverdi y a Stravinski en un mismo concierto.

Y, como están siempre con nosotros, los valores de las obras de arte son constantemente cuestionados, defendidos, juzgados, vueltos a juzgar. Pero ¿cómo juzgarlos? En el terreno del arte no hay para ello medidas exactas. Todo juicio estético es una apuesta personal; pero una apuesta que no se encierra en su subjetividad, que se enfrenta a otros juicios, tiende a ser reconocida, aspira a la objetividad. En la conciencia colectiva, la historia de la novela, que se extiende desde Rabelais hasta nuestros días, se encuentra así en una perpetua transformación en la que participan competencia e incompetencia, inteligencia y estupidez y, por encima de todo, el olvido que no termina de extender su inmenso cementerio donde, al lado de los no valores, yacen valores subestimados, desconocidos u olvidados. Esta inevitable injusticia hace que la historia del arte sea profundamente humana.

La belleza de una repentina densidad de la vida

En las novelas de Dostoievski, el reloj no para de dar la hora: «Eran cerca de las nueve de la mañana» es la primera frase de *El idiota*; en ese momento, por pura coincidencia (sí, ¡la novela empieza con una enorme

coincidencia!), se encuentran en un compartimento de tren tres personajes que jamás se han visto: Mishkin, Rogozhin, Lebedev; en su conversación aparece pronto la protagonista de la novela, Nastasia Filípovna. Son las once, Mishkin llama al timbre en casa del general Yepanchin; son las doce y media, Mishkin almuerza con la mujer del general y sus tres hijas; en la conversación vuelve a aparecer Nastasia Filípovna: nos enteramos de que un tal Totski, que la mantiene, se esfuerza a cualquier precio por casarla con Gania, secretario de Yepanchin, y de que esa misma noche, durante una fiesta organizada para celebrar sus veinticinco años, ella deberá anunciar su decisión. Terminado el almuerzo, Gania lleva a Mishkin a la residencia de su familia, adonde acuden, cuando nadie la espera, Nastasia Filípovna y, poco después, de un modo igualmente inopinado (las llegadas inopinadas marcan el ritmo a cada escena en Dostoievski), Rogozhin, ebrio, en compañía de otros borrachos. La noche en casa de Nastasia transcurre llena de excitación: Totski espera, impaciente, el anuncio de la boda, Mishkin y Rogozhin declaran ambos su amor a Nastasia, y Rogozhin le entrega un fajo de cien mil rublos, que ella arroja a la chimenea. La fiesta termina tarde por la noche y, con ella, la primera de las cuatro partes de la novela: en unas doscientas cincuenta páginas, quince horas de una jornada y no más de cuatro escenarios: el tren, la casa de Yepanchin, el hogar de Gania y el de Nastasia.

Hasta entonces, tal concentración de acontecimientos en un tiempo y un espacio tan apretados sólo podía verse en el teatro. Detrás de una dramatización extrema de acciones (Gania abofetea a Mishkin, Varia le escupe a Gania a la cara, Rogozhin y Mishkin declaran en el mismo momento su amor a la misma mujer) desaparece todo lo que conforma la vida cotidiana. Ésta es la poética de la novela en Scott, en Balzac, en Dostoievski; el novelista quiere decirlo todo en escenas; pero la descripción de una escena ocupa demasiado espacio; la necesidad de mantener el suspense exige una extrema densidad de acciones; de ahí la paradoja: el novelista quiere mantener toda la verosimilitud de la prosa de la vida, pero la escena pasa a ser tan rica en acontecimientos, tan desbordante de coincidencias, que pierde tanto su carácter prosaico como su verosimilitud.

Sin embargo, no veo en esta teatralización de la escena una simple

necesidad técnica y mucho menos un defecto. Pues esta acumulación de acontecimientos, con lo que puede tener de excepcional y apenas creíble, ¡es ante todo fascinante! Cuando ocurre en nuestra propia vida, ¿quién podría negarlo?, ¡nos maravilla! ¡Nos encanta! ¡Se vuelve inolvidable! Las escenas en Balzac o en Dostoievski (el último gran balzaquiano de la forma novelesca) reflejan una belleza muy particular, una belleza muy rara, es cierto, pero real, y que todos hemos conocido (o al menos rozado) durante nuestra propia vida.

Surge la Bohemia libertina de mi juventud: mis amigos proclamaban que no hay experiencia más hermosa para un hombre que la de tener sucesivamente a tres mujeres en un solo día. No como resultado mecánico de una orgía, sino como aventura individual gracias a un cúmulo inopinado de ocasiones, sorpresas, seducciones relámpago. Ese «día de tres mujeres», extremadamente raro, que roza el sueño, tenía un encanto deslumbrante que, tal como hoy lo veo, no consistía en un deportivo alarde sexual, sino en la belleza épica de una rápida sucesión de encuentros en los que cada mujer, en la huella de la que la había precedido, parecía todavía más única, y sus tres cuerpos semejabán tres largas notas, cada una en un instrumento distinto, unidas en un único acorde. Era una belleza muy particular, la belleza de una repentina densidad de la vida.

El poder de lo fútil

En 1879, para la segunda edición de *La educación sentimental* (la primera era de 1869), Flaubert hizo cambios en la disposición de los puntos y aparte: nunca dividió uno en varios, pero con frecuencia los unió en párrafos más largos. Me parece percibir en ello su profunda intención estética: desteatralizar la novela; desdramatizarla («desbalzacar»); incluir una acción, un gesto, una réplica, en un conjunto más amplio; disolverlos en el agua corriente de lo cotidiano.

Lo cotidiano. No sólo es aburrimiento, futilidad, repetición,

mediocridad; también es belleza; por ejemplo, el sortilegio de las atmósferas; cada cual lo conoce a partir de su propia vida: una música que proviene del apartamento de al lado y se oye a lo lejos; el viento que hace vibrar la ventana; la voz monótona de un profesor al que una alumna con mal de amores oye sin escuchar; estas circunstancias fútiles imprimen una impronta de inimitable singularidad a un acontecimiento íntimo que, así, queda fechado y pasa a ser inolvidable.

Pero Flaubert ha ido aún más lejos en su examen de la trivialidad cotidiana. Son las once de la mañana y Emma acude a la cita en la catedral; sin decir palabra, entrega a León, su amante hasta entonces platónico, la carta en la que le anuncia que ya no quiere esos encuentros. Luego se aleja, se arrodilla y se pone a rezar; cuando se levanta, aparece un guía que les propone visitar la iglesia. Para sabotear la cita, Emma acepta, y la pareja se ve forzada a detenerse ante cuadros y figuras de santos de piedra, a alzar la cabeza hacia un fresco en el techo y a escuchar las explicaciones del guía, que Flaubert reproduce en toda su estupidez y extensión. Furioso, sin aguantarlo más, León interrumpe la visita, arrastra a Emma hasta el pórtico, llama a un carruaje y empieza la célebre escena de la que no vemos ni oímos nada, salvo, de tanto en tanto, una voz de hombre en el interior del carruaje que ordena al cochero que tome cada vez una dirección distinta para que siga el viaje y para que la sesión amorosa no acabe nunca.

Una absoluta trivialidad como la puñetera intervención del guía y su obstinada palabrería ha dado lugar a una de las más famosas escenas eróticas. En el teatro, una gran acción sólo puede nacer de otra gran acción. Sólo la novela supo descubrir el inmenso y misterioso poder de lo fútil.

La belleza de una muerte

¿Por qué se suicida Ana Karenina? En apariencia, la razón es clara: desde hace años la gente de su entorno se aparta de ella; ella sufre por estar

separada de su hijo Serguéi; aun cuando Vronski todavía la quiere, ella teme por su amor; está ya cansada de todo eso, sobreexcitada, enfermiza (e injustamente) celosa; siente que ha caído en una trampa. Sí, todo esto está claro: pero ¿se está destinado al suicidio por caer en una trampa? ¡Cuánta gente se acostumbra a vivir en una trampa! Aun comprendiendo la profundidad de su tristeza, el suicidio de Ana sigue siendo un enigma.

Cuando se entera de la terrible verdad de su identidad, cuando ve a Yocasta ahorcada, Edipo se revienta los ojos; desde su nacimiento, una necesidad causal lo ha conducido, con una certeza matemática, hacia el trágico desenlace. Pero Ana piensa por primera vez en su posible muerte sólo en la séptima parte de la novela, sin necesidad de acontecimiento excepcional alguno; es viernes, dos días antes del suicidio; atormentada después de una discusión con Vronski, recuerda de repente la frase que dijo, en plena excitación, poco tiempo después de dar a luz: «¿Por qué no me habré muerto?», y se detiene largamente en ella. (Notemos: no es ella quien, al buscar una salida a la trampa en que ha caído, llega con toda lógica a la idea de la muerte; es un recuerdo el que, suavemente, la incita.)

Vuelve por segunda vez a pensar en la muerte al día siguiente, sábado: se dice que «la única manera de castigar a Vronski, de reconquistar su amor» sería el suicidio (el suicidio, pues, como venganza amorosa y no como una salida a la trampa); para poder dormir se toma un somnífero y se pierde en una ensoñación sentimental sobre su muerte; imagina el tormento de Vronski, inclinado sobre su cuerpo; luego, al caer en la cuenta de que su muerte no es sino una fantasía, siente una inmensa alegría de vivir: «¡No, no, todo antes que la muerte! Lo amo, él también me ama, ya vivimos otras escenas semejantes y todo acabó por arreglarse».

El día siguiente, domingo, es el de su muerte. Por la mañana, discuten una vez más y, apenas sale Vronski a ver a su madre en su mansión cerca de Moscú, ella le envía un mensaje: «Me he equivocado; vuelve, te debo una explicación. Por Dios, vuelve, tengo miedo». Luego decide ir a ver a Dolly, su cuñada, para confiarle sus penas. Toma su calesa, se sienta y deja que las ideas circulen libremente por su cabeza. No es una reflexión lógica, es una

incontrolable actividad de la mente donde todo se embrolla, fragmentos de reflexión, observaciones, recuerdos. La calesa que avanza es el lugar idóneo para semejante monólogo silencioso, porque el mundo exterior que desfila afuera alimenta sin parar esos pensamientos: «Oficina y almacenes. Dentista. Sí, voy a confesárselo a Dolly; (...) será difícil contarle todo, pero lo haré».

(A Stendhal le gusta cortar el sonido en medio de una escena: ya no oímos el diálogo y seguimos el pensamiento secreto de un personaje; se trata siempre de una reflexión muy lógica y condensada mediante la cual Stendhal nos revela la estrategia de su protagonista, que está ponderando la situación y decidiendo qué actitud tomar. Ahora bien, el monólogo de Ana no es en absoluto lógico, no es siquiera una reflexión, es el flujo de todo lo que, en un momento determinado, habita su cabeza. Tolstói anticipa así lo que, unos cincuenta años después, Joyce, de un modo mucho más sistemático, practicará en su *Ulises*, y que llamaremos monólogo interior o stream of consciousness. A Tolstói y a Joyce los asediaba la misma obsesión: captar lo que pasa por la cabeza de un hombre durante un momento presente y que, al siguiente instante, se habrá ido para siempre jamás. Pero con una diferencia: con su monólogo interior, Tolstói no examina, como Joyce más tarde, un día cualquiera, cotidiano, trivial, sino, por el contrario, los momentos decisivos de la vida de su protagonista. Y eso es mucho más difícil, porque cuanto más dramática, excepcional y grave es una situación, más tiende el que la cuenta a borrar su carácter concreto, a olvidar su prosa ilógica y a sustituirla por la lógica implacable y simplificada de la tragedia. Por tanto, el examen tolstoiano de la prosa de un suicida es una gran hazaña; un «descubrimiento» que no tiene parangón en la historia de la novela, ni nunca lo tendrá.)

Cuando Ana llega a casa de Dolly, es incapaz de decirle nada. La deja pronto, vuelve a la calesa y se va; sigue el segundo monólogo interior: escenas de la calle, observaciones, asociaciones. De vuelta a su casa, encuentra el telegrama de Vronski que le anuncia que está en el campo, en casa de su madre y que no regresará antes de las diez de la noche. Al grito emotivo de la mañana («¡Por Dios, vuelve, tengo miedo!»), ella esperaba una respuesta también emotiva e, ignorando que Vronski no ha recibido su mensaje, se siente herida; decide tomar el tren e ir adondequiera que él esté; de nuevo está

sentada en la calesa, donde se produce el tercer monólogo interior: escenas de la calle, una mendiga que lleva en brazos a un niño, «¿por qué se imagina que inspira piedad? ¿No hemos sido todos arrojados a este mundo para odiarnos y atormentarnos los unos a los otros? (...) Mira, unos colegiales que se divierten (...) ¡Mi pequeño Serguéi!...».

Se apea de la calesa y sube al tren; allí, una nueva fuerza entra en escena: la fealdad; desde la ventana del compartimento ve correr en el andén a una señora «deforme»; «la desnuda en su imaginación para espantarse con su fealdad...». Sigue a la señora una niña que «reía con afectación, (...) haciendo muecas y pretenciosa». Aparece un hombre, «sucio y feo, con un gorro». Por fin una pareja se sienta frente a ella; «le repugnan»; el señor le cuenta «tonterías a su mujer». En su cabeza cualquier reflexión racional ha quedado barrida; su percepción estética se ha hecho hipersensible; media hora antes de que ella misma lo abandone, ve que la belleza abandona este mundo.

El tren se detiene, ella desciende al andén. Allí le entregan otro mensaje de Vronski que le confirma que volverá a las diez. Ella sigue caminando entre la muchedumbre, con sus sentidos acorralados desde todas partes por la vulgaridad, la terrible fealdad, la mediocridad. Un tren de mercancías entra en la estación. De repente, ella «se acuerda del hombre aplastado el día de su encuentro con Vronski, y comprende lo que debe hacer». Y sólo en ese preciso instante decide morir.

«El hombre aplastado» al que recuerda era un ferroviario que había caído bajo un tren en el mismo momento en que ella vio a Vronski por primera vez en su vida. ¿Qué quiere decir esa simetría, ese enmarcar toda su historia de amor mediante una doble muerte en la estación? ¿Es una manipulación poética de Tolstói? ¿Su manera de jugar con símbolos?

Recapitemos la situación: Ana va a la estación para volver al lado de Vronski y no para matarse; una vez en el andén, un recuerdo la avasalla repentinamente y queda seducida por la ocasión inesperada de dar a su historia de amor una forma acabada y bella; de vincular su comienzo a su desenlace en el mismo escenario de la estación y con el mismo tema de la muerte bajo las ruedas de un tren; y es que, sin saberlo, el hombre vive con la seducción de la

belleza, y Ana, sofocada por la fealdad del ser, se ha vuelto mucho más sensible a ésta.

Baja unos peldaños y se encuentra junto a los raíles. El tren de mercancías se acerca. «Un sentimiento se apoderó de ella, similar al que había tenido cuando fueron a bañarse un día y ella se disponía a zambullirse en el agua...»

(¡Una frase milagrosa! ¡En un único segundo, el último de su vida, la extrema gravedad se asocia a un recuerdo placentero, corriente, leve! Incluso en el momento patético de su muerte, Ana está lejos de la vía trágica de Sófocles. No abandona la vía misteriosa de la prosa en la que la fealdad se codea con la belleza, en la que lo racional deja lugar a lo ilógico y en la que un enigma sigue siendo un enigma.)

«Hundió la cabeza entre los hombros y, las manos hacia delante, se arrojó bajo el vagón.»

La vergüenza de repetirse

Durante una de mis primeras estancias en Praga después de la implosión del régimen comunista en 1989, un amigo que había vivido todo el tiempo allá me dijo: lo que necesitaríamos es un Balzac. Porque lo que tú ves aquí es la restauración de una sociedad capitalista con toda la crueldad y la estupidez que comporta, con la vulgaridad de los estafadores y los nuevos ricos. La necesidad comercial ha reemplazado la necesidad ideológica. Pero lo que hace pintoresca esta nueva experiencia es que conserva muy fresca en su memoria la antigua, que las dos experiencias se han fundido y que la Historia, como en la época de Balzac, pone en escena increíbles embrollos. Y me cuenta la historia de un viejo, antiguo alto funcionario del partido, que hace veinticinco años había propiciado el matrimonio de su hija con el hijo de una gran familia burguesa expropiada, y le había facilitado (como regalo de boda) una buena

carrera; ahora, el *apparátchik* terminaba su vida en soledad mientras la familia del yerno había recuperado los bienes que antaño habían sido nacionalizados y la hija se avergüenza del padre comunista, a quien ya sólo se atreve a ver a escondidas. Mi amigo se ríe: ¿Te das cuenta? ¡Es idéntica a la historia de Papá Goriot! El hombre poderoso en la época del Terror consigue casar a sus dos hijas con «enemigos de clase» que, más tarde, en la época de la Restauración, ya no quieren reconocerlo, de tal manera que el pobre padre ya nunca puede encontrarse con ellas en público.

Nos reírnos mucho rato. Hoy, me detengo sobre esa risa. De hecho, ¿por qué nos reíamos? ¿Acaso era tan ridículo el viejo *apparátchik*? ¿Ridículo por repetir lo que otro había vivido ya? ¡Pero es que no repetía nada en absoluto! La Historia es la que se repetía. Y, para repetirse, hay que carecer de pudor, de inteligencia, de gusto. Es el mal gusto de la Historia lo que nos hizo reír.

Esto me remite a la exhortación de mi amigo. ¿Es cierto que la época que estamos viviendo en Bohemia necesita a su Balzac? Tal vez. Tal vez, para los checos, fuera iluminador leer novelas sobre la recapitalización de su país, un ciclo novelesco largo y rico, con muchos personajes, escrito a la manera de Balzac. Pero ningún novelista digno de ese nombre escribirá semejante novela. Sería ridículo escribir otra Comedia humana. Porque, así como la Historia (la de la humanidad) puede tener el mal gusto de repetirse, la historia del arte no soporta las repeticiones. El arte no está ahí para registrar, al igual que un gran espejo, todas las peripecias, las variaciones, las infinitas repeticiones de la Historia. El arte no es un orfeón que espolea a la Historia en su marcha. Está ahí para crear su propia historia. Lo que quedará un día de Europa no es su historia repetitiva, que, en sí misma, no representa valor alguno. Lo único que tiene alguna posibilidad de quedar es la historia de las artes.

Segunda parte

Die Weltliteratur

La máxima diversidad en el mínimo espacio

Sea nacionalista o cosmopolita, arraigado o desarraigado, un europeo está profundamente determinado por la relación con su patria; es probable que la problemática nacional sea en Europa más compleja, más grave que en otros lugares, en todo caso es distinta. A esto se añade otra particularidad: al lado de las grandes naciones, hay una Europa de pequeñas naciones entre las cuales muchas han obtenido (o reencontrado) su independencia política en el curso de los dos últimos siglos. En la época en que el mundo ruso quiso remodelar a su imagen mi pequeño país, formulé así mi ideal de Europa: la máxima diversidad en el mínimo espacio; los rusos ya no gobiernan en mi país natal, pero ese ideal peligra aún más.

Todas las naciones de Europa viven el mismo destino común, pero cada una lo vive de un modo distinto a partir de sus propias experiencias particulares. He aquí por qué la historia de cada arte europeo (pintura, novela, música, etcétera) parece una carrera de relevos en la que las diferentes naciones se pasan de una a otra el mismo testigo. La polifonía conoce sus comienzos en Francia, continúa su evolución en Italia y España, alcanza una increíble complejidad en los Países Bajos y encuentra su culminación en Alemania, en la obra de Bach; al desarrollo de la novela inglesa en el siglo XVIII le siguen la época de la novela francesa, luego la de la novela rusa, después la de la novela escandinava, etcétera. El dinamismo y el largo aliento de la historia de las artes europeas son inconcebibles sin la existencia de las naciones, cuyas distintas experiencias constituyen una inagotable reserva de inspiración.

Pienso en Islandia. En los siglos XIII y XIV nació allí una obra literaria de muchos miles de páginas: las sagas. ¡Ni los franceses ni los ingleses crearon en esa época una obra en prosa semejante en su lengua nacional! Medítenlo bien, hasta el fondo: el primer gran tesoro de la prosa europea se creó en su país más pequeño, que, incluso hoy, cuenta con menos de

trescientos mil habitantes.

La irreparable desigualdad

El nombre de Múnich se ha convertido en el símbolo de la capitulación ante Hitler. Pero seamos más concretos: en Múnich, en otoño de 1938, los cuatro grandes, Alemania, Italia, Francia y Gran Bretaña, negociaron el destino de un pequeño país al que negaron hasta su derecho a la palabra. En una estancia aparte, los dos diplomáticos checos aguardaron toda la noche a que se les condujera, a la mañana siguiente, por largos pasillos, a una sala donde Chamberlain y Daladier, cansados, demacrados, entre bostezos, les anunciaron el veredicto de muerte.

«Un país lejano del que poco sabemos» («a far away country of which we know little»). Estas célebres palabras con las que Chamberlain quería justificar el sacrificio de Checoslovaquia eran acertadas. En Europa hay, por un lado, los grandes países y, por otro, los pequeños; las naciones instaladas en las salas de negociación y las que esperan toda la noche en la antecámara.

Lo que distingue a las naciones pequeñas de las grandes no es tan sólo el criterio cuantitativo del número de habitantes; es algo más profundo: su existencia no es para ellas una certeza que se da por hecha, sino siempre una pregunta, un reto, un riesgo; están a la defensiva frente a la Historia, esa fuerza que las supera, que no las toma en consideración, que ni siquiera las percibe. («Sólo oponiéndonos a la Historia como tal podemos oponernos a la de hoy», escribió Witold Gombrowicz.)

Hay tantos polacos como españoles. Pero España es una vieja potencia cuya existencia nunca estuvo amenazada, mientras que la Historia ha enseñado a los polacos lo que quiere decir no ser. Privados de su Estado, vivieron durante más de un siglo en el corredor de la muerte. «Polonia todavía no ha perecido» es el primer y patético verso de su himno nacional y, hace

unos cincuenta años, Gombrowicz, en una carta a Czeslaw Milosz, escribía una frase que no se le habría ocurrido a ningún español: «Si, dentro de cien años, nuestra lengua todavía existe...».

Tratemos de imaginar que las sagas islandesas hubieran sido escritas en inglés. Los nombres de sus protagonistas nos resultarían hoy tan familiares como los de Tristán o Don Quijote; su carácter estético singular, que oscila entre la crónica y la ficción, habría provocado un montón de teorías; habría habido debates para decidir si se podía o no considerarlas las primeras novelas europeas. No digo que se las haya olvidado; tras siglos de indiferencia, están siendo estudiadas en las universidades del mundo entero; pero pertenecen a «la arqueología de las letras», no influyen en la literatura viva.

Como los franceses no están acostumbrados a distinguir entre nación y Estado, oigo con frecuencia calificar a Kafka como escritor checo (en efecto, desde 1918 fue ciudadano checo). Por supuesto, es un sinsentido. Kafka sólo escribía en alemán —¿hace falta decirlo?— y se consideraba, sin equívoco alguno, escritor alemán. Sin embargo, supongamos por un momento que hubiera escrito sus libros en checo. ¿Quién los conocería hoy? Antes de conseguir imponer a Kafka en la conciencia mundial, Max Brod tuvo que hacer durante veinte años esfuerzos gigantescos, ¡y eso con el apoyo de los más destacados escritores alemanes! Incluso si un editor de Praga hubiera logrado publicar los libros de un hipotético Kafka checo, ninguno de sus compatriotas (o sea, ningún checo) habría tenido la autoridad necesaria para dar a conocer al mundo esos textos extravagantes, escritos en la lengua de un país lejano «of which we know little». No, créanme, nadie, absolutamente nadie conocería a Kafka hoy si hubiera sido checo.

Ferdydurke, de Gombrowicz, se publicó en polaco en 1938. Tuvo que esperar quince años para que por fin un editor francés lo leyera y lo rechazara. E hicieron falta otros tantos años más para que los franceses pudieran encontrarlo en las librerías.

Die Weltliteratur

Son dos los contextos elementales en los que podemos situar una obra de arte: o bien el de la historia de la propia nación (llamémoslo el pequeño contexto), o bien el de la historia supranacional de su arte (llamémoslo el gran contexto). Nos hemos acostumbrado con toda naturalidad a considerar la música en el gran contexto: saber cuál era la lengua natal de Orlando di Lasso o de Bach no tiene mucha importancia para un musicólogo; por el contrario, al estar vinculada a su lengua, se estudia una novela en todas las universidades del mundo casi exclusivamente en el pequeño contexto nacional. Europa no ha conseguido pensar su literatura como una unidad histórica y no cesaré de repetir que éste es un irreparable fracaso intelectual. Porque, si permanecemos en la historia de la novela, Sterne reacciona ante Rabelais, Sterne inspira a Diderot, Fielding apela constantemente a Cervantes, Stendhal se mide siempre con Fielding, la tradición de Flaubert se prolonga en la obra de Joyce, a partir de su reflexión sobre Joyce desarrolla Broch su propia poética de la novela, Kafka le hace comprender a García Márquez que es posible salirse de la tradición y «escribir de otra manera».

Goethe fue quien formuló por primera vez lo que acabo de decir: «La literatura nacional ya no representa mucho hoy en día, entramos en la era de la literatura mundial (*die Weltliteratur*) y nos compete a cada uno de nosotros acelerar esta evolución». Éste es, por decirlo así, el testamento de Goethe. Un testamento traicionado más. Porque abrid cualquier manual, cualquier antología: la literatura universal es presentada como yuxtaposición de las literaturas nacionales. ¡Como una historia de las literaturas! ¡Literaturas, en plural!

Sin embargo, siempre subestimado por sus compatriotas, nadie comprendió mejor a Rabelais que un ruso: Bajtín; a Dostoievski, que un francés: André Gide; a Ibsen, que un irlandés: G. B. Shaw; a James Joyce, que un austriaco: Herman Broch; los escritores franceses fueron los primeros en destacar la importancia universal de la generación de los grandes norteamericanos, Hemingway, Faulkner, Dos Passos («En Francia, soy el padre de un movimiento literario», escribió Faulkner en 1946 quejándose de la

sordera con la que se topaba en su país). Estos pocos ejemplos no son extrañas excepciones a la regla; no, son la regla: el alejamiento geográfico distancia al observador del contexto local y le permite abarcar el gran contexto de la *Weltliteratur*, el único capaz de hacer aflorar el valor estético de una novela, es decir: los aspectos hasta entonces desconocidos de la existencia que esa novela ha sabido iluminar; la novedad de la forma que ha sabido encontrar.

¿Quiero decir con eso que, para juzgar una novela, podemos prescindir del conocimiento de su lengua original? Pues sí, ¡es exactamente lo que quiero decir! Gide no sabía ruso, G. B. Shaw no sabía noruego, Sartre no leyó a Dos Passos en su lengua original. Si los libros de Witold Gombrowicz y de Danilo Kis hubieran dependido únicamente del juicio de los que saben polaco o serbio, nunca se habría descubierto su radical novedad estética.

(¿Y los profesores de literaturas extranjeras? ¿No es su misión natural la de estudiar las obras en el contexto de la *Weltliteratur*? Es demasiado desear. Para demostrar su competencia como expertos, se identifican ostensiblemente con el pequeño contexto nacional de las literaturas que enseñan. Adoptan sus opiniones, sus gustos, sus prejuicios. Es demasiado desear: precisamente en las universidades en el extranjero es donde hunden una obra de arte en el más profundo atolladero de su provincia natal.)

El provincianismo de los pequeños

¿Cómo definir el provincianismo? Como la incapacidad de (o el rechazo a) considerar su cultura en el gran contexto. Hay dos tipos de provincianismo: el de las naciones grandes y el de las pequeñas. Las naciones grandes se resisten a la idea goetheana de literatura mundial porque su propia literatura les parece tan rica que no tienen que interesarse por lo que se escribe en otros lugares. Kazimierz Brandys lo dice en sus *Carnets*. París 1985-1987: «El estudiante francés tiene mayores lagunas en el conocimiento de la cultura mundial que el estudiante polaco, pero puede permitírselo porque su propia

cultura contiene más o menos todos los aspectos, todas las posibilidades y las fases de la evolución mundial».

Las naciones pequeñas se muestran reticentes al gran contexto por razones precisamente inversas: tienen la cultura mundial en alta estima, pero les parece ajena, como un cielo lejano, inaccesible, por encima de sus cabezas, una realidad ideal con la que su literatura nacional poco tiene que ver. La nación pequeña ha inculcado a su escritor la convicción de que él sólo le pertenece a ella. Fijar la mirada más allá de la frontera de la patria, unirse a sus colegas en el territorio supranacional del arte, es considerado pretencioso, despreciativo para con los suyos. Y como las naciones pequeñas atraviesan con frecuencia situaciones en las que corre peligro su supervivencia, consiguen con facilidad presentar su actitud como moralmente justificada.

Franz Kafka habla de ello en su Diario: observa la literatura yídish y la literatura checa desde el punto de vista de una «gran» literatura, a saber, la alemana; una nación pequeña, dice, manifiesta un gran respeto por sus escritores porque le brindan orgullo «frente al mundo hostil que la rodea»; para una nación pequeña, la literatura es más «cosa del pueblo» que «cosa de la historia de la literatura»; y es esta ósmosis excepcional entre la literatura y su pueblo la que facilita «la difusión de la literatura en el país, donde ésta se agarra a los eslóganes políticos». Más adelante llega a esta sorprendente observación: «Lo que, en el seno de las grandes literaturas, se desarrolla abajo y constituye un sótano del que el edificio puede prescindir aquí ocurre a plena luz; lo que allá provoca una aglomeración pasajera acarrea aquí una decisión que podría costarle nada menos que la vida».

Estas últimas palabras me recuerdan un coro de Smetana (escrito en 1864) cuyos versos dicen: «Alégrate, alégrate, cuervo voraz, te preparamos una golosina: vas a saborear a un traidor a la patria...». ¿Cómo podía un músico tan grande proferir semejante sanguinaria tontería? ¿Un pecado de juventud? No es excusa: tenía entonces cuarenta años. Además, ¿qué quiere decir, en aquella época, ser «traidor a la patria»? ¿Alistarse en comandos que degollaban a sus compatriotas? Pues no: era traidor cualquier checo que hubiera preferido dejar Praga por Viena y que se entregaba allá,

apaciblemente, a la vida alemana. Como decía Kafka, lo que en otra parte provoca «una aglomeración pasajera acarrea aquí una decisión que podría costarle nada menos que la vida».

La pulsión posesiva de la nación con respecto a sus artistas se manifiesta como un terrorismo del pequeño contexto que reduce todo el sentido de una obra al papel que desempeña en su propio país. Abro el viejo curso ciclostilado de composición musical de Vincent d'Indy, en la Scola Cantorum de París, donde, hacia principios del siglo XX, se formó toda una generación de músicos franceses. Hay en él un párrafo sobre Smetana y Dvorak, en particular sobre los dos cuartetos para cuerda de Smetana. ¿De qué nos informa? De un único dato, repetido muchas veces de formas variadas: esta música «de aspecto popular» se ha inspirado «en canciones y bailes nacionales». ¿Nada más? Nada. Una simpleza y un contrasentido. Simpleza, porque encontramos trazas de cantos populares en Haydn, Chopin, Liszt, Brahms; contrasentido, porque precisamente los dos cuartetos de Smetana son una confesión musical de lo más íntimo, escrita bajo el golpe de una tragedia: Smetana acababa de perder el oído; sus cuartetos (¡espléndidos!) son, como dijo él mismo, «el torbellino de la música en la cabeza de un hombre que se ha quedado sordo». ¿Cómo pudo Vincent d'Indy equivocarse hasta tal punto? Al no conocer esa música, muy probablemente repitió lo que había oído decir. Su juicio respondía a la idea que se hacía la sociedad checa de esos dos compositores; para explotar políticamente su gloria (para poder mostrar su orgullo «ante el mundo hostil que la rodea»), había juntado los jirones del folclore encontrados en su música y los había cosido en una bandera nacional que izaba por encima de su obra. El mundo no hacía sino aceptar educada (o maliciosamente) la interpretación que se le ofrecía.

El provincianismo de los grandes

¿Y el provincianismo de los grandes? La definición sigue siendo la misma: la incapacidad de (o el rechazo a) considerar su cultura en el gran

contexto. Hace unos años, antes del final del siglo pasado, un periódico parisiense hizo una encuesta a treinta personalidades que pertenecían a una especie de establishment intelectual del momento, periodistas, historiadores, sociólogos, editores y algunos escritores. Cada uno debía citar, por orden de importancia, los diez libros más notables de toda la historia de Francia; de esas treinta listas de diez libros se extrajo una lista final de cien libros; aun cuando la pregunta («¿Cuáles son los libros que han conformado Francia?») podía dar lugar a varias interpretaciones, el resultado proporciona, no obstante, una idea bastante ajustada de lo que una elite intelectual francesa considera hoy importante en la literatura de su país.

De esta encuesta salió ganador *Los miserables*, de Victor Hugo. Un escritor extranjero podría sorprenderse. Al no considerar este libro importante ni para él ni para la historia de la literatura, comprenderá enseguida que la literatura francesa que a él le gusta no es la que gusta en Francia. En el undécimo lugar, *Memorias de guerra*, del general De Gaulle. Sería difícil fuera de Francia otorgar semejante importancia a un libro de un hombre de Estado, de un militar. Sin embargo, lo que desconcierta no es eso, sino ¡el hecho de que las más grandes obras maestras sólo vengan a continuación! ¡No se cita a Rabelais hasta el décimo cuarto lugar! ¡Rabelais después de De Gaulle! Sobre este asunto, leo el texto de un gran universitario francés que declara que a la literatura de su país le falta un fundador, como Dante para los italianos, Shakespeare para los ingleses, etcétera. Veamos, ¡para los suyos, Rabelais está desprovisto del aura del fundador! No obstante, para todos los grandes novelistas de nuestro tiempo, es, junto con Cervantes, el fundador de todo un arte, el de la novela.

¿Y la novela de los siglos XVIII y XIX, la gloria de Francia? *Rojo y negro*, en el vigésimo segundo lugar; *Madame Bovary*, en el vigésimo quinto; *Germinal* en el trigésimo segundo; *La comedia humana*, sólo en el trigésimo cuarto (¿será posible? ¡*La comedia humana*, sin la cual la literatura europea es inconcebible!); *Las amistades peligrosas*, en el quincuagésimo lugar; los pobres *Bouvard y Pécuchet*, como dos inútiles sin aliento, corren en último lugar. Y hay obras maestras de la novela que no encontrarnos entre los cien libros elegidos: *La cartuja de Parma*; *La educación sentimental*; *Jacques el*

fatalista (en efecto, sólo en el gran contexto de la *Weltliteratur* puede apreciarse la incomparable novedad de esta novela).

¿Y el siglo XX? *En busca del tiempo perdido*, en séptimo lugar. *El extranjero*, de Camus, también en el vigésimo segundo. ¿Y después? Casi nada. Casi nada de lo que llamamos la literatura moderna, nada de la poesía moderna. ¡Como si la inmensa influencia de Francia sobre el arte moderno jamás hubiera existido! ¡Como si, por ejemplo, Apollinaire (¡ausente en esta lista!) no hubiera inspirado toda una época de la poesía europea!

Y algo aún más sorprendente: la ausencia de Beckett y de Ionesco. ¿Cuántos dramaturgos del siglo pasado los igualaron en fuerza y proyección? ¿Uno? ¿Dos? No más. Un recuerdo: la emancipación de la vida cultural en la Checoslovaquia comunista estuvo vinculada a los pequeños teatros nacidos muy al principio de los años sesenta. Allí vi por primera vez una obra de Ionesco. Fue inolvidable: la explosión de una imaginación, la irrupción de un espíritu irrespetuoso. Yo decía con frecuencia: la Primavera de Praga empezó ocho años antes de 1968, con las obras de teatro de Ionesco puestas en escena en el pequeño teatro En la Balaustrada.

Se me podría objetar que la citada lista da más fe de la reciente orientación intelectual, que quiere que los criterios estéticos pesen cada vez menos, que de un provincianismo: los que votaron por *Los miserables* no pensaban en la importancia de ese libro en la historia de la novela, sino en su gran eco social en Francia. Es evidente, pero eso sólo demuestra que la indiferencia hacia el valor estético relega fatalmente en el provincianismo a toda la cultura. Francia no es sólo el país donde viven los franceses, es también aquel al que miran los demás y en el que se inspiran. Y es por los valores (estéticos, filosóficos) por lo que un extranjero aprecia los libros nacidos fuera de su país. Una vez más se confirma la regla: estos valores se perciben mal desde el punto de vista del pequeño contexto, aunque éste sea el pequeño contexto orgulloso de una gran nación.

El hombre del Este

En los años setenta, dejé mi país por Francia, donde, asombrado, descubrí que era un «exiliado de Europa del Este». En efecto, para los franceses mi país formaba parte del Oriente europeo. Me apresuraba a explicar por todas partes el verdadero escándalo de nuestra situación: privados de la soberanía nacional, no sólo nos había anexionado otro país, sino otro mundo, el mundo del Este europeo, que, arraigado en el antiguo pasado de Bizancio, tiene su propia problemática histórica, su propio rostro arquitectónico, su propia religión (ortodoxa), su alfabeto (el cirílico, que proviene de la escritura griega) y también su propio comunismo (nadie sabe, ni sabrá, lo que habría sido el comunismo centroeuropeo sin la dominación rusa, pero en todo caso no se habría parecido a aquel en el que hemos vivido).

Poco a poco entendí que venía de un «far away country of which we know little». Las personas que me rodeaban prestaban gran atención a la política, pero tenían un paupérrimo conocimiento geográfico: nos veían «comunistizados», no «anexionados». Por otra parte, ¿no pertenecen los checos desde siempre al mismo «mundo eslavo» que los rusos? Yo explicaba que, si bien existe una unidad lingüística de las naciones eslavas, no hay ninguna cultura eslava, ningún mundo eslavo: la historia de los checos, al igual que la de los polacos, eslovacos, croatas o eslovenos (y, por supuesto, de los húngaros, que no son en absoluto eslavos), es simplemente occidental: Gótico; Renacimiento; Barroco; estrecho contacto con el mundo germánico; lucha del catolicismo contra la Reforma. Nada que ver con Rusia, que se encontraba lejos, como otro mundo. Sólo los polacos vivían en directa vecindad con ella, aunque ésta pareciera una lucha a muerte.

Me esforcé en vano: la idea de un «mundo eslavo» sigue siendo un lugar común, inextirpable, de la historiografía mundial. Abro la Historia Universal en la prestigiosa edición de La Pléiade: en el capítulo «El mundo eslavo», Jan Hus, el gran teólogo checo, irremediabilmente distanciado del inglés Wyclif (del que era discípulo) y del alemán Lutero (que ve en él a su precursor y maestro), se ve obligado a padecer, tras su muerte en una hoguera de Constanza, una siniestra inmortalidad en compañía de Iván el Terrible, con

quien no puede intercambiar la mínima opinión.

De nada vale el argumento de la experiencia personal: hacia el final de los años setenta, recibí el manuscrito del prefacio escrito para una de mis novelas por un eminente eslavista que me comparaba constantemente (de un modo halagador, por supuesto, en aquel entonces nadie me deseaba ningún mal) con Dostoievski, Gogol, Bunin, Pasternak, Mandelstam y con los disidentes rusos. Asustado, me negué a que se publicara. No es que sintiera antipatía por esos grandes rusos, muy al contrario, los admiraba a todos, pero en su compañía me convertía en otro. Recuerdo aún la extraña angustia que me causó ese texto: vivía como una deportación ese desplazamiento a un contexto que no era el mío.

Europa central

Podemos imaginar un camino intermedio entre el gran contexto mundial y el pequeño contexto nacional, digamos un contexto mediano. Entre Suecia y el mundo, este camino intermedio es Escandinavia. Para Colombia, América Latina. ¿Y para Hungría o para Polonia? En mi emigración, intenté formular la respuesta a esta pregunta, resumida en el título de mis textos de entonces: *Un Occidente secuestrado o la tragedia de Europa central*.

Europa central. ¿Qué es? El conjunto de pequeñas naciones situadas entre dos potencias, Rusia y Alemania. El límite oriental de Occidente. Bueno, pero ¿de qué naciones se trata? ¿Forman parte de él los tres países bálticos? ¿Y Rumania, atraída por la Iglesia ortodoxa hacia el este y por su lengua hacia el oeste? ¿Y Austria, que durante mucho tiempo representó el centro político de ese conjunto? Se estudia a los escritores austriacos exclusivamente en el contexto alemán y no les gustaría (a mí tampoco en su lugar) verse enviados a ese barullo multilingüístico que es Europa central. Por otra parte, ¿han manifestado todas esas naciones una voluntad clara de crear un conjunto común? En absoluto. Durante unos siglos, la mayor parte de ellas perteneció a

un gran Estado, el Imperio de los Habsburgo, del que, no obstante, al final sólo deseaban huir.

Todas estas observaciones relativizan el alcance de la noción de Europa central, muestran su carácter vago y aproximativo, pero también la aclaran. ¿Es cierto que es imposible trazar de un modo duradero y con exactitud las fronteras de Europa central? ¡Por supuesto! Estas naciones nunca fueron dueñas ni de su sino ni de sus fronteras. Pocas veces fueron sujetos, casi siempre objetos de la Historia. Su unidad era no intencionada. La cercanía de unas a otras no se debía a su voluntad, a una mutua simpatía, ni a la proximidad lingüística, sino a experiencias similares, a situaciones históricas comunes que las agrupaban, en distintas épocas, en distintas configuraciones y en fronteras móviles, nunca definitivas.

No puede reducirse Europa central a la «Mitteleuropa» (jamás empleo este término), como gustan llamarla, incluso en sus lenguas no germánicas, los que la conocen desde la ventana vienesa; es policéntrica, y aparece bajo otra luz vista desde Varsovia, Budapest o Zagreb. Pero cualquiera que sea la perspectiva desde la que se la mire, se transparenta una Historia común; desde la ventana checa veo, en medio del siglo XIV, la primera universidad centroeuropea en Praga; veo, en el siglo XV, la revolución husita anunciar la Reforma; veo, en el siglo XVI, el Imperio habsburgués constituirse progresivamente en Bohemia, Hungría, Austria; veo las guerras que, a lo largo de dos siglos, defenderán a Occidente de la invasión turca; veo la Contrarreforma con la eclosión del arte barroco, que imprime una unidad arquitectónica en todo ese amplio territorio, hasta en los países bálticos.

El siglo XIX hizo explotar el patriotismo de todas esas poblaciones que se negaban a dejarse asimilar, es decir, germanizar. Ni siquiera los austriacos, pese a su posición dominante en el Imperio, podían escapar a la elección entre su identidad austriaca y la pertenencia a la gran entidad alemana en la que se habrían disuelto. ¡Y cómo olvidar el sionismo, nacido él también en Europa central, del mismo rechazo a la asimilación, de la misma voluntad de los judíos de vivir en tanto que nación, con su propia lengua! Uno de los problemas fundamentales de Europa, el problema de las naciones pequeñas,

no se manifestó en ningún otro lugar de una manera tan reveladora, tan concentrada y tan ejemplar.

En el siglo XX, después de la guerra del 14, muchos estados independientes habían surgido de las ruinas del Imperio habsburgués, y todos, salvo Austria, se encontraron treinta años después bajo el dominio de Rusia: ¡ésta es una historia completamente inédita en la historia centroeuropea! Siguió un largo período de rebeliones antisoviéticas, en Polonia, en la Hungría ensangrentada, luego en Checoslovaquia y otra vez, larga y poderosamente, en Polonia; no veo nada tan admirable en la Europa de la segunda mitad del siglo XX como esa cadena dorada de rebeliones que durante cuarenta años minaron el imperio del Este, lo hicieron ingobernable y anunciaron el final de su reinado.

Los caminos opuestos de la rebelión de la modernidad

No creo que la historia de Europa central se enseñe en las universidades como una disciplina aparte; en el dormitorio del más allá, Jan Hus seguirá respirando las mismas exhalaciones eslavas que Iván el Terrible. Por otra parte, ¿me habría servido yo mismo de esa noción, y con semejante insistencia, si no me hubiera sacudido el drama político de mi país natal? Seguramente no. Hay palabras adormecidas en la niebla que, en el momento oportuno, acuden en nuestra ayuda. Por su simple definición, el concepto de Europa central desenmascaró la mentira de Yalta, ese mercadeo entre los tres vencedores de la guerra, que desplazaron la frontera milenaria entre el Este y el Oeste europeos a centenares de kilómetros hacia el oeste.

La noción de Europa central acudió en mi ayuda una vez más, y por razones que nada tenían que ver con la política; ocurrió cuando empecé a asombrarme por el hecho de que las palabras «novela», «arte moderno», «novela moderna» significaban algo distinto para mí que para mis amigos franceses. No se trataba de un desacuerdo, se trataba, modestamente, de la

comprobación de una diferencia entre las dos tradiciones que nos habían formado. En un breve recorrido histórico, nuestras dos culturas surgieron ante mí como dos antítesis casi simétricas. En Francia: el clasicismo, el racionalismo, el espíritu libertino, luego, en el siglo XIX, la época de la gran novela. En Europa central: el reino de un arte barroco, particularmente extático, y luego, en el siglo XIX, el idilismo moralizador del Biedermeier, la gran poesía romántica y unas pocas grandes novelas. La innegable fuerza de Europa central residía en su música, que, desde Haydn hasta Schonberg, desde Liszt hasta Bartók, abarcó en solitario, durante dos siglos, todas las tendencias esenciales de la música europea; Europa central se cimbreaba con la gloria de su música.

¿Qué fue «el arte moderno», esa fascinante tormenta del primer tercio del siglo XX? Una rebelión radical contra la estética del pasado; es evidente, por supuesto, salvo que los pasados no eran iguales. El arte moderno en Francia, antirracionalista, anticlasticista, antirrealista, antinaturalista, prolongaba la gran rebelión lírica de Baudelaire y de Rimbaud. Encontró su expresión privilegiada en la pintura y, ante todo, en la poesía, su arte predilecto. Por el contrario, anatematizaron (los surrealistas en particular) la novela, la consideraron superada, definitivamente encerrada en su forma convencional. En Europa central la situación era muy distinta; la oposición a la tradición extática, romántica, sentimental, musical, conducía la modernidad de algunos genios, los más originales, hacia el arte que es la esfera privilegiada del análisis, de la lucidez, de la ironía: la novela.

Mi gran pléyade

En *El hombre sin atributos* (1930-1941), de Robert Musil, Clarisa y Walter, «desencadenados como dos locomotoras que avanzaran una al lado de otra», tocaban el piano a cuatro manos. «Sentados en sus banquetas, no estaban irritados, enamorados o tristes sin razón, o bien cada uno por una razón distinta, (...)» y sólo «los unía la autoridad de la música (...). Se

producía allí una fusión similar a la que se da en los momentos de gran pánico, en que centenares de seres, que en el instante anterior eran del todo distintos, hacen los mismos movimientos, lanzan los mismos gritos absurdos, abren de par en par ojos y bocas (...)). Walter consideraba que «esa agitación tumultuosa, esos movimientos emocionales del ser interior, es decir, esa nebulosa turbación de los subsuelos corporales del alma, era el lenguaje eterno que puede unir a todos los hombres».

Esa mirada irónica no se dirige sólo a la música, cala más en profundidad, hacia la esencia lírica de la música, hacia ese arrobamiento que alimenta tanto las fiestas como las masacres y convierte a los individuos en un rebaño extasiado; en esta irritación antilírica, Musil me recuerda a Franz Kafka, quien, en sus novelas, aborrece toda gesticulación emocional (lo que le distingue radicalmente de los expresionistas alemanes) y escribe América, como dice él mismo, en oposición al «estilo desbordante de sentimientos»; de ahí que Kafka me recuerde a Hermann Broch, alérgico al «espíritu de la ópera», en particular a la ópera de Wagner (de ese Wagner tan amado por Baudelaire y Proust), a quien considera el modelo mismo del *kitsch* (un «*kitsch* genial», como solía decir); y de ahí también que Broch me recuerde a Witold Gombrowicz, quien, en su célebre texto *Contra los poetas*, reacciona tanto contra el inextirpable romanticismo de la literatura polaca como contra la poesía en tanto que Diosa intocable de la modernidad occidental.

Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz... ¿Forman acaso un grupo, una escuela, un movimiento? No; eran unos solitarios. En varias ocasiones, les he llamado «la pléyade de los grandes novelistas de Europa central» y, en efecto, como astros de una pléyade, estaban rodeados de vacío, cada uno alejado de los demás. Eso me parecía tanto más notable cuanto que su obra expresa una orientación estética similar: eran todos poetas de la novela, es decir, apasionados por la forma y por su novedad; cuidadosos de la intensidad de cada palabra, de cada frase; seducidos por la imaginación que intenta superar las fronteras del «realismo»; pero a la vez impermeables a toda seducción lírica: hostiles a la transformación de la novela en confesión personal; alérgicos a todo ornamento de la prosa; concentrados por entero en el mundo real. Concibieron todos la novela como una gran poesía antilírica.

***Kitsch* y vulgaridad**

La palabra «kitsch» nació en Múnich a mediados del siglo XIX y designa los desechos almibarados del gran siglo romántico. Pero tal vez Hermann Broch, que veía la relación del romanticismo y del *kitsch* en proporciones cuantitativamente inversas, se acercara más a la verdad: según él, el estilo dominante del siglo XIX (en Alemania y en Europa central) era el kitsch, por encima del cual destacaban, como fenómenos excepcionales, algunas grandes obras románticas. Los que conocieron la tiranía secular del *kitsch* (la tiranía de los tenores de ópera) sienten una irritación muy particular contra el velo rosado arrojado sobre lo real, contra la exhibición impúdica del corazón incesantemente emocionado, contra el «pan sobre el que habrían vertido perfume» (Musil); desde hace tiempo, el *kitsch* se ha convertido en un concepto muy preciso en Europa central, donde representa el mal estético supremo.

No sospecho que los franceses modernos hayan cedido a la tentación del sentimentalismo y de la pompa, pero, faltos de una larga experiencia del *kitsch*, la aversión hipersensible contra él no tuvo ocasión entre ellos de nacer y desarrollarse. Hasta 1960, cien años después de su aparición en Alemania, no se empleó esta palabra en Francia por primera vez; en 1966, el traductor francés de los ensayos de Broch y luego, en 1974, el de los textos de Hannah Arendt se ven obligados a traducir la palabra «kitsch» por «arte de pacotilla», lo cual hace incomprendible la reflexión de sus autores.

Releo Lucien Leuwen, de Stendhal, las conversaciones mundanas en los salones; me detengo en las palabras clave que captan distintas actitudes de los participantes: vanidad; vulgaridad; esprit («ese ácido vitriólico que lo corroe todo»); ridículo; cortesía («cortesía infinita y sentimiento nulo»); *bien-pensance*. Y me pregunto: ¿cuál es la palabra que expresa al máximo esa reprobación estética que la noción de *kitsch* expresa para mí? Al fin la encuentro; es la palabra «vulgar», «vulgaridad». «Monsieur Du Poirier era de

la más extrema vulgaridad y parecía orgulloso de sus modales barriobajeros y familiares; así es como se enfanga el cerdo, con una especie de voluptuosidad insolente para el espectador...»

El desprecio por lo vulgar habitaba los salones de antaño al igual que los de hoy. Recordemos la etimología: vulgar viene de vulgus, pueblo; es vulgar lo que gusta al pueblo; un demócrata, un hombre de izquierdas, un luchador por los derechos del hombre está obligado a amar al pueblo; pero es libre de despreciarlo altivamente en todo aquello que le parece vulgar.

Albert Camus se sentía muy incómodo entre los intelectuales parisienses tras el anatema político que Sartre arrojó contra él, y tras el Premio Nobel, que le acarreó celos y odio. Me cuentan que lo que más le hería eran los comentarios que le atribuían vulgaridad: los orígenes pobres; la madre iletrada; la condición de *pied-noir* simpatizante de otros *pieds-noirs*, gentes de «modales tan familiares» (tan «barriobajeros»); el diletantismo filosófico de sus ensayos; y así en adelante. Al leer los artículos en los que tuvo lugar este linchamiento, me detengo en estas palabras: Camus es «un campesino endomingado, (...) un hombre de pueblo que, enguantado y sin quitarse el sombrero, entra por primera vez en un salón. Los demás invitados se vuelven, saben de quién se trata». La metáfora es elocuente: no sólo no sabía lo que había que pensar (hablaba mal del progreso y simpatizaba con los franceses de Argelia), sino que, aún más grave, se portaba mal en los salones (en el sentido propio y figurado); era vulgar.

No hay en Francia una reprobación estética más severa. Es una reprobación a veces justificada, pero que atañe también a los mejores: a Rabelais. Y a Flaubert. «El carácter principal de *La educación sentimental*», escribe Barbey d'Aurevilly, «es ante todo la vulgaridad. A nuestro juicio, en el mundo hay ya demasiadas almas vulgares, espíritus vulgares, cosas vulgares, para que se incremente aún más la aplastante proliferación de esas asquerosas vulgaridades.»

Recuerdo las primeras semanas de mi emigración. Una vez condenado unánimemente el estalinismo, todo el mundo estaba preparado para comprender la tragedia que representaba para mi país la ocupación rusa, y me

veía rodeado del aura de una respetable tristeza. Recuerdo estar sentado en un bar frente a un intelectual parisiense que me había apoyado y ayudado mucho. Era nuestro primer encuentro en París y, en el aire por encima de nosotros, planearon grandes palabras: persecución, gulag, libertad, destierro del país natal, coraje, resistencia, totalitarismo, terror policial. Queriendo ahuyentar el *kitsch* de esos espectros solemnes, empecé a explicar que el hecho de estar perseguido, de tener micrófonos de la policía en casa, nos había enseñado el delicioso arte de la mistificación. Uno de mis amigos y yo habíamos intercambiado nuestros nombres y nuestros apartamentos; él, un gran mujeriego, soberanamente indiferente a los micrófonos, había realizado sus mayores hazañas en mi estudio. Teniendo en cuenta que el momento más difícil de cualquier historia amorosa es la separación, mi emigración le vino a él a pedir de boca. Un día, las señoritas y damas se encontraron cerrado el apartamento, sin mi nombre, mientras yo enviaba desde París, con mi firma, postales de despedida a siete mujeres a las que nunca había visto.

Quería divertir a aquel hombre, que me caía bien, pero su rostro se fue ensombreciendo hasta que me dijo, y fue como la cuchilla de una guillotina: «Esto no me hace ninguna gracia».

Seguimos siendo amigos sin jamás querernos. El recuerdo de nuestro primer encuentro me sirve de clave para comprender nuestro largo e inconfesado malentendido: lo que nos separaba era el choque de dos actitudes estéticas: el hombre alérgico al *kitsch* topaba con el hombre alérgico a la vulgaridad.

La modernidad antimoderna

«Hay que ser absolutamente moderno», escribió Arthur Rimbaud. Unos sesenta años más tarde, Gombrowicz no estaba tan seguro de que eso fuera necesario. En *Ferdydurke* (publicado en Polonia en 1938), la familia Lejeune está dominada por la hija, una «colegiala moderna». A la chica le encanta

llamar por teléfono; desprecia a los autores clásicos; cuando un señor llega de visita, «se limita a mirarlo y, mientras se mete entre los dientes un destornillador que sostenía en la mano derecha, le alarga la mano izquierda con total desenvoltura».

También su madre es moderna; es miembro del «comité para la protección de los recién nacidos»; milita contra la pena de muerte y a favor de la libertad de costumbres; «ostensiblemente, con aire desenvuelto, se dirige hacia el retrete», del que sale «más altiva de lo que ha entrado»; a medida que envejece, la modernidad se vuelve para ella indispensable como único «sustituto de la juventud».

¿Y su padre? Él también es moderno; no piensa nada, pero hace todo lo posible para gustar a su hija y a su mujer.

Gombrowicz captó en Ferdydurke el giro fundamental que se produjo durante el siglo XX: hasta entonces, la humanidad se dividía en dos, los que defendían el *statu quo* y los que querían cambiarlo; ahora bien, la aceleración de la Historia tuvo consecuencias: mientras que, antaño, el hombre vivía en el mismo escenario de una sociedad que se transformaba lentamente, llegó el momento en que, de repente, empezó a sentir que la Historia se movía bajo sus pies, como una cinta transportadora: ¡el *statu quo* se ponía en movimiento! ¡De golpe, estar de acuerdo con el *statu quo* fue lo mismo que estar de acuerdo con la Historia que se mueve! ¡Al fin, se pudo ser a la vez progresista y conformista, bienpensante y rebelde!

Acusado de reaccionario por Sartre y los suyos, Camus dio la célebre réplica a los que han «colocado su sillón en el sentido de la Historia»; Camus vio acertadamente, sólo que no sabía que ese hermoso sillón tenía ruedas, y que desde hacía ya algún tiempo todo el mundo lo empujaba hacia delante, los colegas modernos, sus madres, sus padres, así como todos los luchadores contra la pena de muerte y todos los miembros del comité para la protección de los recién nacidos y, por supuesto, todos los políticos que, mientras empujaban el sillón, volvían sus rostros sonrientes al público que corría tras ellos, y que también reía, a sabiendas de que sólo el que se alegra de ser moderno es auténticamente moderno.

Fue entonces cuando una parte de los herederos de Rimbaud comprendieron algo inaudito: hoy, la única modernidad digna de ese nombre es la modernidad antimoderna.

Tercera parte

Llegar al alma de las cosas

Llegar al alma de las cosas

«Lo que le reprocho a ese libro es que el bien está demasiado ausente», dice Sainte-Beuve en su crítica a *Madame Bovary*. ¿Por qué, pregunta, no hay en esa novela «ni un solo personaje cuya naturaleza pueda consolar, tranquilizar al lector mediante un buen espectáculo?». Luego le enseña al joven autor el camino a seguir: «Conozco, en la provincia de la Francia central, a una mujer todavía joven, de inteligencia superior, de corazón ardiente, que se aburre: casada sin ser madre, al no tener hijos a quienes educar, a quienes querer, ¿qué hizo ella para ocupar el espacio sobrante de su espíritu y de su alma? (...) Se empeñó en ser una benefactora activa (...). Enseñaba a leer e inculcaba la cultura moral a los niños aldeanos, muchas veces dispersos en grandes distancias. (...) Hay almas como éstas en la vida de provincia y de campo: ¿por qué no mostrarlo también? Esto enaltece, esto consuela, y la visión de la humanidad se vuelve aún más completa» (las cursivas en las palabras clave son mías).

Me siento tentado a jugar con esta lección de moral que irresistiblemente me recuerda las exhortaciones educadoras del «realismo socialista» de antaño. Pero, dejando de lado los recuerdos, ¿quedaba, a fin de cuentas, realmente desfasado el más prestigioso crítico francés de su época al exhortar a un joven autor a «enaltecer» y «consolar» mediante un «buen espectáculo» a sus lectores, que merecen, como todos nosotros, algo de simpatía y estímulo? George Sand, por su parte, casi veinte años después, le dice a Flaubert en una carta más o menos lo mismo: ¿por qué oculta el «sentimiento» que siente por sus personajes?, ¿por qué no muestra en su novela su «doctrina personal»? ¿por qué brinda él a los lectores «desolación» mientras que ella, Sand, prefiere «consolarlos»? Y le regaña amistosamente: «El arte no es sólo crítica y sátira».

Flaubert le contesta que nunca quiso hacer crítica ni sátira. No escribe sus novelas para manifestar sus opiniones a los lectores. Algo muy distinto lo

alienta: «Siempre me he esforzado por llegar al alma de las cosas...». Su respuesta lo muestra con claridad: el verdadero tema de este malentendido no es el carácter de Flaubert (¿será bueno o malo, frío o compasivo?), sino la pregunta acerca de qué es la novela.

Durante siglos, la pintura y la música estuvieron al servicio de la Iglesia, lo cual no las ha privado en absoluto de belleza. Pero sería imposible para un verdadero novelista poner una novela al servicio de una autoridad, por noble que fuera. ¡Sería un sinsentido querer glorificar un Estado, incluso un ejército, mediante una novela! Y, sin embargo, Vladimir Holan, hechizado por quienes en 1945 liberaron su país, escribió bellísimos, inolvidables poemas en *Los soldados del Ejército Rojo*. Puedo imaginar un magnífico cuadro de Frans Hals mostrando a una campesina «benefactora activa» rodeada de niños a los que enseña «cultura moral», pero sólo un novelista muy ridículo habría podido convertir a esa buena señora en una heroína con el fin de «enaltecer», con su ejemplo, el espíritu de los lectores. Porque nunca hay que olvidarlo: las artes no son todas iguales; cada una de ellas accede al mundo por una puerta distinta. De entre esas puertas, una de ellas está reservada en exclusiva a la novela.

He dicho en exclusiva, porque la novela no es para mí un «género literario», una rama entre otras ramas de un único árbol. No se entendería nada de la novela si se le cuestiona su propia Musa, si no se ve en ella un arte sui generis, un arte autónomo. Tiene su propia génesis (situada en un momento que sólo le pertenece a ella); tiene su propia historia, marcada por períodos que le son propios (el paso tan importante del verso a la prosa en la evolución de la literatura dramática no tiene equivalente en la evolución de la novela; las historias de esas dos artes no son sincrónicas); tiene su propia moral (lo dijo Hermann Broch: la única moral de la novela es el conocimiento; es inmoral aquella novela que no descubre parcela alguna de la existencia hasta entonces desconocida; así pues: «llegar al alma de las cosas» y dar buen ejemplo son dos intenciones distintas e irreconciliables); tiene su relación específica con el «yo» del autor (para poder entender la voz secreta, apenas audible, del «alma de las cosas», el novelista, contrariamente al poeta y al músico, debe saber acallar los gritos de su propia alma); tiene su propio tiempo de creación (la

escritura de una novela ocupa toda una época en la vida del autor, quien, al terminar el trabajo, ya no es el mismo que al empezarlo); se abre al mundo más allá de su lengua nacional (desde que, en poesía, en Europa se añadió la rima al ritmo, ya no se pudo transplantar la belleza de un verso a otro en otra lengua; por el contrario, la traducción fiel de una obra en prosa es posible; en el mundo de las novelas no hay fronteras de estados; los grandes novelistas que apelan a Rabelais lo han leído casi todos en traducciones).

El inextirpable error

Inmediatamente después de la segunda guerra mundial, un círculo de brillantes intelectuales franceses hizo célebre la palabra «existencialismo», bautizando así una nueva orientación no sólo de la filosofía, sino también del teatro y de la novela. Sartre, teórico de sus propias obras de teatro, opone, con su gran sentido de la fórmula, el «teatro de situaciones» al «teatro de caracteres». Nuestro objetivo, sostiene en un texto de 1946, es el de «explorar todas las situaciones más comunes a la experiencia humana (...) y que aclaran los principales aspectos de la condición humana...».

¿Quién no se ha preguntado un día: si hubiera nacido en otro lugar, en otro país, en otro tiempo, cuál habría sido mi vida? Esta pregunta conlleva una de las ilusiones humanas más extendidas, la ilusión que nos hace considerar la situación de nuestra vida como un simple decorado, una circunstancia contingente e intercambiable por la que transita nuestro «yo», independiente y constante. ¡Ah, es tan hermoso imaginarnos nuestras otras vidas, una decena de otras vidas nuestras posibles! ¡Pero basta de ensoñaciones! Estamos todos desesperadamente clavados a la fecha y al lugar de nuestro nacimiento. Nuestro «yo» es inconcebible fuera de la situación concreta y única de nuestra vida, no es comprensible más que dentro y debido a esa situación. Si dos desconocidos no hubieran ido a buscarlo una mañana para anunciarle que estaba acusado, Joseph K. sería alguien totalmente distinto del que conocernos.

La personalidad irradiadora de Sartre, su doble estatuto de filósofo y escritor, corroboró la idea según la cual la orientación existencial del teatro y de la novela del siglo XX se debía a la influencia de una filosofía. He aquí otra vez el mismo inextirpable error, el error de los errores, pensar que la relación entre filosofía y literatura tiene lugar en sentido único, que los «profesionales de la narración», mientras estén obligados a tener ideas, no pueden sino tomarlas de los «profesionales del pensamiento». Ahora bien, el giro que discretamente desvió el arte de la novela de su fascinación psicológica (el examen de los caracteres) y la orientó hacia el análisis existencial (el análisis «de las situaciones que iluminan los principales aspectos de la condición humana») tuvo lugar veinte o treinta años antes de que la moda del existencialismo se apoderara de Europa; y no lo inspiraron los filósofos, sino la lógica de la evolución del arte de la novela en sí.

Situaciones

Las tres novelas de Franz Kafka son tres variantes de la misma situación: el hombre entra en conflicto no con otro hombre, sino con un mundo transformado en una inmensa administración. En la primera novela (escrita en 1912), el hombre se llama Karl Rossmann y el mundo es América. En la segunda (1917), el hombre se llama Joseph K. y el mundo es un enorme tribunal que le acusa. En la tercera (1922), el hombre se llama K. y el mundo es una aldea dominada por un castillo.

Si Kafka se desvía de la psicología para concentrarse en el examen de una situación, ello no quiere decir que sus personajes no sean psicológicamente convincentes, sino que la problemática psicológica ha pasado a un segundo plano: que K. haya tenido una infancia feliz o triste, que haya sido mimado por su madre o educado en un orfanato, que a sus espaldas tuviera un gran amor o no, nada cambiaría ni en su destino ni en su comportamiento. Mediante esta inversión de la problemática, mediante esa otra manera de interrogar la vida humana, mediante esa otra manera de

concebir la identidad de un individuo Kafka se distingue no sólo de la literatura anterior, sino también de sus grandes contemporáneos, Proust y Joyce.

«La novela gnoseológica en lugar de la novela psicológica», escribe Broch en una carta donde explica la poética de *Los sonámbulos* (escrita entre 1929 y 1932); las novelas de esa trilogía —*1888. Pasenow o el romanticismo; 1903. Esch o la anarquía y 1918. Huguenau o el realismo* (las fechas forman parte de los títulos)— transcurren, en otro ambiente y con otro protagonista, quince años después de la precedente. Esto hace que esas tres novelas (¡jamás las publican por separado!) sean una única obra, una misma situación, la situación sobre-individual del proceso histórico al que Broch llama la «degradación de valores», frente al que cada uno de los protagonistas encuentra su propia actitud: primero, Pasenow, fiel a los valores que, según él, están a punto de desaparecer; más tarde, Esch, obsesionado por la necesidad de valores pero sin saber cómo reconocerlos; y, por fin, Huguenau, que se acomoda perfectamente a un mundo ya falto de valores.

Me siento algo incómodo al situar a Jaroslav Hasek entre estos novelistas a los que, en mi «historia personal de la novela», considero los fundadores de la modernidad novelesca; porque a Hasek le importó un comino ser moderno o no; era un escritor popular en una acepción que ya no se lleva, un escritor-vagabundo, un escritor-aventurero, que despreciaba el ambiente literario y era despreciado por él, autor de una sola novela que enseguida encontró un amplio público por todas partes. Dicho esto, me parece aún más notable que su obra *Las aventuras del valeroso soldado Schwejk* (escrita entre 1920 y 1923) refleje la misma tendencia estética que las novelas de Kafka (los dos escritores vivieron durante años en la misma ciudad) o de Broch.

«¡A Belgrado!», grita Schwejk, quien, al ser convocado por la oficina de reclutamiento, se hace empujar, ante la mirada divertida de los praguenses, en un sillón de ruedas por las calles de Praga enarbolando dos muletas prestadas. Es el día en que el Imperio austrohúngaro ha declarado la guerra a Serbia, con lo que ha desatado la Gran Guerra de 1914 (la que representará para Broch el desmoronamiento de todos los valores y el tiempo final de su trilogía). Para

poder vivir sin peligro en ese mundo, Schwejk exagera hasta tal punto su adhesión al Ejército, a la Patria, al Emperador, que nadie puede ya decir a ciencia cierta si es un cretino o un payaso. Hasek tampoco nos lo dice; nunca sabremos lo que Schwejk piensa cuando suelta su retahíla de idioteces conformistas, y precisamente porque no lo sabemos es por lo que nos intriga. En los carteles publicitarios de las cervecerías praguenses, se le ve siempre pequeño y rechoncho, pero es el célebre ilustrador del libro el que se lo imaginaba así, porque Hasek nunca dijo una sola palabra sobre el aspecto físico de Schwejk. No sabemos de qué familia proviene. No se le conoce mujer alguna. ¿Prescinde de ellas? ¿Las guarda en secreto? Ni una respuesta. Pero lo que es aún más interesante: ¡tampoco ninguna pregunta! Quiero decir: ¡nos da completamente igual que Schwejk ame o no las mujeres!

He aquí un giro estético tan discreto como radical: para que un personaje sea «vivo», «fuerte», artísticamente «logrado», no es necesario dar de él toda la información posible; es inútil hacer creer que es tan real como usted y yo; para que sea fuerte e inolvidable, basta que llene todo el espacio de la situación que el novelista ha creado para él. (En este nuevo clima estético, el novelista se complace incluso en recordar de vez en cuando que nada de lo que cuenta es real, que todo es de su invención, como Fellini, quien, al final de *Y la nave va*, nos muestra todos los bastidores y todos los mecanismos de su teatro de ilusiones.)

Lo que sólo la novela puede decir

La acción de *El hombre sin atributos* transcurre en Viena, pero, si lo recuerdo bien, este nombre no se pronuncia más que dos o tres veces en toda la novela. Al igual que antaño la del *Londres* de Fielding, no se menciona, ni aún menos se describe, la topografía vienesa. ¿Y cuál es esa ciudad anónima donde se da, el encuentro, tan importante, de Ulrich con su hermana Ágata? Usted no podrá saberlo; la ciudad se llama en checo Brno, en alemán Brünn; yo la reconocí fácilmente gracias a unos pocos detalles porque nací allí; en

cuanto he dicho esto me reprocho por haber actuado en contra de la intención de Musil; ¿intención?, ¿qué intención?, ¿tendría algo que ocultar?, pues no; su intención era puramente estética: concentrarse tan sólo en lo esencial; no desviar la atención del lector hacia inútiles consideraciones geográficas.

Vemos con frecuencia el sentido de lo moderno en el esfuerzo de cada una de las artes para acercarse lo más posible a su especificidad, a su esencia. Así, la poesía lírica ha rechazado todo lo que era retórico, didáctico, embellecedor, para dejar brotar la fuente pura de la fantasía poética. La pintura renunció a su función documental, mimética, a todo lo que podía expresarse por otro medio (por ejemplo, la fotografía). ¿Y la novela? Ella también se niega a aparecer como ilustración de un período histórico, como descripción de una sociedad, como defensa de una ideología, y se pone al servicio exclusivo de «lo que sólo la novela puede decir».

Recuerdo la novela corta de Kenzaburo Oé *Tribu balante* (escrita en 1958). De noche, un grupo de soldados borrachos, que pertenecen a un ejército extranjero, sube a un autobús lleno de japoneses y empieza a acorralar a un pasajero, un estudiante. Le obligan a quitarse los pantalones y enseñar el trasero. El estudiante percibe a su alrededor una risa contenida. Pero, no contentos con esa única víctima, los soldados obligan a la mitad de los pasajeros a quitarse los pantalones. El autobús se detiene, los soldados bajan y los pasajeros vuelven a vestirse. Los demás, abandonando al fin su pasividad, obligan a los humillados a ir a la policía y denunciar a los soldados extranjeros. Uno de ellos, un profesor de instituto, se ensaña con el estudiante: baja con él, lo acompaña hasta su casa, quiere saber su nombre para hacer pública su humillación y acusar a los extranjeros. Todo termina en un estallido de odio entre ellos. Magnífica historia de cobardía, vergüenza, sádica indiscreción que quiere pasar por amor a la justicia. Cuento esta historia sólo con el fin de preguntar quiénes son esos soldados extranjeros. Son sin duda estadounidenses que después de la guerra ocupaban Japón. Si el autor menciona, explícitamente, a los pasajeros «japoneses», ¿por qué no señala la nacionalidad de los soldados? ¿Censura política? ¿Efecto de estilo? No. ¡Imaginen que, a lo largo de todo el relato, los viajeros japoneses se enfrentaran a soldados norteamericanos! Hipnotizado por esta única palabra,

claramente pronunciada, el relato se reduciría a un texto político de acusación dirigido a los ocupantes. Basta con renunciar a este adjetivo para que el aspecto político se cubra de una ligera penumbra y el foco ilumine el principal enigma que interesa al novelista, el enigma existencial.

Porque la Historia, con sus movimientos, guerras, revoluciones y contrarrevoluciones, sus humillaciones nacionales, etcétera, no interesa al novelista como objeto para ser descrito, contado, explicado; el novelista no es un lacayo de los historiadores; si la Historia lo fascina es porque para él es como un foco que gira alrededor de la existencia humana y que ilumina las desconocidas e inesperadas posibilidades que, cuando la Historia está inmóvil, no se realizan, permanecen invisibles y desconocidas.

Las novelas que piensan

El imperativo que incita al novelista a «concentrarse en lo esencial» (en lo que «sólo la novela puede decir») ¿acaso no da la razón a quienes rechazan las reflexiones del autor como elemento ajeno a la forma de la novela? En efecto, el que un novelista recurra a medios que no son los suyos, que pertenecen más bien a los del sabio o el filósofo, ¿no es señal de su incapacidad para ser plenamente novelista, y nada más que novelista?, ¿no es señal de su carencia artística? Además, ¿no corren el riesgo los incisivos meditativos de transformar la acción de los personajes en una simple ilustración de las tesis del autor? Y aun: ¿no exige el arte de la novela, con su sentido de la relatividad de las verdades humanas, que la opinión del autor quede oculta y que toda reflexión sea del uso exclusivo del lector?

La respuesta de Broch y de Musil no pudo ser más nítida: abriendo una gran puerta de par en par, introdujeron el pensamiento en la novela como jamás nadie había hecho antes de ellos. El ensayo titulado «La degradación de los valores», inserto en *Los sonámbulos* (ocupa diez capítulos dispersos en la tercera novela de la trilogía), es una secuencia de análisis, meditaciones,

aforismos sobre la situación espiritual de Europa durante tres decenios; es imposible afirmar que este ensayo no es propio de la forma de la novela, ya que ilumina el muro sobre el que se estrellan los destinos de los tres protagonistas, y une así las tres novelas en una sola. Jamás podré subrayarlo lo suficiente: integrar en una novela una reflexión intelectualmente tan exigente y convertirla, de manera tan bella y musical, en parte indisociable de la composición es una de las innovaciones más ambiciosas a las que un novelista se haya atrevido en la época del arte moderno.

Pero para mí hay algo todavía más importante: en esos dos vieneses la reflexión ya no se siente como un elemento excepcional, una interrupción; es difícil llamarla «digresión» porque, en esas novelas que piensan, está sin cesar presente, incluso cuando el novelista cuenta una acción o cuando describe un rostro. Tolstói y Joyce nos han hecho oír las frases que se les cruzaban por la cabeza a Ana Karenina y a Molly Bloom; Musil nos dice lo que él piensa cuando pasea su larga mirada sobre Leon Fischel y sus hazañas nocturnas:

«Cuando no hay luz, las alcobas conyugales ponen al hombre en la situación de un actor que debe interpretar ante una platea invisible el papel estelar, aun así un poco demasiado visto, de un héroe que parece un león rugiente. Ahora bien, desde hace años, el oscuro auditorio de Leon, ante semejante ejercicio, no le había dedicado el más tímido aplauso, ni tampoco la menor señal de desaprobación, y puede decirse que era como para trastornar los nervios más templados. Por la mañana, durante el desayuno, (...) Clementina estaba rígida como un cadáver congelado, y Leon, con la sensibilidad a flor de piel. Incluso su hija lo percibía cada vez, y a partir de entonces, con horror y un gusto amargo, se imaginó la vida conyugal como una lucha entre gatos en la oscuridad de la noche». Así es como Musil llega «al alma de las cosas», es decir, «al alma del coito» de los esposos Fischel. Mediante el chispazo de una única metáfora, una metáfora que piensa, ilumina su vida sexual, presente y pasada, y hasta la vida futura de su hija.

Subrayemos: la reflexión novelesca, tal como la introdujeron Broch y Musil en la estética de la novela moderna, no tiene nada que ver con la de un científico o un filósofo; diría incluso que es intencionadamente afilosófica,

incluso antifilosófica, es decir, ferozmente independiente de todo sistema de ideas preconcebidas; no juzga; no proclama verdades; se interroga, se sorprende, sondea; adquiere las más diversas formas: metafórica, irónica, hipotética, hiperbólica, aforística, cómica, provocadora, fantasiosa; y sobre todo: jamás abandona el círculo mágico de la vida de los personajes; se nutre y se justifica por la vida de los personajes.

Ulrich se encuentra en la oficina ministerial del conde Leinsdorf el día de una gran manifestación. ¿Manifestación? ¿Contra qué? Se da esta información, pero es del todo secundaria; lo que importa es el fenómeno de la manifestación en sí: ¿qué quiere decir manifestarse en la calle?, ¿qué significa esa actividad colectiva tan sintomática del siglo XX? Ulrich, atónito, mira por la ventana a los manifestantes; cuando éstos llegan al pie del palacio, sus caras se alzan, se cubren de ira, los hombres enarbolan sus bastones, «pero más alejados, en una esquina, allí donde la manifestación parecía perderse entre bastidores, la mayoría se quitaba ya el maquillaje; habría sido absurdo seguir con esos aires amenazadores ante ningún espectador». A la luz de esta metáfora, los manifestantes dejan de ser hombres iracundos; ¡son comediantes de la ira! ¡En cuanto termina la representación, tienen prisa por «desmaquillarse»! Mucho antes de que los politólogos la convirtieran en su tema predilecto, la «sociedad del espectáculo» ya había sido radiografiada gracias a un novelista, a su «rápida y sagaz penetración» (Fielding) en la esencia de una situación.

El hombre sin atributos es una incomparable enciclopedia existencial de todo su siglo; cuando quiero releer ese libro, acostumbro hacerlo al azar, abriéndolo en cualquier página, sin preocuparme por lo que precede o lo que sigue; aunque la story sigue ahí, avanza con lentitud, discretamente, sin querer llamar la atención; cada capítulo es de por sí una sorpresa, un descubrimiento. La omnipresencia del pensamiento no le ha quitado a la novela su carácter de novela; ha enriquecido su forma y ampliado inmensamente el terreno de lo que sólo puede descubrir y decir la novela.

La frontera de lo inverosímil ya no está vigilada

Dos grandes constelaciones hasta entonces desconocidas iluminaron el cielo por encima de la novela del siglo XX: el surrealismo, con su hechizante llamada a la fusión del sueño y la realidad, y el existencialismo. Kafka murió demasiado pronto para poder conocer a sus autores y sus programas. Sin embargo, es significativo que las novelas que escribió anticiparon esas dos tendencias estéticas y es doblemente significativo que las hubieran unido una a la otra, que las pusieran en una única perspectiva.

Cuando Balzac o Flaubert o Proust quieren describir el comportamiento de un individuo en un ambiente social concreto, cualquier transgresión de la verosimilitud queda desplazada y es estéticamente incoherente; pero cuando el novelista enfoca su objetivo sobre una problemática existencial, ya no se impone como regla o necesidad la obligación de crear para el lector un mundo verosímil.

El autor puede permitirse mostrarse mucho más negligente hacia ese aparato informativo de descripciones o motivaciones que deben dar a lo que cuenta la apariencia de realidad. Y, en esos casos límite, puede incluso encontrar ventajoso situar a sus personajes en un mundo francamente inverosímil.

Después de que Kafka la hubiera superado, la frontera de lo inverosímil quedó sin policías, sin aduaneros, abierta para siempre. Fue un gran momento en la historia de la novela y, para que no nos equivoquemos sobre su sentido, advierto que los románticos alemanes del siglo XIX no fueron sus precursores. Su imaginación fantástica tenía otro significado; desviándose de la vida real, buscaba otra vida; poco tenía que ver con el arte de la novela. Kafka no era un romántico. Novalis, Tieck, Arnim, E. T. A. Hoffmann no fueron autores de su devoción. Breton, sí, adoraba a Arnim, él no. En su juventud, con su amigo Brod, Kafka leyó en francés, apasionadamente, a Flaubert. Lo estudió. Flaubert, el gran observador, sí fue su maestro.

Cuanto más se observa atenta, obstinadamente, una realidad, más se entiende que no responde a la idea que todo el mundo se hace de ella; bajo una

larga mirada de Kafka, se revela cada vez menos racional, por tanto irracional, por tanto inverosímil. Esa mirada ávida que sobrevuela largamente el mundo real es la que condujo a Kafka, y a otros grandes novelistas después de él, más allá de la frontera de lo verosímil.

Einstein y Karl Rossmann

Chistes, anécdotas, chanzas, no sé qué palabra elegir para ese tipo de relato cómico extremadamente breve del que antaño me beneficié con profusión, porque Praga era su metrópolis. Chistes políticos. Chistes sobre judíos. Chistes sobre campesinos. Y sobre médicos. Y también un curioso tipo de chistes sobre profesores, siempre chiflados y siempre armados de paraguas, no sé por qué.

Einstein acaba de terminar una clase en la Universidad de Praga (sí, allí enseñó durante un tiempo) y se dispone a salir.

—¡Señor profesor, llévese el paraguas, está lloviendo!

Einstein contempla pensativamente su paraguas en un rincón de la sala y contesta al estudiante:

—Sepa usted, amigo mío, que olvido muchas veces mi paraguas, por eso tengo dos. Uno en casa y el otro en la universidad. Sí, por supuesto, podría llevármelo ahora, ya que, como usted dice muy acertadamente, llueve. Pero en tal caso acabaría por tener en casa dos paraguas y ninguno aquí. —Con estas palabras, sale bajo la lluvia.

América, de Kafka, empieza con el mismo motivo de un paraguas molesto, que estorba, que se pierde constantemente; Karl Rossmann, cargado con una pesada maleta, entre empujones, desembarca en el puerto de Nueva York. De pronto se acuerda de su paraguas, que olvidó en el fondo del barco. Entrega su maleta al joven que ha conocido durante el viaje y, como el paso

detrás de él está bloqueado por la multitud, baja por una escalera que no conoce y se pierde por los pasillos; finalmente, llama a la puerta de una cabina, donde encuentra a un hombre, un pañolero, que enseguida se dirige a él quejándose de sus superiores; como la conversación se prolonga cierto tiempo, invita a Karl a encaramarse a la litera para que esté más cómodo.

La imposibilidad psicológica de semejante situación clama al cielo. ¡En efecto, lo que nos cuenta no es verdad! ¡Es una broma por la que, por supuesto, Karl se quedará al final sin maleta y sin paraguas! Sí, es un chiste; sólo que Kafka no lo cuenta como se cuentan los chistes; lo expone extensamente, con todo detalle, explicando cada gesto con el fin de que parezca psicológicamente creíble; Karl se encarama con dificultad a la litera y, molesto, se ríe de su torpeza; tras conversar largo y tendido sobre las humillaciones padecidas por el pañolero, se dice de pronto que más le hubiera valido «ir a buscar su maleta que quedarse dando consejos...». Kafka le pone a lo inverosímil la máscara de lo verosímil, lo cual le otorga a esta novela (y a todas sus novelas) un inimitable encanto mágico.

Elogio de las bromas

Bromas, anécdotas, chistes; son la mejor prueba de que el agudo sentido de lo real y la imaginación que se aventura en lo inverosímil pueden formar una pareja perfecta. Panurgo no conoce a ninguna mujer con la que le gustaría casarse; pero, siendo él una mente lógica, teórica, sistemática y previsor, decide resolver enseguida, y de una vez por todas, el interrogante fundamental de su vida: ¿debe casarse o no? Va de un experto a otro, de un filósofo a un jurista, de un vidente a un astrólogo, de un poeta a un teólogo, para llegar, tras una larga búsqueda, a la certeza de que no hay solución para ese interrogante de interrogantes. Todo el libro tercero está sólo dedicado a esta inverosímil actividad, a esta broma, que se convierte en un largo viaje bufo por el saber de la época de Rabelais. (Lo cual me hace pensar que, trescientos años después, *Bouvard y Pécuchet* también es una prolongada broma que viaja

por el saber de una época.)

Cervantes escribe la segunda parte del *Quijote* cuando ya la primera ha sido publicada y es conocida desde hace muchos años. Esto le sugiere una idea espléndida: los personajes que encuentra Don Quijote reconocen en él al héroe viviente del libro que han leído; conversan con él acerca de sus pasadas aventuras y le brindan la ocasión de que él mismo comente su propia imagen literaria. ¡Naturalmente, esto es imposible! ¡Es pura fantasía! ¡Una broma!

Luego, un hecho inesperado sacude a Cervantes: otro escritor, un desconocido, se le adelanta publicando su propia continuación de las aventuras de Don Quijote. Furioso, Cervantes le dirige feroces insultos en las páginas de la segunda parte que está escribiendo. Pero aprovecha enseguida este sucio incidente para crear otra fantasía: después de tantas desventuras, Don Quijote y Sancho, cansados, tristes, ya camino de su aldea, conocen a un tal don Álvaro, un personaje del maldito plagio; Álvaro se sorprende al oír sus nombres ¡ya que conoce íntimamente a otro Don Quijote y a otro Sancho! El encuentro se produce pocas páginas antes del final de la novela; un cara a cara desconcertante de los personajes con sus propios espectros; prueba final de la falsedad de todas las cosas; melancólica luz lunar de la última broma, la broma de las despedidas.

En *Ferdydurke*, de Gombrowicz, el profesor Pimko decide transformar a Jojo, un treintañero, en un adolescente de dieciséis años obligándole a pasar todos sus días en un banco escolar como un colegial más. La situación burlesca encierra una pregunta de hecho muy profunda: ¿acabará un adulto al que todo el mundo se dirige sistemáticamente como a un adolescente por perder la conciencia de su edad real? En términos más generales: ¿pasará el hombre a ser tal como lo ven y lo tratan los demás, o encontrará la fortaleza para salvaguardar, pese y contra todos, su identidad?

Fundamentar una novela sobre una anécdota, sobre una broma, debía de parecerles a los lectores de Gombrowicz la provocación de un moderno. Con razón: lo era. Sin embargo, tenía sus raíces en un lejano pasado. En la época en que el arte de la novela aún no estaba seguro ni de su identidad ni de su nombre, Fielding ya le había llamado texto prosai-comi-épico; hay que tenerlo

siempre presente: lo cómico era una de las tres hadas míticas inclinadas sobre la cuna de la novela.

La historia de la novela vista desde el taller de Gombrowicz

Un novelista que habla del arte de la novela no es un profesor que discurre desde su cátedra. Imagínenlo más bien como un pintor que les acoge en su taller, donde, colgados de las paredes, sus cuadros los miran desde todas partes. Les hablará de sí mismo, pero mucho más de los demás, de las novelas que más le gustan de ellos y que secretamente permanecen presentes en su propia obra. Según sus criterios de valor, reconstruirá ante ustedes el pasado de la historia de la novela y, con ello, les inducirá a adivinar su propia poética de la novela, que sólo le pertenece a él y, por tanto, de un modo natural, se opone a la poética de otros escritores. Sorprendidos, tendrán así la impresión de bajar a los sótanos de la historia, allí donde el porvenir de la novela está decidiéndose, elaborándose, haciéndose, entre disputas, conflictos y confrontaciones.

En 1953, Witold Gombrowicz, en el primer año de su *Diario* (lo escribirá durante los dieciséis años siguientes, hasta su muerte), cita la carta de un lector: «¡Sobre todo no se comente a usted mismo! ¡Tan sólo escriba! ¡Qué lástima que se deje incitar a escribir prefacios a sus obras, prefacios y hasta comentarios!». Gombrowicz le responde que seguirá explicándose «todo lo que pueda y cuanto pueda», ya que un escritor incapaz de hablar de sus libros no es un «escritor completo». Sigamos un poco más en el taller de Gombrowicz. He aquí la lista de sus preferencias y de sus no preferencias, su «versión personal de la historia de la novela»:

Por encima de todo, le gusta Rabelais. (Los libros protagonizados por Gagantúa y Pantagruel fueron escritos en un momento en que la novela europea estaba naciendo, todavía alejada de cualquier norma; desbordan de posibilidades que la futura historia de la novela llevará adelante o dejará de

lado, pero que permanecen, todas ellas, con nosotros como inspiraciones: paseos en lo improbable, provocaciones intelectuales, libertad de la forma. Su pasión por Rabelais revela el sentido de la modernidad de Gombrowicz: no rechaza la tradición de la novela, la reivindica; pero la reivindica por entero, poniendo una atención particular en el milagroso momento de su génesis.)

Se muestra más bien indiferente hacia Balzac. (Se defiende contra su poética, erigida mientras tanto en modelo normativo de la novela.)

Le gusta Baudelaire. (Se adhiere a la revolución de la poesía moderna.)

No está fascinado por Proust. (Una encrucijada: Proust llegó hasta el final de un grandioso viaje del que ha agotado todas las posibilidades: poseído por la busca de lo nuevo, Gombrowicz no tiene más remedio que seguir otro camino.)

No encuentra afinidades con casi ningún novelista contemporáneo. (Los novelistas tienen muchas veces lagunas en sus lecturas: Gombrowicz no leyó ni a Broch ni a Musil; irritado por los esnobs que se han apoderado de Kafka, no siente inclinación alguna por él; no se siente afín a la literatura latinoamericana; se burló de Borges, para su gusto, demasiado pretencioso, y vivió aislado en Argentina, donde entre los grandes sólo Ernesto Sábato se interesó por él; y él le devolvió esa simpatía.)

No le gusta la literatura polaca del siglo XIX. (Demasiado romántica para él.)

En general, tiene reservas para con la literatura polaca. (Se sentía poco amado por sus compatriotas; sin embargo, sus reservas no son producto de un resentimiento, expresan el horror de quedar amarrado en la camisa de fuerza del pequeño contexto. Dice del poeta polaco Tuwim: «Puede decirse de cada uno de sus poemas que es “maravilloso”, pero, si nos preguntamos con qué elemento tuwimiano ha enriquecido Tuwim la poesía mundial, no sabríamos qué responder»).

Le gustan las vanguardias de los años veinte y treinta. (Pese a que

desconfía de su ideología «progresista», de su «modernidad promoderna», comparte su sed de nuevas formas, su libertad de imaginación. Recomienda a un joven autor que empiece por escribir veinte páginas sin control racional alguno; luego que las relea con agudo espíritu crítico, que conserve lo esencial y siga así. Como si quisiera enganchar al carro de la novela un caballo salvaje llamado Ebriedad al lado de otro caballo domado llamado Lucidez.)

Desprecia la «literatura comprometida». (Algo digno de anotar: no polemiza mucho con autores que subordinan la literatura a la lucha anticapitalista. El paradigma del arte comprometido es para él, que es un autor prohibido en su Polonia comunista, la literatura que marcha bajo la bandera del anticomunismo. Desde el primer año del *Diario*, le reprocha su maniqueísmo, sus simplificaciones.)

No le gustan las vanguardias de los años cincuenta y sesenta en Francia, en particular el «nouveau roman» y la «nouvelle critique» (Roland Barthes). (Del «nouveau roman» dice: «Es pobre. Es monótono... Solipsismo. Onanismo...»). De la «nouvelle critique»: «Cuanto más erudita, más tonta». Se irrita por el dilema que planteaban esas nuevas vanguardias a los escritores: o bien la modernidad a su manera (esa modernidad que él encuentra llena de jerigonza, universitaria, doctrinaria, privada de contacto con la realidad), o bien el arte convencional que reproduce hasta el infinito las mismas formas. Para Gombrowicz la modernidad significa: mediante nuevos descubrimientos avanzar en el trayecto heredado. Mientras sea posible. Mientras el trayecto heredado de la novela siga ahí.)

Otro continente

Ocurrió tres meses después de que el ejército ruso ocupara Checoslovaquia; Rusia todavía no era capaz de dominar la sociedad checa, que vivía en la angustia, pero (durante unos meses más) con mucha libertad; la Unión de Escritores, acusada de ser el foco de la contrarrevolución,

conservaba aún todas sus dependencias, publicaba revistas, acogía a invitados. Gracias a eso, viajaron a Praga tres novelistas hispanoamericanos, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes. Llegaron discretamente, como escritores. Para ver. Para comprender. Para animar a sus colegas checos. Pasé con ellos una semana inolvidable. Nos hicimos amigos. Y sólo poco después de su partida pude leer en pruebas la traducción checa de *Cien años de soledad*.

Pensé en el anatema que el surrealismo había lanzado contra el arte de la novela, al que había estigmatizado como antipoético y cerrado a todo lo que es imaginación libre. Ahora bien, la novela de García Márquez no es otra cosa que imaginación libre. Una de las más grandes obras de poesía que conozco. Cada frase en particular arroja destellos de fantasía, cada frase es sorpresa, deslumbramiento: una respuesta mordaz al desprecio de la novela proclamado en el *Manifiesto surrealista* (y, a la vez, un gran homenaje al surrealismo, a su inspiración, a su aliento, que ha atravesado el siglo).

Es también la prueba de que la poesía y el lirismo no son dos nociones hermanas, sino nociones que hay que procurar mantener a distancia. Porque la poesía de García Márquez no tiene nada que ver con el lirismo, el autor no se confiesa, no abre su alma, sólo lo embriaga el mundo objetivo, al que eleva a una esfera en la que todo es a la vez real, inverosímil y mágico.

Y algo más: toda la gran novela del XIX convirtió la escena en elemento fundamental de la composición. La novela de García Márquez se encuentra en una trayectoria que va en dirección opuesta: en *Cien años de soledad*, ¡no hay escenas! Se diluyen totalmente en los flujos embriagados de la narración. Como si la novela regresara siglos atrás hacia un narrador que no describe nada, que no hace más que contar, pero que cuenta con una libertad de fantasía que jamás habíamos visto antes.

El puente plateado

Unos años después del encuentro en Praga, me trasladé a Francia, donde el azar quiso que Carlos Fuentes fuera el embajador de México. Yo vivía por entonces en Rennes y, durante mis breves estancias en París, me alojaba en su casa, en la buhardilla de la embajada, y compartía con él los desayunos, que se alargaban en conversaciones sin fin. De pronto, vi mi Europa central inesperadamente cercana a América Latina: dos límites de Occidente situados en extremidades opuestas; dos territorios descuidados, despreciados, abandonados, dos territorios parias; y las dos partes del mundo más profundamente marcadas por la experiencia traumatizante del barroco. Digo traumatizante porque el barroco viajó a América Latina como arte del conquistador, y a mi país natal llegó de la mano de una Contrarreforma particularmente sangrienta, lo cual incitó a Brod a llamar a Praga la «ciudad del mal»; vi dos partes del mundo iniciadas en la misteriosa alianza del mal y de la belleza.

Conversamos y vi un puente plateado, sutil, trémulo, centelleante, alzarse como un arco iris por encima del siglo entre mi pequeña Europa central y la inmensa América Latina; un puente que unía las estatuas extáticas de Matyas Braun en Praga a las delirantes iglesias de México.

Y pensé también en otra afinidad entre nuestras dos tierras natales; ocupaban un lugar clave en la evolución de la novela del siglo XX: primero, los novelistas centroeuropeos de los años veinte y treinta (Carlos me hablaba de *Los sonámbulos*, de Broch, como de la mayor novela del siglo); luego, veinte, treinta años después, los novelistas latinoamericanos, mis contemporáneos.

Un día, descubrí las novelas de Ernesto Sábato; en *Abadón el exterminador* (1974), desbordante de reflexiones como antaño las novelas de los dos grandes vieneses, dice textualmente: en el mundo moderno abandonado por la filosofía, fraccionado por centenares de especializaciones científicas, la novela nos queda como el último observatorio desde donde podemos abarcar la vida humana como un todo.

Medio siglo antes que él, al otro lado del planeta (el puente plateado tremolaba sin cesar por encima de mi cabeza), el Broch de *Los sonámbulos*, el

Musil de *El hombre sin atributos* pensaron lo mismo. En la época en que los surrealistas elevaban la poesía al rango de primer arte, ellos, por su lado, concedían ese lugar supremo a la novela.

Cuarta parte

¿Qué es un novelista?

Para comprender hay que comparar

Cuando Hermann Broch quiere centrarse en un personaje, capta ante todo su actitud esencial, para luego acercarse, progresivamente, a sus rasgos más particulares. De lo abstracto pasa a lo concreto. Esch es el protagonista de la segunda novela de Los sonámbulos. Por su esencia, dice Broch, es un rebelde. ¿Qué es un rebelde? La mejor manera de comprender un fenómeno, dice también Broch, es la de comparar. Broch compara al rebelde con el criminal. ¿Qué es un criminal? Es un conservador que cuenta con el orden tal como es y quiere instalarse en él, pues considera sus robos y fraudes una profesión que lo convierte en un ciudadano como todos los demás. El rebelde, por el contrario, lucha contra el orden establecido para someterlo a su propio dominio. Esch no es un criminal. Esch es un rebelde. Rebelde, dice Broch, como lo era Lutero. Pero ¿por qué hablo de Esch? ¡El que me interesa es el novelista! Y a éste ¿con quién compararlo?

El poeta y el novelista

¿Con quién comparar al novelista? Con el poeta lírico. El contenido de la poesía lírica, dice Hegel, es el propio poeta; otorga la palabra a su mundo interior para despertar así en sus oyentes los sentimientos, los estados de ánimo que están en él. E incluso si el poema trata de temas «objetivos», exteriores a su vida, «el gran poeta lírico se alejará rápidamente de, ellos y terminará por hacer su propio retrato» («stellt sich selber dar»).

La música y la poesía tienen una ventaja sobre la pintura: el lirismo (*das Lyrische*), dice Hegel. Y, en el lirismo, prosigue, la música puede ir aún más lejos que la poesía, ya que es capaz de captar los más secretos movimientos del mundo interior, inaccesibles a la palabra. Hay, pues, un arte, en este caso

la música, que es más lírico que la propia poesía lírica. Podemos deducir por tanto que la noción de lirismo no se limita a una rama de la literatura (la poesía lírica), sino que designa cierta manera de ser, y que, desde este punto de vista, el poeta lírico es sólo la más ejemplar encarnación del hombre deslumbrado por su propia alma y por el deseo de que sea escuchada.

Desde hace tiempo, la juventud es para mí la edad lírica, o sea, la edad en la que el individuo, concentrado casi exclusivamente en sí mismo, es incapaz de ver, comprender, enjuiciar lúcidamente el mundo a su alrededor. Si partimos de esta hipótesis (necesariamente esquemática, pero que, como esquema, me parece acertada), el paso de la inmadurez a la madurez es la superación de la actitud lírica.

Si imagino la génesis de un novelista en forma de relato ejemplar, de «mito», esta génesis se me aparece como la historia de una conversión; Saulo se convierte en Pablo; el novelista nace sobre las ruinas de su mundo lírico.

Historia de una conversión

Busco en mi biblioteca *Madame Bovary*, en la edición de bolsillo de 1972. Hay dos prefacios, el de un escritor, Henry de Montherlant, y el de un crítico literario, Maurice Bardeche. Los dos creyeron de buen gusto distanciarse del libro, del que sólo otean la antecámara. Montherlant: «Ni esprit (...) ni novedad de pensamiento (...) ni vivacidad en la escritura, ni agudezas imprevistas, ni raza, ni singularidades: Flaubert carece de genio hasta un punto que parece poco creíble». Sin duda alguna, sigue diciendo, puede aprenderse algo de él, pero a condición de que no se le conceda más valor del que tiene y de que se sepa que no está hecho «de la misma pasta que un Racine, un Saint-Simon, un Chateaubriand, un Michelet».

Bardeche confirma ese veredicto y cuenta la génesis del Flaubert novelista: en septiembre de 1848, con veintisiete años, lee a un pequeño

círculo de amigos el manuscrito de *La tentación de san Antonio*, su «gran prosa romántica», en la que (sigo citando a Bardeche) «depositó todo su corazón, todas sus ambiciones», todo su «gran pensamiento». La condena es unánime, y sus amigos le aconsejan deshacerse de sus «vuelos románticos», de sus «grandes movimientos líricos». Flaubert obedece y, tres años después, en septiembre de 1851, emprende *Madame Bovary*. Lo hace «sin placer», dice Bardeche, como «un castigo» contra el que «no deja de echar pestes y quejarse» en sus cartas: «Bovary me amodorra, Bovary me aburre, la vulgaridad del tema me da náuseas», etcétera.

Me parece inverosímil que Flaubert haya asfixiado «todo su corazón, todas sus ambiciones» sólo para seguir, de mala gana, la voluntad de sus amigos. No, lo que cuenta Bardeche no es la historia de una autodestrucción. Es la historia de una conversión. Flaubert tiene treinta años, el momento indicado para romper su crisálida lírica. Que luego se queje de que sus personajes son mediocres es el tributo que debe pagar por la pasión en que para él se ha convertido el arte de la novela y su campo de exploración, que es la prosa de la vida.

El grato fulgor de lo cómico

Después de una velada mundana en compañía de Madame Arnoux, de la que está enamorado, Frédéric, en *La educación sentimental*; embriagado por su porvenir, vuelve a casa y se detiene ante un espejo. Cito: «Se encontró bello y siguió mirándose por un minuto».

«Un minuto.» En esta medida precisa del tiempo está toda la enormidad de la escena. Se detiene, se mira, se encuentra bello. Durante todo un minuto. Sin moverse. Está enamorado, pero no piensa en la mujer que ama, deslumbrado como está por sí mismo. Se mira en el espejo. Pero no se ve mirándose en el espejo (como lo ve Flaubert). Está encerrado en su yo lírico y no sabe que el grato fulgor de lo cómico le ha iluminado a él y a su amor.

La conversión antilírica es una experiencia fundamental en el currículo de un novelista; alejado de sí mismo, se ve de pronto a distancia, sorprendido de no ser aquel por el que se tomaba. Tras esta experiencia, sabrá que ningún hombre es aquel por el que se toma, que ese malentendido es general, elemental, y que proyecta sobre la gente (por ejemplo sobre Frédéric, plantado ante el espejo) el grato fulgor de lo cómico. (Ese fulgor de lo cómico, descubierto de pronto, es la recompensa, discreta y valiosa, de su conversión.)

Emma Bovary, hacia el final de su historia, tras ser rechazada por los banqueros, abandonada por León, sube a la diligencia. Delante de la portezuela abierta, un mendigo «lanzaba una especie de aullido sordo». En este instante, ella «le echó por encima del hombro una moneda de cinco francos. Toda su fortuna. Le parecía hermoso arrojarla así».

Era realmente toda su fortuna. Había tocado fondo. Pero la última frase, que he puesto en cursiva, revela lo que Flaubert ha visto, pero de lo que Emma no era consciente: no sólo tuvo un gesto de generosidad, sino que se gustó al hacerlo; incluso en ese momento de auténtica desesperación, no dejó pasar la ocasión de exhibir su gesto, inocentemente, para ella misma, queriendo parecer hermosa. Un fulgor de tierna ironía ya no la dejará, incluso durante su caminar hacia la muerte, ya tan próxima.

El telón rasgado

Un telón mágico, tejido de leyendas, colgaba ante el mundo. Cervantes envió de viaje a Don Quijote y rasgó el telón. El mundo se abrió ante el caballero andante en toda la desnudez cómica de su prosa.

Al igual que una mujer que se maquilla antes de correr hacia su primera cita, el mundo, cuando acude a nosotros en el momento en que nacemos, ya está maquillado, enmascarado, preinterpretado. Y los conformistas no serán los únicos en no darse cuenta; los seres rebeldes, ávidos de oponerse a todo y a

todos, no se dan cuenta de hasta qué punto ellos mismos son obedientes; sólo se rebelarán contra lo que ha sido interpretado (preinterpretado) como motivo digno de rebelión.

Delacroix copió la escena de su célebre cuadro *La Libertad guiando al pueblo* a partir del telón de la preinterpretación; una joven en una barricada, el rostro severo, los pechos desnudos que dan miedo; a su lado, un chiquillo con una pistola. Por mucho que no me guste ese cuadro, sería absurdo excluirlo de la gran pintura.

Pero una novela que ensalce semejantes poses convenidas, semejantes símbolos ya manidos, se excluye a sí misma de la historia de la novela. Porque, al rasgar el telón de la preinterpretación, Cervantes puso en marcha ese arte nuevo; su gesto destructor se refleja y se prolonga en cualquier novela digna de ese nombre; es la seña de identidad del arte de la novela.

La gloria

En *Hugoliada*, un panfleto contra Victor Hugo, Ionesco, a sus veintiséis años y todavía en Rumania, escribe: «La característica de la biografía de los hombres célebres es que han querido ser célebres. La característica de la biografía de todos los hombres es que no han querido o no han pensado en ser hombres célebres. (...) Un hombre célebre es asqueroso...».

Intentemos precisar los términos: el hombre pasa a ser célebre cuando el número de quienes lo conocen supera claramente el número de los que él mismo conoce. El reconocimiento del que goza un cirujano no es gloria: es admirado por sus pacientes, sus colegas, no por el público. Vive en equilibrio. La gloria es un desequilibrio. Hay profesiones que la llevan consigo fatal e inevitablemente: la de los políticos, las modelos, los deportistas, los artistas.

La gloria de los artistas es la más monstruosa de todas, porque implica la idea de inmortalidad. Es una trampa diabólica, porque la pretensión

grotescamente megalómana de sobrevivir a la propia muerte está inseparablemente relacionada con la probidad del artista. Toda novela creada con auténtica pasión aspira de un modo natural al valor estético duradero, lo cual quiere decir que aspira al valor capaz de sobrevivir a su autor. Escribir sin esta ambición es puro cinismo: porque, mientras que un fontanero mediano es útil a la gente, un novelista mediano, que produce a conciencia libros efímeros, corrientes, convencionales, por tanto inútiles, nocivos y que estorban, sólo es digno de desprecio. Es la maldición del novelista: su honestidad está atada al potro infame de su megalomanía.

Han matado a mi Albertine

Ivan Blatny (muerto desde hace tiempo) es el poeta de la generación diez años mayor que yo al que más he admirado desde los catorce. En una de sus obras, un verso con nombre de mujer me volvía siempre a la memoria: «Albertinko, ty», que quiere decir: «Albertina, tú». Naturalmente, aludía a la Albertine de Proust. Este nombre pasó a ser en mi adolescencia el más hechizante de todos los nombres femeninos.

Entonces, no conocía de Proust más que el lomo de los cerca de veinte volúmenes de En busca del tiempo perdido en la traducción checa, alineados en la biblioteca de un amigo. Gracias a Blatny, gracias a su «Albertinko, ty», un día me sumergí en esa obra. Cuando llegué a Las muchachas en flor, la Albertine de Proust se confundió, imperceptiblemente, con la Albertina de mi poeta.

Los poetas checos adoraban la obra de Proust, pero desconocían su biografía. Ivan Blatny tampoco la conocía. Y sólo bastante tarde yo mismo perdí el privilegio de esta hermosa ignorancia al oír que Proust se había inspirado, para Albertine, en un hombre, un amor de Proust.

¡Pero qué más me da! Inspirada o no por él o ella, Albertine es

Albertine, ¡y basta!^[2] ¡Una novela es producto de una alquimia que transforma a una mujer en hombre, a un hombre en una mujer, el lodo en oro, una anécdota en drama! ¡Esa alquimia divina es la que conforma la fuerza del novelista, el secreto, el esplendor de su arte!

Nada que hacer; por mucho que considere a Albertine una mujer inolvidable donde las haya, en cuanto me soplaron que su modelo era un hombre, este dato inútil se instaló en mi cabeza como un virus instalado en el software de un ordenador. Entre Albertine y yo se ha entrometido un varón, confunde su imagen, sabotea su feminidad, tan pronto la veo con un hermoso pecho, como con el pecho plano, y un bigote aparece por momentos en la suave piel de su cara.

Han matado a mi Albertine. Y pienso en las palabras de Flaubert: «El artista debe hacer creer a la posteridad que no ha vivido». Hay que entender muy bien el sentido de esta frase: el novelista quiere proteger ante todo a Albertine y a Madame Arnoux, no a sí mismo.

El veredicto de Marcel Proust

En *En busca del tiempo perdido*, Proust lo dice con claridad meridiana: «En esta novela (...) no hay un solo hecho que no sea ficción, (...) no hay un solo personaje “en clave”». Por más estrechamente que esté vinculada a la vida del autor, la novela de Proust se sitúa, sin equívocos, al otro lado de la autobiografía; no hay en ella ninguna intención autobiográfica; el autor no escribió esta obra para hablar de su propia vida, sino para iluminar en los lectores la vida de ellos: «Todo lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir aquello que, sin ese libro, él no podría ver de sí mismo. El hecho de que el lector reconozca en sí mismo lo que dice el libro es la prueba de la verdad de éste...», Estas líneas de Proust no definen tan sólo el sentido de la novela proustiana; definen el sentido del

arte de la novela a secas.

La moral de lo esencial

Bardeche resume su veredicto sobre *Madame Bovary*: «¡Flaubert ha faltado a su destino de escritor! ¿No es ésa en el fondo la opinión de tantos admiradores de Flaubert, que acaban diciéndonos: ¡Ah, si leyera su correspondencia, qué obra de arte, qué hombre apasionante nos revela!»?

Yo también releo con frecuencia la correspondencia de Flaubert, deseoso de saber lo que pensaba de su arte y del de los demás. Pero por muy fascinante que sea la correspondencia, ésta no es ni obra de arte, ni obra a secas. Porque la obra no es en absoluto todo lo que ha escrito un novelista, cartas, anotaciones, diarios, artículos. La obra es la consecución de un largo trabajo sobre un proyecto estético.

Iré aún más lejos: la obra es lo que el novelista aprobará a la hora de hacer el balance. Porque la vida es corta, la lectura es larga y la literatura se está suicidando debido a una proliferación insensata. ¡Y cada novelista, empezando por sí mismo, debería eliminar todo lo que es secundario, clamar para sí y para los demás la moral de lo esencial!

Pero no sólo son los autores, los centenares, miles de autores, están también los investigadores, el ejército de investigadores, quienes, guiados por una moral opuesta, acumulan todo lo que pueden encontrar para abarcar el Todo, objetivo supremo. El Todo, o sea, un montón de borradores, de párrafos tachados, de capítulos rechazados por el autor pero publicados por los investigadores en ediciones llamadas «críticas» con el pérfido nombre de «variantes», lo cual quiere decir, si las palabras tienen todavía algún sentido, que todo lo que el autor ha escrito es válido por igual, y por igual ha sido aprobado por él.

La moral de lo esencial ha dejado lugar a la moral del archivo. (El ideal

del archivo: la grata igualdad que reina en una inmensa fosa común.)

La lectura es larga, la vida es corta

Hablo con un amigo, un escritor francés; insisto en que lea a Gombrowicz. Cuando vuelvo a encontrármelo, está molesto:

—Te he hecho caso, pero, sinceramente, no entiendo tu entusiasmo.

—¿Qué has leído de él?

—*Los hechizados*.

—¡Vaya! ¿Y por qué *Los hechizados*?

Los hechizados no salió como libro hasta después de la muerte de Gombrowicz. Se trata de una novela popular que en su juventud había publicado, con seudónimo, por entregas en un periódico polaco de antes de la guerra. Hacia el final de su vida se publicó, con el título de *Testamento*, una larga conversación con Dominique de Roux. Gombrowicz comenta en ella toda su obra. Toda. Libro tras otro. Ni una sola palabra sobre *Los hechizados*.

—¡Tienes que leer *Ferdydurke*! ¡O *Pornografía*! —le digo.

Me mira con melancolía.

—Amigo mío, la vida se acorta ante mí. He agotado la dosis de tiempo que tenía guardada para tu autor.

El niño y su abuela

Stravinski rompió para siempre su larga amistad con el director de orquesta Ansermet porque éste quería recortar su ballet *Juego de cartas*. Más tarde, el propio Stravinski vuelve sobre su *Sinfonía para instrumentos de viento* e introduce varias correcciones. Al enterarse, Ansermet se indigna; no le gustan las correcciones y cuestiona el derecho de Stravinski a cambiar lo que ha escrito.

Tanto en el primero como en el segundo caso, la respuesta de Stravinski es pertinente: ¡no es asunto suyo, amigo! ¡No se porte usted en mi obra como en su alcoba! Porque lo que ha creado el autor no les pertenece ni a su padre ni a su madre ni a su nación ni a la humanidad, sólo le pertenece a él solito, puede publicarlo cuando quiera y, si quiere, puede cambiarlo, corregirlo, alargarlo, acortarlo, arrojarlo a la taza y tirar de la cadena sin tener la mínima obligación de dar explicaciones a nadie.

Yo tenía diecinueve años cuando, en mi ciudad natal, un joven universitario dio una conferencia en público; eran los primeros meses de la revolución comunista y, obedeciendo al espíritu de la época, habló de la responsabilidad social del arte. Después de la conferencia, hubo un debate; me queda en la memoria el poeta Josef Kainar (de la misma generación que Blatny y fallecido él también hace tiempo), quien, en respuesta al discurso de aquel sabio, contó una anécdota: un niño pasea a su anciana abuela ciega. Caminan por una calle y, de vez en cuando, el niño dice:

—¡Abuela, cuidado, una raíz!

Al creer que se encontraban en un camino del bosque, la anciana da saltos. Los transeúntes recriminan al niño:

—¡Niño, cómo puedes tratar así a tu abuela!

Y el niño contesta:

—¡Es mi abuela, y la trato como quiero!

Y concluye Kainar:

—Éste soy yo, yo y mi poesía.

Jamás olvidaré esta demostración del derecho del autor, proclamado ante la recelosa mirada de la joven revolución.

El veredicto de Cervantes

En su novela, Cervantes hace varias veces largas enumeraciones de libros de caballerías. Menciona los títulos, pero no siempre le parece necesario señalar el nombre de sus autores. En aquella época, el respeto hacia el autor y sus derechos todavía no formaba parte de las costumbres.

Recordemos que, antes de que Cervantes terminara el segundo volumen de su novela, otro escritor, todavía hoy desconocido, se adelantó publicando con seudónimo la continuación de las aventuras de Don Quijote. Cervantes reaccionó como lo habría hecho hoy cualquier novelista: con ira; ataca violentamente al plagiarlo y proclama con orgullo: «Para mí sola nació Don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos dos somos para en uno...»^[3].

Desde Cervantes, éste es el primer distintivo fundamental de una novela: es una creación única e inimitable, inseparable de la imaginación de un solo autor. Antes de que quedara escrito, nadie podía imaginar a un Don Quijote; era incluso de por sí lo inesperado; y, sin el encanto de lo inesperado, ningún gran personaje novelesco (y ninguna gran novela) fue a partir de entonces concebible.

El nacimiento del arte de la novela quedó atado a la toma de conciencia del derecho del autor y a su defensa feroz. El novelista y su obra son «una misma y única cosa»; el novelista es el único dueño de su obra; es su obra. No siempre fue así. Y no siempre será así. Pero entonces, el arte de la novela, la herencia de Cervantes, habrá dejado de existir.

Quinta parte

La estética y la existencia

La estética y la existencia

¿Dónde buscar los motivos más profundos por los que los hombres sienten simpatía o antipatía los unos por los otros, y pueden o no ser amigos? En *El hombre sin atributos*, Clarisa y Walter son viejos conocidos de Ulrich. Aparecen por primera vez en la escena de la novela en que Ulrich entra en la casa de ellos y los ve tocar a cuatro manos el piano. «Ese ídolo corto de patas, de morro prominente, cruce de bulldog y pachón», ese terrible «megáfono por el cual el alma grita al Todo como un ciervo en celo»; el piano representa para Ulrich todo lo que más detesta.

Esta metáfora aclara la insuperable falta de entendimiento entre él y la pareja; una falta de entendimiento que parece arbitraria e injustificable, ya que no proviene de ningún conflicto de intereses y no es ni política, ni ideológica, ni religiosa; es hasta tal punto inasible que sus raíces ahondan muy profundamente, hasta los fundamentos estéticos de sus personas; la música, recordemos lo que dice Hegel, es la más lírica de las artes; más lírica que la propia poesía lírica. Ulrich se topará a lo largo de la novela con el lirismo de sus amigos.

Más tarde, Clarisa comienza a hacer suya la causa de Moosbrugger, un asesino condenado a la pena de muerte al que la sociedad mundana quiere salvar intentando demostrar que está loco y que, por lo tanto, es inocente. «Moosbrugger es como la música», va repitiendo Clarisa por todas partes, y mediante esta sentencia ilógica (intencionadamente ilógica porque le corresponde al espíritu lírico presentarse mediante frases ilógicas) su alma grita al universo su compasión. Ulrich permanece frío ante ese grito. No porque desee la pena de muerte para un alienado, sino porque no soporta la histeria lírica de sus defensores.

Los conceptos estéticos sólo empezaron a interesarme cuando percibí sus raíces existenciales; cuando los comprendí como conceptos existenciales;

porque tanto la gente sencilla como la refinada, inteligente o tonta, se enfrenta constantemente en su vida con lo bello, lo feo, lo sublime, lo cómico, lo trágico, lo lírico, lo dramático, la acción, las peripecias, la catarsis o, por hablar de conceptos menos filosóficos, con la agelastia, con el *kitsch*, con lo vulgar; todos estos conceptos son pistas que conducen a distintos aspectos de la existencia inaccesibles por cualquier otro medio.

La acción

El arte épico tiene sus raíces en la acción, y la sociedad ejemplar en la que la acción podía manifestarse con plena libertad era la de la época heroica griega; lo dice Hegel y lo demuestra con la *Ilíada*: aunque Agamenón es el rey de reyes, otros reyes y príncipes se han agrupado libremente a su alrededor y son libres, a semejanza de Aquiles, de alejarse de la batalla. También la población siguió voluntariamente a sus príncipes; no había leyes que la obligaran a ello; sólo los impulsos personales, el sentido del honor, el respeto, la humildad ante el más fuerte, la fascinación que ejercía el coraje de un héroe, etcétera, determinaban el comportamiento de la gente. Tanto la libertad de participar en la lucha como la libertad de desertar garantizaban a cada cual su independencia. Así pues, la acción conservó un carácter personal y, por tanto, su forma poética.

Hegel opone a ese mundo arcaico, cuna de la epopeya, la sociedad de su propio tiempo, organizada en Estado, dotada de una constitución, de leyes, de justicia, de una administración omnipotente, de ministerios, de una policía, etcétera; esta sociedad impone sus principios morales al individuo, cuyo comportamiento queda así determinado mucho más por voluntades anónimas externas que por su propia personalidad. La novela nació en este mundo. Al igual que antaño la epopeya, ella también tiene sus raíces en la acción. Pero, en una novela, la acción se torna más problemática, aparece como una pregunta múltiple: ¿es todavía acción cuando resulta de la obediencia?, ¿cómo distinguir la acción de los gestos repetitivos de la rutina?, y ¿qué quiere decir

in concreto la palabra «libertad» en el mundo moderno burocratizado, en el que son ínfimas las posibilidades de actuar?

James Joyce y Kafka fueron hasta el límite extremo de estas preguntas. El gigantesco microscopio joyciano agranda desmesuradamente cada minúsculo gesto cotidiano y transforma así un único día architrivial de Bloom en una gran odisea moderna. Contratado como agrimensor, K llega a una aldea dispuesto a luchar por su derecho a vivir allí; pero el resultado de su lucha será desastroso: después de infinitos tropiezos, sólo conseguirá entregar sus reclamaciones a un impotente alcalde de pueblo y luego a un soñoliento funcionario subalterno; nada más; al lado de la odisea moderna de Joyce, *El castillo*, de Kafka, es una iliada moderna. Una odisea y una iliada soñadas sobre el envés del mundo épico, cuyo lugar era ya inaccesible.

Ciento cincuenta años antes, Laurence Sterne ya había captado este carácter problemático y paradójico de la acción; en *Tristram Shandy*, sólo hay acciones infinitesimales; a lo largo de varios capítulos, el padre de Shandy intenta, con la mano izquierda, sacarse el pañuelo de su bolsillo derecho mientras, a la vez, con la mano derecha, trata de quitarse la peluca de la cabeza; durante varios capítulos, el doctor Slop se afana por deshacer los nudos, demasiados y demasiado apretados, de la bolsa donde están los instrumentos quirúrgicos destinados a traer al mundo a Tristram. Esta ausencia de acción (o esta miniaturización de la acción) está tratada con una sonrisa idílica (sonrisa que no comparten ni Joyce ni Kafka y que permanecerá sin igual en toda la historia de la novela). Creo ver en esta sonrisa una radical melancolía: quien actúa quiere vencer; quien vence trae sufrimientos al otro; la renuncia a la acción es el único camino hacia la felicidad y la paz.

Los agelastos

Mientras que los que afectan «gran seriedad» la ostentan por todas partes a su alrededor, el pastor Yorick, un personaje de *Tristram Shandy*, no

ve en ello sino engaño, «un manto que encubre la ignorancia o la sandez». La rebate cuanto puede con comentarios «ingeniosos, llenos de humor». Esta «imprudente manera de mostrarse ingenioso» es peligrosa; «por cada diez chascarrillos se gana un centenar de enemigos», hasta tal punto que un día, ya sin ánimos de resistir a la venganza de los agelastos, «arroja la espada» y acaba muriendo «traspasado de dolor». Sí, así es como, mientras cuenta la historia de su Yorick, Laurence Sterne emplea la palabra «agelastos». Es el neologismo que creó Rabelais a partir del griego para designar a los que no saben reír. A Rabelais le horrorizaban los agelastos, por cuya culpa, según sus propias palabras, estuvo a punto «de no escribir ni jota». La historia de Yorick es un guiño fraternal que Sterne hace a través de los siglos a su maestro.

Hay personas a quienes admiro por su inteligencia, a las que estimo por su honestidad, pero con quienes no me siento a gusto: censuro mis comentarios para no ser mal interpretado, para no parecer cínico, para no herirlas con una palabra demasiado atrevida. Ellas no viven en paz con lo cómico. No se lo reprocho: su agelastia está profundamente anclada en ellas y no lo pueden remediar. Pero yo tampoco puedo remediarlo y, aun sin odiarlas, las evito de lejos. No quiero acabar como el pastor Yorick.

Todo concepto estético (y la agelastia lo es) plantea una problemática sin fin. A aquellos que antaño lanzaban contra Rabelais anatemas ideológicos (teológicos) los incitaba algo todavía más profundo que la fidelidad a un dogma abstracto. Los sacaba de quicio un desacuerdo estético: el desacuerdo visceral con lo no serio; la indignación contra el escándalo de una risa desplazada. Si los agelastos tienden a ver en toda broma un sacrilegio es porque, en efecto, toda broma es un sacrilegio. Hay una incompatibilidad irremediable entre lo cómico y lo sagrado, y sólo nos queda preguntarnos dónde empieza y dónde acaba lo sagrado. ¿Estará confinado sólo en el Templo o, al extender más allá su dominio, también hace suyos los llamados grandes valores laicos, la maternidad, el amor, el patriotismo, la dignidad humana? Aquellos para quienes la vida es, por entero, sin restricciones, sagrada reaccionan ante cualquier broma con irritación, encubierta o no, porque en toda broma aparece lo cómico, que, en sí, es un ultraje al carácter sagrado de la vida.

No se entenderá lo cómico sin entender a los agelastos. Su existencia otorga a lo cómico su plena dimensión, lo señala como un desafío, un riesgo, revela su esencia dramática.

El humor

En el Quijote se oye una risa que parece salida de las farsas medievales: uno se ríe del caballero que lleva una bacía a modo de yelmo, se ríe del escudero que recibe una paliza. Pero, además de este tipo de comicidad, muchas veces estereotipada, muchas veces cruel, Cervantes nos hace saborear una comicidad muy diferente, mucho más sutil:

Un amable hidalgo aldeano invita a Don Quijote a su morada, donde vive con su hijo, que es poeta. El hijo, más lúcido que su padre, percibe enseguida que el invitado está loco y se recrea guardando ostensiblemente cierta distancia. Luego Don Quijote incita al joven a que le recite su poesía; éste se apresura a hacerle caso, y Don Quijote hace un elogio grandilocuente de su talento; feliz, halagado, el hijo queda deslumbrado por la inteligencia del invitado y olvida en el acto su locura. ¿Quién es, pues, el loco? ¿El loco que elogia al lúcido o el lúcido que cree en el elogio del loco? Entramos aquí en el ámbito de otra comicidad, más refinada e infinitamente valiosa. No nos reímos porque alguien queda en ridículo, porque es motivo de burla o es incluso humillado, sino porque se descubre, súbitamente, una realidad en toda su ambigüedad, las cosas pierden su significado aparente, el hombre que está frente a nosotros no es lo que cree ser. He aquí el humor (el humor que, para Octavio Paz, es el «gran invento» de los tiempos modernos que debemos a Cervantes).

El humor no es una chispa efímera que salta cuando una situación tiene un desenlace cómico o cuando un relato quiere hacernos reír. Su luz discreta abarca todo el entero paisaje de la vida. Intentemos ver por segunda vez, como si rebobináramos una película, la escena que acabo de contar: el amable

hidalgo lleva a Don Quijote a su morada y lo presenta a su hijo, que de entrada manifiesta su reserva y su superioridad al extravagante invitado. Pero esta vez, ya estamos advertidos: ya hemos presenciado la felicidad narcisista del joven en el momento en que Don Quijote elogia sus poemas; cuando volvemos a ver ahora el comienzo de la escena, el comportamiento del hijo nos parece enseguida pretencioso, inapropiado para su edad, o sea, cómico desde el inicio. Así es como ve el mundo un hombre adulto que tiene tras de sí mucha experiencia de la «naturaleza humana» (que mira la vida con la impresión de volver a ver películas ya vistas) y que, desde hace mucho tiempo, ha dejado de tomar en serio la seriedad de los hombres.

¿Y si lo trágico nos hubiera abandonado?

Tras dolorosas experiencias, Creonte comprendió que los responsables de la ciudad tienen el deber de domar sus pasiones personales; con esta convicción se enfrenta a Antígona, que defiende contra él los derechos, no menos legítimos, del individuo. Él se muestra intransigente, ella muere, y él, destrozado por su culpabilidad, desea «no volver a ver nunca más un amanecer». Antígona inspiró a Hegel su magistral meditación sobre lo trágico: dos antagonistas se enfrentan, cada uno inseparablemente atado a una verdad que es parcial, relativa, pero que, considerada en sí misma, queda totalmente justificada. Cada uno está dispuesto a sacrificar su vida por ella, pero no puede hacer que triunfe sino al precio de la completa derrota del adversario. De modo que los dos son a la vez justos y culpables. Ser culpables honra a los grandes personajes trágicos, dijo Hegel. La conciencia profunda de la culpabilidad hace posible una futura reconciliación.

Liberar los grandes conflictos humanos de la ingenua interpretación de la lucha del bien y del mal, entenderlos bajo la luz de la tragedia, fue una inmensa hazaña del espíritu; puso en evidencia la fatal relatividad de las verdades humanas; hizo sentir la necesidad de hacer justicia al enemigo. Pero la vitalidad del maniqueísmo moral es invencible: recuerdo una adaptación de

Antígona que vi en Praga, inmediatamente después de la guerra; al liquidar lo trágico en la tragedia, el autor de la adaptación había convertido a Creonte en un malvado fascista enfrentado a la joven heroína de la libertad.

Semejantes actualizaciones políticas de Antígona estuvieron muy de moda después de la segunda guerra mundial. Hitler no sólo trajo indecibles horrores a Europa, sino que la expolió de su sentido trágico. Al igual que la lucha contra el nazismo, toda la historia política contemporánea fue, a partir de entonces, vista y vivida como una lucha del bien contra el mal. Las guerras, las guerras civiles, las rebeliones y su represión fueron barridas del territorio de lo trágico y expedidas a la autoridad de jueces ávidos de castigo. ¿Es acaso una regresión? ¿Una recaída en la fase pretrágica de la humanidad? Pero, en tal caso, ¿quién ha hecho esta regresión? ¿La Historia misma, usurpada por unos criminales? ¿O nuestra manera de entender la Historia? Me digo con frecuencia: lo trágico nos ha abandonado; y éste es, tal vez, nuestro verdadero castigo.

El desertor

Homero no pone en duda los motivos que llevaron a los griegos a asediar la ciudad de Troya. Pero cuando Eurípides, a varios siglos de distancia, echa una mirada sobre esa misma guerra, ya está lejos de admirar a Helena y pone en evidencia la desproporción entre el valor de esa mujer y los miles de vidas sacrificadas en su nombre. En Orestes, le hace decir a Apolo: «Los dioses dispusieron que Helena fuera tan bella sólo para crear un conflicto entre griegos y troyanos, y, con esa carnicería, aliviar la tierra del exceso de mortales que la entorpecían». De repente, todo queda claro: el sentido de la guerra más célebre no tenía nada que ver con una gran causa cualquiera; su única meta era la matanza. Pero, en tal caso, ¿podemos hablar todavía de lo trágico?

Pregunten a la gente cuál fue el verdadero motivo de la guerra del 14.

Nadie sabrá responder, aunque tan gigantesca carnicería está en el origen de todo el siglo que acaba de terminar y de todo su mal. ¡Si al menos pudiéramos decir que los europeos se mataron entre sí para salvar el honor de un cornudo!

Eurípides no llegó al punto de encontrar cómica la guerra de Troya. Ese paso lo dio una novela. *El soldado Schwejk*, de Hasek, se siente tan poco vinculado a los objetivos de la guerra que ni siquiera los cuestiona; no los conoce; no intenta conocerlos. La guerra es atroz, pero no la toma en serio. Lo que carece de sentido no se toma en serio.

Hay momentos en que la Historia, sus grandes causas, sus héroes pueden parecer irrisorios e incluso cómicos, pero es difícil, inhumano, incluso sobrehumano, verlos así de un modo duradero. Tal vez sean capaces de ello los desertores. Schwejk es un desertor. No en el sentido jurídico del término (el que deja ilegalmente el ejército), sino en el sentido de su total indiferencia hacia el gran conflicto colectivo. Desde todos los puntos de vista, político, jurídico, moral, el desertor se vuelve poco grato, condenable, emparentado con los cobardes y los traidores. La mirada del novelista lo ve de otro modo; el desertor es aquel que se niega a conceder un sentido a las luchas de sus contemporáneos. Que se niega a encontrar grandeza trágica en las masacres. Aquel a quien le repugna participar como un bufón en la comedia de la Historia. Su visión de las cosas es muchas veces lúcida, muy lúcida, pero hace que su posición sea difícil de sostener; lo desolidariza de los suyos; lo aleja de la humanidad.

(Durante la guerra del 14, todos los checos se sentían ajenos a los objetivos por los que el Imperio habsburgués los enviaba al combate; Schwejk, rodeado de desertores, era, pues, un desertor de excepción: un desertor feliz. Cuando pienso en la enorme popularidad de la que goza todavía en su país, me viene la idea de que semejantes grandes situaciones colectivas, escasas, casi secretas, no compartidas por los demás, pueden llegar a otorgar su razón de ser a la existencia de una nación.)

La cadena trágica

Un acto, por inocente que sea, no expira en soledad. Provoca, como efecto, otro acto y pone en movimiento toda una cadena de acontecimientos. ¿Dónde termina la responsabilidad del hombre en relación con su acto que así se prolonga sin fin en una transformación incalculable y monstruosa? En el gran discurso que pronuncia al final de *Edipo rey*, Edipo maldice a aquellos que antaño salvaron el cuerpo del niño que era y del que sus padres querían deshacerse; maldice la bondad ciega que desencadenó un indecible mal; maldice esa cadena de actos donde la honestidad de la intención no desempeña ningún papel; maldice esa cadena infinita que ata juntos a todos los seres humanos y los convierte en una única humanidad trágica.

¿Es Edipo culpable? Esta palabra, tomada del vocabulario de los juristas, no tiene aquí sentido alguno. Al final de *Edipo rey*, él se revienta los ojos con los corchetes de la túnica de Yocasta, que se ha ahorcado. ¿Es por su parte un acto de justicia que él quiere aplicarse a sí mismo? ¿La voluntad de castigarse? ¿O es más bien un grito de desesperación? ¿Acaso el deseo de dejar de ver los horrores de los que ha sido el causante y, a la vez, el blanco? Así pues, ¿el deseo de la nada y no el de justicia? En *Edipo en Colono*, la última obra de teatro que nos ha quedado de Sófocles, Edipo, ya ciego, se defiende violentamente de las acusaciones de Creonte y proclama su inocencia ante la mirada aprobadora de Antígona, que lo acompaña.

Al haber tenido ocasión de observar antaño a hombres de Estado comunistas, pude comprobar, sorprendido, que eran a veces extremadamente críticos para con la realidad fruto de sus propios actos y que habían visto transformarse ante sus narices en una incontrolable cadena de consecuencias. Si eran de verdad tan lúcidos, me dirán ustedes, ¿por qué no dieron un portazo? ¿Acaso por oportunismo? ¿Por amor al poder? ¿Por miedo? Tal vez. Pero no podemos excluir que al menos a algunos de entre ellos les haya guiado el sentido de su responsabilidad para con un acto que en otro tiempo contribuyeron a soltar por el mundo y de cuya paternidad no querían renegar, siempre con la esperanza de que serían capaces de enmendarlo, de desviarlo, de volver a darle un sentido. Cuanto más ilusoria era esa esperanza, más se

ponía en evidencia lo trágico de su existencia.

El infierno

En el décimo capítulo de *Por quién doblan las campanas*, Hemingway cuenta el día en que los republicanos (y con ellos es con quienes simpatiza como hombre y como autor) conquistaron una pequeña ciudad hasta entonces en manos de los fascistas. Condenan sin juicio a unas veinte personas y las abandonan en la plaza para que un grupo de hombres, previamente reunidos allí, y armados de mayales, horcas y guadañas, maten a los culpables. ¿Culpables? Sólo se les puede reprochar a la mayoría de éstos su pertenencia pasiva al bando fascista, de tal forma que los verdugos, gentes sencillas, que los conocen bien y que no los odian, se muestran al principio tímidos y reticentes; sólo bajo el efecto del alcohol y, luego, de la sangre se excitan hasta que la escena (¡su descripción detallada ocupa casi una décima parte de la novela!) termina con un atroz desencadenamiento de crueldad en el que todo se convierte en un infierno.

Los conceptos estéticos se transforman constantemente en interrogantes; me pregunto: ¿es trágica la Historia? Planteémoslo de otra manera: ¿tiene la noción de lo trágico un sentido al margen del destino personal? Cuando la Historia pone en movimiento las masas, los ejércitos, los sufrimientos y las venganzas, ya no se pueden distinguir las voluntades individuales; el desbordamiento de las alcantarillas que sumergen el mundo se traga totalmente la tragedia.

Si acaso, podríamos buscar lo trágico sepultado bajo los escombros del horror, en el primer impulso de aquellos que tuvieron el valor de arriesgar sus vidas por su verdad.

Pero hay horrores debajo de los cuales ninguna excavación arqueológica encontraría el menor vestigio de lo trágico; sólo matanzas por dinero; o peor:

por una ilusión; o peor aún: por una estupidez.

El infierno (el infierno en la tierra) no es trágico; el infierno es el horror sin ninguna huella de lo trágico.

Sexta parte

El telón rasgado

Pobre Alonso Quijano

Un pobre hidalgo de aldea, Alonso Quijano, ha decidido ser un caballero andante y se ha dado por nombre Don Quijote de la Mancha. ¿Cómo definir su identidad? Es el que no es.

Le roba a un barbero la bacía de cobre, que toma por un yelmo. Más tarde, el barbero llega por casualidad a la venta donde se encuentra Don Quijote rodeado de gente; ve su bacía y quiere llevársela. Pero Don Quijote, lleno de orgullo, se niega a tomar un yelmo por una bacía. De pronto un objeto aparentemente tan sencillo se convierte en pregunta. ¿Cómo probar, por otra parte, que una bacía en la cabeza no es un yelmo? Los traviosos parroquianos, para divertirse, dan con la única manera objetiva de demostrar la verdad: el voto secreto. Todos los presentes participan, y el resultado es inequívoco: el objeto es reconocido como un yelmo. ¡Admirable broma ontológica!

Don Quijote está enamorado de Dulcinea. Sólo la ha visto furtivamente, o tal vez nunca. Está enamorado, pero, como dice él mismo, sólo «porque tan propio y natural es de los caballeros ser enamorados como al cielo tener estrellas». Infidelidades, traiciones, decepciones amorosas, cualquier literatura narrativa las conoce desde siempre. Pero en Cervantes lo que se cuestiona no son los amantes, sino el amor, la noción misma de amor. Porque ¿qué es el amor si se ama a una mujer sin conocerla? ¿Una simple decisión de amar? O incluso ¿una imitación? El asunto nos concierne a todos: si, desde la infancia, los ejemplos de amor no nos incitaran a seguirlos, ¿sabríamos qué quiere decir amar?

Un pobre hidalgo de aldea, Alonso Quijano, ha inaugurado para nosotros la historia del arte de la novela mediante tres preguntas sobre la existencia: ¿qué es la identidad de un individuo?, ¿qué es la verdad?, ¿qué es el amor?

El telón rasgado

Otra visita a Praga después de 1989. De la biblioteca de un amigo saco al azar un libro de Jaromir John, un novelista checo de entreguerras. La novela ha quedado desde hace mucho tiempo olvidada; se titula *El monstruo de explosión*, y la leo aquel día por primera vez. Escrita en 1932, cuenta una historia que ocurre unos diez años antes, durante los primeros años de la República checoslovaca, proclamada en 1918. El señor Engelbert, consejero forestal en tiempos del antiguo régimen de la monarquía habsburguesa, al jubilarse se traslada a vivir a Praga; pero, al toparse con la agresiva modernidad del joven Estado, va de una decepción a otra. Situación archiconocida. Pero algo es inédito: el horror a ese mundo moderno, la maldición del señor Engelbert, no es el poder del dinero ni la arrogancia de los arribistas, es el ruido; no el antiguo ruido de una tormenta o de un martillo, sino el nuevo ruido de los motores, en particular de los coches y las motocicletas: «monstruos de explosión».

Pobre señor Engelbert: primero se instala en una casa en un barrio residencial; allí, los coches le descubren por primera vez el mal que convertirá su vida en una huida sin fin. Se traslada a otro barrio, encantado de que, en su calle, hayan prohibido el paso a los coches. Ignorando que la prohibición es temporal, se exaspera la noche en que oye los «monstruos de explosión» tronar de nuevo bajo su ventana. A partir de entonces, sólo se va a la cama con tapones en los oídos y comprende que «dormir es el deseo humano más fundamental y que la muerte causada por la imposibilidad de dormir debe de ser la peor de las muertes». Busca (en vano) el silencio en hoteles rurales, lo busca (en vano) en ciudades de provincia, en casas de antiguos colegas, y termina por pasar la noche en los trenes, que, con su ruido suave y arcaico, le brindan un sueño relativamente apacible en medio de su vida de hombre acorralado.

Cuando John escribía su novela, es probable que sólo uno de cada cien

o, qué sé yo, uno de cada mil praguenses tuviera coche. La sorprendente novedad apareció en toda su magnitud precisamente cuando el fenómeno del ruido (el ruido de los motores) era todavía raro. Deduzcamos de ello una regla general: el alcance existencial de un fenómeno social no es perceptible con mayor acuidad en el momento de su expansión, sino en sus comienzos, cuando es incomparablemente más frágil que lo que será en el futuro. Nietzsche señala que en el siglo XVI Alemania era el lugar donde la Iglesia estaba menos corrompida y que por eso se dio la Reforma precisamente allí, porque sólo en «sus comienzos la corrupción se dejó sentir como intolerable». La burocracia en la época de Kafka era un niño inocente al lado de lo que es hoy y, sin embargo, fue Kafka quien puso al descubierto su monstruosidad, que desde entonces ha pasado a ser trivial y ya no interesa a nadie. En los años sesenta del siglo XX, brillantes filósofos sometieron «la sociedad de consumo» a una crítica que, a lo largo de los años, se ha visto tan caricaturescamente superada por la realidad que ya no nos molestamos en proclamarla. Porque hay que recordar otra regla general: mientras que la realidad no se avergüenza de repetirse, el pensamiento, ante la repetición de la realidad, termina siempre por callar.

En 1920, el señor Engelbert se extrañaba aún del ruido de los «monstruos de explosión»; las siguientes generaciones lo encontraron natural; tras horrorizarle y enfermarle, el ruido remodeló poco a poco al hombre; por su omnipresencia y su permanencia terminó por inculcarle la necesidad del ruido y, con ello, acabó con cualquier relación con la naturaleza, con el descanso, la alegría, la belleza, la música (que, al convertirse en un fondo sonoro ininterrumpido, perdió su carácter de arte) e incluso con la palabra (que, en el mundo de los sonidos, ya no ocupa como antaño el lugar privilegiado). En la historia de la existencia, ha sido un cambio tan profundo, tan duradero, que ninguna guerra, ninguna revolución han sido capaces de producir otros similares; un cambio cuyo comienzo Jaromir John señaló y describió modestamente.

Digo «modestamente» porque John era uno de esos novelistas que llamamos menores; sin embargo, grande o pequeño, era un verdadero novelista: no reproducía las verdades bordadas en el telón de la

preinterpretación; tuvo el valor cervantesco de rasgar el telón. Saquemos al señor Engelbert de la novela e imaginémoslo como un hombre real que se pone a escribir su autobiografía; ¡no, no se parece en absoluto a la novela de John! Porque, como cualquiera de sus semejantes, el señor Engelbert se ha acostumbrado a juzgar la vida según el telón colgado ante el mundo; sabe que el fenómeno del ruido, por desagradable que sea para él, no es digno de interés. Por el contrario, la libertad, la independencia, la democracia o, vistos desde el ángulo opuesto, el capitalismo, la explotación, la desigualdad, ¡sí, cien veces sí, son nociones graves, capaces de dar sentido a un destino, de ennoblecer un desastre! De modo que en su autobiografía, que le veo escribir con los tapones puestos, él concede una mayor importancia a la independencia reencontrada de su patria y fustiga el egoísmo de los arribistas; en cuanto a los «monstruos de explosión», los relega a un pie de página, como una simple mención a una molestia anodina que, a fin de cuentas, no induce más que a la risa.

El telón rasgado de lo trágico

Quiero una vez más rescatar la silueta de Alonso Quijano; quiero verlo montar a Rocinante y partir en busca de grandes batallas. Está dispuesto a sacrificar su vida por una noble causa, pero la tragedia no quiere saber nada de él. Porque, desde su nacimiento, la novela desconfía de la tragedia: de su culto a la grandeza; de sus orígenes teatrales; de su ceguera con respecto a la prosa de la vida. Pobre Alonso Quijano. En la proximidad de su triste figura, todo se convierte en comedia.

Probablemente ningún novelista se ha dejado seducir más por el pathos de lo trágico que Victor Hugo en *El Noventa y tres* (1874), su novela sobre la Gran Revolución francesa. Sus tres protagonistas, maquillados y disfrazados, dan la impresión de haber pasado directamente de las tablas a la novela: el marqués de Lantenac, apasionadamente entregado a la monarquía; Cimourdain, el gran personaje de la Revolución, asimismo convencido de su

verdad; y, por fin, el sobrino de Lantenac, Gauvain, un aristócrata convertido por influencia de Cimourdain en gran general de la Revolución.

He aquí el final de esta historia: en medio de una batalla de una crueldad atroz en un castillo asediado por el ejército de la Revolución, Lantenac consigue evadirse por un pasadizo secreto. Luego, ya al abrigo de los asediadores, y en plena naturaleza, ve el castillo en llamas y oye los sollozos desesperados de una madre. En ese momento él recuerda que tres hijos de una familia republicana siguen retenidos como rehenes detrás de una puerta de hierro cuya llave él lleva en el bolsillo. Ha visto ya, sin inmutarse, a centenares de muertos, hombres, mujeres y ancianos. Pero la muerte de un niño, ¡no!, ¡jamás de los jamases, él no puede permitir eso! Regresa, pues, por el mismo pasadizo subterráneo y, ante sus enemigos estupefactos, salva a los niños de las llamas. Lo detienen y lo condenan a muerte. Cuando Gauvain se entera del acto heroico de su tío, siente tambalearse sus certezas morales: ¿acaso no merece ser perdonado quien se ha sacrificado para salvar la vida de unos niños? Ayuda a Lantenac a evadirse, a sabiendas de que con ello se condena él mismo. En efecto, fiel a la moral intransigente de la Revolución, Cimourdain envía a Gauvain a la guillotina aunque lo quiera como a un hijo. Para Gauvain, el veredicto de la muerte es justo, lo acepta con serenidad. En el momento en que la cuchilla empieza a bajar, Cimourdain, el gran revolucionario, se pega un tiro en el corazón.

Lo que convierte a esos personajes en actores de una tragedia es su total identificación con las convicciones por las que están dispuestos a morir, y mueren. *La educación sentimental*, escrita cinco años antes (1869) y que también trata de una revolución (la de 1848), tiene lugar en un universo situado enteramente al otro lado de la tragedia: los personajes opinan, pero sus opiniones son frágiles, sin peso, sin necesidad; cambian fácilmente, como si cambiaran de corbata porque ya no les gusta el color, y no mediante un profundo examen intelectual. Cuando Frédéric le niega a Deslauriers los quince mil francos que le ha prometido para su revista, «muere inmediatamente su amistad por Frédéric. (...) Le invadió el odio por los ricos. Se inclinó por las opiniones de Sénécals y decidió ponerse a su servicio». Después de que Madame Arnoux decepcionara a Frédéric por su castidad, éste

«deseaba, al igual que Deslauriers, una conmoción universal...».

Sénécal, el más encarnizado revolucionario, «el demócrata», «el amigo del pueblo», se convierte en director de una fábrica y trata al personal con arrogancia. Frédéric: «¡Pues, para ser un demócrata, es usted muy duro!». Y Sénécal: «La Democracia no es el desenfreno del individualismo. ¡Es el nivel común sometido a la ley, a la división del trabajo, al orden!». Durante las jornadas de 1848, vuelve a ser revolucionario y luego se alista en la policía para reprimir esa misma revolución. Sin embargo, no sería justo ver en él a un oportunista acostumbrado a chaquetear. Revolucionario o contrarrevolucionario, sigue siendo el mismo. Porque —y éste es un inmenso descubrimiento de Flaubert— una actitud política no se apoya sobre una opinión (¡algo tan frágil, tan vaporoso!), sino sobre algo menos racional y más sólido: por ejemplo, en Sénécal, un apego arquetípico al orden, un odio arquetípico al individuo (al «desenfreno del individualismo», como dice él mismo).

Nada es más ajeno a Flaubert que juzgar moralmente a sus personajes; la falta de convicciones no convierte a Frédéric ni a Deslauriers en condenables o antipáticos; por otra parte, están lejos de ser cobardes o, cínicos y sienten muchas veces la necesidad de una acción valiente; el día de la revolución, en medio de la multitud, Frédéric «se abalanza hacia delante, furioso...», al ver a su lado a un hombre que ha recibido una bala en los riñones. Pero éstas no son sino pulsiones pasajeras, que no se convierten en una actitud duradera.

Sólo el más inocente de todos, Dussardier, se deja matar por su ideal. Pero su lugar en la novela es secundario. En una tragedia, el destino trágico ocupa el proscenio. En la novela de Flaubert, sólo se entrevé su paso fugaz en un segundo plano, como un fulgor que se diluye.

El hada

Lord Allworthy contrata a dos preceptores para que se ocupen del joven Tom Jones: Square es un hombre moderno, abierto a pensamientos liberales, a la ciencia, a los filósofos; el pastor Thwackum es un conservador para quien la religión es la única autoridad; esos dos hombres tienen formación, pero a la vez son malvados y necios. Prefiguran perfectamente al siniestro dúo de *Madame Bovary*: el farmacéutico Homais, apasionado por la ciencia y el progreso, y, a su lado, el cura Bournisien, un mojigato.

Por muy sensible que fuera al papel de la necesidad en la vida, Fielding la consideraba una excepción, una casualidad, un defecto (detestable o cómico) que no podía modificar en profundidad su visión del mundo. En Flaubert, la necesidad es distinta; no es una excepción, una casualidad, un defecto; no es un fenómeno, por decirlo así, cuantitativo, la falta de unas cuantas moléculas de inteligencia que podría rectificarse mediante la instrucción; es incurable; está presente en todas partes, en el pensamiento tanto de los necios como de los genios, forma parte indisociable de la «naturaleza humana».

Recordemos lo que Sainte-Beuve le reprochaba a Flaubert: en *Madame Bovary*, «el bien está demasiado ausente». ¡Cómo! ¿Y Charles Bovary? Dedicado a su mujer, a sus pacientes, desprovisto de egoísmo, ¿acaso no es un héroe, un mártir de bondad? ¿Cómo olvidarlo, a él, que, después de la muerte de Emma, tras enterarse de todas sus infidelidades, no siente rabia, sino sólo una infinita tristeza? ¿Cómo olvidar la intervención quirúrgica que improvisó en el patizambo de Hipólito, un simple mozo de cuadra? ¡Todos los ángeles planearon por encima de su cabeza, la caridad, la generosidad, la pasión por el progreso! ¡Todo el mundo lo felicitó, incluida Emma, quien, bajo el encanto del Bien, lo besó emocionada! Pocos días después, la operación resulta haber sido absurda, y a Hipólito, tras indecibles sufrimientos, le amputan una pierna. Charles queda abatido y patéticamente abandonado por todos. Personaje inverosímilmente bueno, y no obstante real, es sin duda mucho más digno de compasión que la provinciana «bienhechora activa» que tanto enterneció a Sainte-Beuve.

No, no es verdad que «el bien está demasiado ausente» en *Madame Bovary*; la cuestión está en otra parte: la necesidad está demasiado presente; por

eso Charles no puede ser utilizado para el «buen espectáculo» que habría deseado Sainte-Beuve. Pero Flaubert no quiere escribir «buenos espectáculos»; quiere llegar «al alma de las cosas». Y, en el alma de las cosas, en el alma de todas las cosas humanas, por todas partes él ve bailar el hada tierna de la necesidad. Esta hada discreta se acomoda de maravilla tanto al bien como al mal, y tanto al saber como a la ignorancia, tanto a Emma como a Charles, tanto a usted como a mí. Flaubert la introdujo en el baile de los grandes enigmas de la existencia.

El descenso hacia el fondo negro de una broma

Cuando Flaubert contó a Turguéniev el proyecto de *Bouvard y Pécuchet*, éste le recomendó vivamente que lo tratara con mucha brevedad. Perfecto consejo de un profesional. Porque semejante historia sólo puede mantener su eficacia cómica en forma de un relato breve; la extensión la volvería monótona y aburrida, cuando no totalmente absurda. Pero Flaubert persiste; explica a Turguéniev: «Si trato [este tema] con brevedad, de una manera concisa y ligera, será una fantasía con más o menos esprit, pero sin alcance ni verosimilitud, mientras que, si la detallo y la desarrollo, parecerá que creo en mi historia, y puede ser algo serio e incluso pavoroso».

El proceso, de Kafka, partió de un desafío artístico muy similar. El primer capítulo (el que Kafka leyó a sus amigos, quienes se lo pasaron muy bien) podría entenderse (por otra parte con razón) como una simple historia divertida, una broma: un tal K. es sorprendido una mañana en su cama por dos señores muy corrientes que le anuncian, sin motivo alguno, que está arrestado, aprovechan para desayunar y se comportan en su habitación con una arrogancia tan natural que K., en camisa de dormir, tímido y torpe, no sabe qué hacer. Si, más tarde, Kafka no hubiera sabido darle a éste continuidad en otros capítulos, cada vez más negros, nadie se extrañaría hoy de que sus amigos se lo hubieran pasado tan bien. Pero Kafka no quería escribir (retomo los términos de Flaubert) «una fantasía con más o menos esprit», quería dar a

esa situación divertida un «alcance» mayor, quería «detallarla y desarrollarla», insistir sobre su «verosimilitud» para poder «creerse esa historia» y convertirla así en «algo serio e incluso pavoroso». Quería descender hasta el fondo negro de una broma.

Bouvard y Pécuchet, dos jubilados decididos a apropiarse de todos los saberes, son personajes de una broma, pero al mismo tiempo son personajes de un misterio; tienen conocimientos mucho más ricos no sólo que los de las personas que los rodean, sino que de los de todos los lectores que lean esa historia. Conocen hechos, teorías que les conciernen, incluso la argumentación contraria a esas teorías. ¿Tienen por ello una mente de loro y no hacen más que repetir lo que han aprendido? Ni siquiera eso es cierto; manifiestan con frecuencia un sorprendente sentido común y les damos enteramente la razón cuando se sienten superiores a las personas a quienes frecuentan, cuando se indignan por su necedad y se niegan a tolerarla. Sin embargo, nadie duda de que son necios. Pero ¿por qué nos parecen necios? ¡Intenten definir su necedad! ¡Intenten, por otra parte, definir la necedad en sí! ¿Qué es a fin de cuentas la necedad? La razón es capaz de desenmascarar el mal que se oculta pérfidamente tras una hermosa mentira. Pero, ante la necedad, la razón se muestra impotente. No hay nada que desenmascarar. La necedad no lleva máscaras. Está ahí, inocente. Sincera. Al desnudo. Es indefinible.

Veo ante mí al gran trío hugoniano, Lantenac, Cimourdain, Gauvain, tres héroes íntegros a quienes ningún interés personal podía desviar de la recta línea, y me pregunto: ¿no será la necedad la que les da la fuerza de persistir en su opinión, sin la menor duda, sin la menor vacilación? ¿Una orgullosa, digna necedad, como tallada en mármol? ¿Una necedad que acompaña a los tres, fielmente, como antaño una diosa del Olimpo acompañaba a sus héroes a la muerte?

Sí, es lo que pienso. La necedad no rebaja en absoluto la grandeza de un héroe trágico. Inseparable de la «naturaleza humana», está con el hombre constantemente y por todas partes: en la penumbra de los dormitorios y en las tribunas iluminadas de la Historia.

La burocracia según Stifter

Me pregunto quién fue el primero que descubrió el significado existencial de la burocracia. Probablemente, Adalbert Stifter. Si, en determinado momento de mi vida, Europa central no se hubiera convertido en mi obsesión, quién sabe si habría leído atentamente a ese viejo autor austriaco, quien, de entrada, me era más bien ajeno por su extensión, su didactismo, su moralismo, su castidad. No obstante, es el escritor clave de la Europa central del siglo XIX, ¡fruto eximio de esa época y de ese espíritu idílico y virtuoso que llamamos Biedermeier! La novela más importante de Stifter, *El otoño de la vida* (1857), es tan voluminosa como simple su historia: un joven, Heinrich, durante una excursión por la montaña, es sorprendido por unos nubarrones que anuncian tormenta. Busca refugio en una mansión cuyo propietario, un viejo aristócrata llamado Risach, lo acoge con hospitalidad y le brinda su amistad. Ese pequeño castillo lleva el hermoso nombre de Rosenhaus, la «casa de las rosas», y en adelante Heinrich volverá allí con regularidad, a razón de una o dos estancias al año; en el noveno año se casa con la ahijada de Risach y, con ello, se termina la novela.

El libro sólo desvela su sentido profundo hacia el final, cuando Risach toma aparte a Heinrich y, durante una larga conversación en privado, le cuenta la historia de su vida. Consiste en dos conflictos: uno, privado; el otro, social. Me detendré en el segundo:

Risach había sido en otros tiempos un alto funcionario. Un día, al comprobar que el trabajo en la administración iba en contra de su naturaleza, de sus gustos e inclinaciones, abandonó su puesto y se instaló en el campo, en su «casa de las rosas», para vivir en armonía con la naturaleza y los aldeanos, lejos de la política, lejos de la Historia.

Su ruptura con la burocracia no resulta de sus convicciones políticas o filosóficas, sino del conocimiento que tiene de sí mismo y de su incapacidad para ser funcionario. ¿Qué es un funcionario? Risach se lo explica a Heinrich, y, que yo sepa, es la primera (y magistral) descripción «fenomenológica» de la

burocracia.

A medida que se ampliaba y aumentaba la administración, ésta tenía que contratar a un número cada vez mayor de empleados y, entre ellos, inevitablemente, a algunos incompetentes o muy incompetentes. Pasó, pues, a ser urgente la creación de un sistema que permitiera que las operaciones necesarias pudieran realizarse sin que la desigual competencia de los funcionarios las pervirtieran o las debilitaran. «Para aclararle mi pensamiento», sigue Risach, «diría que el reloj ideal debería construirse de tal manera que siguiera funcionando incluso si le cambiáramos las piezas, reemplazando las malas por buenas y las buenas por malas. Semejante reloj es, por supuesto, inconcebible. Pero la administración sólo puede existir precisamente de esta forma, y si no, en vista de la evolución que ha seguido, tiene que desaparecer.» No se le exige, pues, a un funcionario que comprenda la problemática de la que se ocupa su administración, sino que ejerza con el mayor celo distintas operaciones sin entenderlas, e incluso sin tratar de entender lo que ocurre en los despachos de al lado.

Risach no critica la burocracia, sólo explica por qué, tal como es él, no pudo dedicarle su vida. Le impidió ser funcionario su incapacidad de obedecer y trabajar por objetivos que se encontraban más allá de su horizonte. Y también «su respeto por las cosas tal como son en sí mismas» (*die Ehrfurcht vor den Dingen wie sie an sich sind*), un respeto tan profundo que, durante unas negociaciones, ya no defendía lo que exigían sus superiores, sino lo que «las cosas exigían por sí mismas».

Y es que Risach es el hombre de lo concreto; ansía una vida en la que sólo hiciera trabajos cuya utilidad él pudiera comprender; en la que sólo frecuentaría a las personas de quienes conociera el nombre, la profesión, la casa, los hijos; en la que incluso percibiera y saboreara el tiempo bajo su aspecto más concreto: la mañana, el mediodía, el sol, la lluvia, la tormenta, la noche.

Su ruptura con la burocracia es una de las grandes rupturas del hombre con el mundo moderno. Una ruptura a la vez radical y apacible, como corresponde a la atmósfera idílica de esa extraña obra novelesca del

Biedermeier.

El mundo violado del castillo y de la aldea

Max Weber fue el primer sociólogo para quien «el capitalismo y la sociedad moderna en general» se caracterizan ante todo por la «racionalización burocrática». No le parece que la revolución socialista (que, en la época, apenas era un proyecto) sea peligrosa ni saludable, le parece simplemente inútil por ser incapaz de resolver el principal problema de la modernidad, o sea, la «burocratización» (*Bürokratisierung*) de la vida social, que, según él, se prolongará inexorablemente cualquiera que sea el sistema de propiedad de los medios de producción.

Weber formula sus ideas sobre la burocracia entre 1905 y su muerte, en 1920. No me resisto a señalar que un novelista, en este caso Adalbert Stifter, fue conciente de la importancia fundamental de la burocracia cincuenta años antes que el gran sociólogo. Pero me niego a entrar en la controversia entre el arte y la ciencia sobre la prioridad de sus descubrimientos, ya que una y otra no apuntan hacia lo mismo. Weber hizo un análisis sociológico, histórico, político del fenómeno de la burocracia. Stifter se planteaba otra pregunta: ¿qué significa en concreto para un hombre vivir en un mundo burocratizado?, ¿cómo se transforma por ello su existencia?

Unos sesenta años después de *El otoño de la vida*, Kafka, también centroeuropeo, escribió *El castillo*. Para Stifter, el mundo del castillo y de la aldea representaba el oasis donde el viejo Risach se había refugiado para huir de su carrera de alto funcionario y vivir por fin feliz entre vecinos, animales, árboles, con las «cosas tal como son en sí mismas». Ese mundo, en el que se sitúan otras muchas prosas de Stifter (y de sus discípulos), pasó a ser para Europa central el símbolo de una vida idílica e ideal. ¡Es ese mundo precisamente, un castillo con su apacible aldea, el que Kafka, lector de Stifter, invade con oficinas, con un ejército de funcionarios, con una avalancha de

expedientes! Con crueldad, viola el símbolo sagrado de la idílica antiburocracia imponiéndole precisamente un significado opuesto: el de la victoria total de la burocratización total.

El sentido existencial del mundo burocratizado

Hace mucho tiempo que la rebelión de Risach, su ruptura con la vida de funcionario, es ya imposible. La burocracia ha pasado a ser omnipresente y en ninguna parte se la puede ya eludir; en ninguna parte encontraremos una «casa de las rosas» para vivir en ella en íntimo contacto con las «cosas tal como son en sí mismas». Hemos pasado del mundo de Stifter al mundo de Kafka.

Antaño, cuando mis padres salían de vacaciones, compraban los billetes en la estación diez minutos antes de la salida del tren; se alojaban en un hotel rural, donde, el último día, pagaban la factura al contado. Todavía vivían en el mundo de Stifter.

Mis vacaciones transcurren en un mundo muy distinto: compro los billetes con dos meses de antelación haciendo cola en la agencia de viajes; allí, una burócrata se ocupa de mí y llama a Air France, donde otros burócratas, con quienes nunca estableceré contacto, me adjudican una plaza en un avión y registran mi nombre con un número en una lista de pasajeros; reservo por anticipado una habitación llamando por teléfono a un recepcionista que inscribe mi petición en un ordenador e informa de ella a su propia pequeña administración; el día de mi partida, los burócratas de un sindicato, después de muchos debates con los burócratas de Air France, declaran una huelga. Tras innumerables llamadas telefónicas, que corren de mi cuenta, sin excusarse (nadie se excusaba nunca ante K.; la administración está más allá de la cortesía), Air France me devuelve el dinero y compro un billete de tren; durante mis vacaciones, lo pago todo con una tarjeta de crédito y cada una de mis cenas queda registrada en el banco en París; de ese modo quedo expuesto a otros burócratas, por ejemplo los del fisco, o, en caso de ser sospechoso de

algún crimen, de la policía. Para mis cortas vacaciones, se pone en movimiento toda una brigada de burócratas de mi propia vida (rellenando cuestionarios, enviando reclamaciones, ordenando documentos en mis propios archivos).

La diferencia entre la vida de mis padres y la mía es llamativa; la burocracia se ha infiltrado en todo el tejido de la vida. «Nunca antes K. había visto en ninguna parte la administración y la vida hasta tal punto imbricadas, tan imbricadas estaban que a veces se tenía la sensación de que la administración y la vida habían tomado el lugar la una de la otra» (El castillo). De golpe, todos los conceptos de la existencia cambiaron de sentido:

El concepto de libertad: ninguna institución prohíbe al agrimensor K. hacer lo que quiera; pero, con toda su libertad, ¿qué puede hacer realmente? ¿Qué puede un ciudadano, con todos sus derechos, cambiar en su entorno más cercano, en el aparcamiento que le han construido debajo de su casa, ante el altavoz ululante que le instalan bajo sus ventanas? Su libertad es tan ilimitada como impotente.

El concepto de vida privada: nadie tiene la intención de impedir que K. se acueste con Frieda, aunque ésta sea la amante del omnipotente Klamm; no obstante, a todas partes lo siguen los ojos del castillo, y sus coitos son perfectamente observados y anotados; los dos ayudantes que le han asignado están ahí para eso. Cuando K. se queja de que son inoportunos, Frieda protesta: «Querido, ¿qué tienes contra tus ayudantes? No tenemos nada que ocultarles». Nadie cuestionará nuestro derecho a la vida privada, pero ésta ya no es lo que era: ningún secreto la protege; dondequiera que estemos, nuestro rastro permanece en los ordenadores; «no tenemos nada que ocultar», dice Frieda; ya ni siquiera exigimos el secreto; la vida privada ya no exige ser privada.

El concepto de tiempo: cuando un hombre se opone a otro, dos tiempos iguales se oponen: dos tiempos limitados de vida perecedera. Ahora bien, hoy ya no nos enfrentamos unos a otros, sino a administraciones cuya existencia nada sabe de la juventud, la vejez, el cansancio, la muerte, y que transcurre fuera del tiempo humano; el hombre y la administración viven dos tiempos

distintos. Leo en un periódico la historia trivial de un pequeño industrial francés en quiebra porque su deudor no le ha pagado sus deudas. Se siente inocente, quiere defenderse apelando a la justicia, pero enseguida renuncia: su caso no podría fallarse antes de cuatro años; el procedimiento es largo, su vida es corta. Lo cual me remite al negociante Block de *El proceso*, de Kafka: la instrucción de su caso languidece desde hace cinco años y medio sin ningún juicio; entretanto, ha tenido que abandonar sus negocios porque «en cuanto quieres hacer algo por tu proceso, ya no puedes ocuparte de nada más». No es la crueldad lo que aplasta al agrimensor K., sino el tiempo no humano del castillo; el hombre pide audiencias, el castillo las aplaza; el litigio se prolonga, la vida se acaba.

Y está la aventura: antaño, esta palabra expresaba la exaltación de la vida concebida como libertad; una valiente decisión individual desataba una sorprendente cadena de acciones, todas libres y deliberadas. Pero ese concepto de aventura no corresponde al que vive K. Éste llega a la aldea porque, por una serie de malentendidos entre dos oficinas del castillo, se le envió por error una citación. Es un error administrativo, y no su voluntad, la que desató su aventura, que no tiene nada que ver, ontológicamente, con la de un Don Quijote o un Rastignac. Por culpa de la inmensidad del aparato administrativo, los errores se hacen estadísticamente inevitables; la utilización de ordenadores los hace aún más indetectables y aún más irreparables. En nuestras vidas, donde todo está planificado, determinado, el único imprevisto posible es un error de la máquina administrativa, con sus consecuencias inesperadas. El error burocrático pasa a ser la única poesía (poesía negra) de nuestra época.

El concepto de aventura está emparentado con el de lucha: K. emplea con frecuencia esta palabra cuando habla de su pelea con el castillo. Pero ¿en qué consiste su lucha? En algunos encuentros vanos con burócratas y en una larga espera. Ninguna lucha cuerpo a cuerpo; nuestros adversarios no tienen cuerpo: seguros, seguridad social, cámara de comercio, justicia, fisco, policía, gobierno civil, ayuntamiento. Luchamos pasando horas y horas en oficinas, salas de espera, archivos. Al final de la lucha ¿qué nos espera? ¿Una victoria? A veces. Pero ¿qué es una victoria? Según el testimonio de Max Brod, Kafka imaginaba el siguiente final para *El castillo*: después de todas sus

preocupaciones, K. muere de agotamiento; yace en su lecho de muerte cuando (cito a Brod) «llega la decisión del castillo según la cual no tiene realmente derecho de ciudadanía en la aldea, pero que aun así se le autoriza a vivir y trabajar allí en atención a ciertas circunstancias accesorias».

Las edades de la vida disimuladas detrás del telón

Dejo desfilas ante mí las novelas de las que me acuerdo e intento precisar la edad de sus protagonistas. Curiosamente, son todos más jóvenes que en mi memoria. Y eso porque no representaban para sus autores la situación específica de una edad, sino más bien una situación humana en general. Al final de sus aventuras, y después de comprender que ya no queda vivir en el mundo que lo rodea, Fabricio del Dongo se va a la cartuja. Siempre me ha gustado esta conclusión. Salvo que Fabricio es todavía muy joven. ¿Cuánto tiempo soportaría un hombre de su edad vivir en una cartuja, por muy dolorosamente decepcionado que esté? Stendhal eludió este asunto haciendo que Fabricio se muera tras un solo año de reclusión. Mishkin tiene veintiséis años, Rogozhin veintisiete, Nastasia Filípovna veinticinco, Aglaia sólo tiene veinte y es precisamente ella, la más joven, quien al final destruirá, con sus irracionales iniciativas, la vida de todos los demás. Sin embargo, no se examina la inmadurez en sí de estos personajes. Dostoievski nos cuenta el drama de los seres humanos, no el drama de la juventud.

Rumano de nacimiento, Cioran, a sus veintiséis años, se instala en París en 1937; diez años después, publica su primer libro escrito en francés y se convierte en uno de los grandes escritores franceses de su tiempo. En los años noventa, Europa, tan indulgente antaño con el incipiente nazismo, se lanza contra las sombras de éste con valiente combatividad. Llega el tiempo del gran arreglo de cuentas con el pasado, y las opiniones fascistas del joven Cioran de la época en que vivía en Rumania se ponen, de repente, de actualidad. En 1995, muere a los ochenta y cuatro años. Abro un gran periódico parisiense: en dos páginas, un despliegue de artículos necrológicos. Nada sobre su obra;

es su juventud rumana lo que dio náuseas, fascinó, indignó e inspiró a sus escribas fúnebres. Revistieron el cadáver de un gran escritor francés con un traje folclórico rumano y lo obligaron, en su ataúd, a levantar el brazo en un saludo fascista.

Poco tiempo después, leí un texto que Cioran había escrito en 1949, cuando tenía treinta y ocho años: «... No podía siquiera imaginarme mi pasado; y, cuando ahora pienso en él, me parece recordar los años de otro. Y reniego de ese otro, todo mi “yo mismo” está en otro lugar, a mil leguas del que fue». Y más adelante: «... cuando vuelvo a pensar (...) en todo el delirio de mi yo de entonces, me deja estupefacto enterarme de que aquel extraño era yo».

Lo que me interesa de ese texto es el asombro del hombre que no logra encontrar vínculo alguno entre su «yo» presente y el de antaño, que se queda estupefacto ante el enigma de la identidad. Pero, me dirán, ¿es este asombro sincero? ¡Claro que sí! En una versión más corriente, todo el mundo sabe eso: ¿cómo pudo usted tomar en serio tal tendencia filosófica (religiosa, artística, política)?, o (más trivialmente): ¿cómo pudo enamorarse de una mujer tan tonta (o de un hombre tan estúpido)? Ahora bien, así como, para la mayoría de las personas, la juventud pasa rápido y sus extravíos no dejan huella, la de Cioran ha quedado petrificada; no puede uno burlarse de un amante ridículo y del fascismo con la misma sonrisa condescendiente.

Estupefacto, Cioran miró atrás en su pasado y tuvo un arrebató (sigo citando el mismo texto de 1949): «La desdicha es cosa de jóvenes. Son ellos los que promueven doctrinas intolerantes y las llevan a la práctica; son ellos quienes necesitan sangre, gritos, tumulto y barbarie. En la época en que era joven, toda Europa creía en la juventud, toda Europa la empujaba a la política, a los asuntos de Estado».

¡Cuántos Fabricios del Dongo, Aglaias, Nastasias, Mishkins veo a mi alrededor! Están todos al principio de un viaje hacia lo desconocido; sin duda alguna, van errabundos; pero ese vagar suyo es singular; vagan sin saber que vagan; porque su inexperiencia es doble: desconocen el mundo y se desconocen a sí mismos; sólo cuando la hayan visto con la distancia de la edad

adulta estarán capacitados para comprender la noción misma de vagar. De momento, al ignorar por completo la mirada que el porvenir lanzará un día sobre su pasada juventud, defienden sus convicciones con más agresividad que la que un hombre adulto, que ya pasó por la experiencia de la fragilidad de las certezas humanas, utiliza para defender las suyas.

El arrebató de Cioran contra la juventud traiciona una evidencia: desde cada observatorio levantado sobre la línea trazada entre el nacimiento y la muerte, el mundo aparece distinto y se transforman las actitudes de quienes se detienen allí a observar; ¡nadie comprenderá al otro sin ante todo comprender su edad! Sí, ¡es tan evidente, oh, tan evidente! Pero sólo las pseudoevidencias ideológicas son visibles de entrada. Cuanto más evidente es una evidencia existencial, menos visible es. Las edades de la vida se disimulan tras el telón.

Libertad de la mañana, libertad de la noche

Cuando Picasso pintó su primer cuadro cubista, tenía veintiséis años: en el mundo entero, muchos otros pintores se unieron a él y lo siguieron. Si un sexagenario se hubiera precipitado a imitarle haciendo cubismo, habría aparecido (y con razón) como un personaje grotesco. Porque la libertad de un joven y la libertad de un viejo son dos continentes que nunca se encuentran.

«De joven eres fuerte en grupo; de viejo, en soledad», escribió Goethe (el Goethe viejo) en un epigrama. En efecto, cuando los jóvenes se ponen a atacar ideas establecidas, formas consabidas, les gusta agruparse en bandos; cuando Derain y Matisse, a principios de siglo, pasaban juntos largas semanas en las playas de Collioure, pintaban cuadros que se parecían, marcados por la misma estética fauve; sin embargo, ninguno de los dos se sentía epígono del otro; y, en efecto, no lo era ninguno de los dos.

En alegre solidaridad, los surrealistas saludaron en 1924 la muerte de Anatole France con una necrológica-panfleto memorablemente necia: «¡A tus

semejantes, cadáver, no los queremos!», escribía Éluard con veintinueve años de edad. «Con Anatole France se va un poco el servilismo humano. ¡Que sea festivo el día en que enterramos el ardid, el tradicionalismo, el patriotismo, el oportunismo, el escepticismo, el realismo y la falta de corazón!», escribía Breton, con veintiocho años. «¡Que el que acaba de palmarla (...) se pierda a su vez en agua de borrajas! Poca cosa queda de un hombre; y es indignante imaginar que éste, quiérase o no, haya existido», escribía Aragon, con veintisiete años.

Me vuelven las palabras de Cioran a propósito de los jóvenes y de su necesidad «de sangre, gritos, tumulto...»; pero me apresuro a añadir que esos jóvenes poetas que meaban sobre el cadáver de un gran novelista no dejaban por ello de ser auténticos poetas, poetas admirables; su genio y su necesidad brotaban de la misma fuente. Eran violentamente (líricamente) agresivos con el pasado, y con la misma violencia (lírica) se entregaban al porvenir, del que se consideraban los mandatarios y que pareda bendecirles su alegre orina colectiva.

Luego llega el momento en que Picasso es viejo. Está solo, abandonado por su grupo, abandonado también por la historia de la pintura, que, entretanto, ha tomado otra dirección. Sin pesar, con un placer hedonista (nunca su pintura desbordó hasta tal punto de buen humor), se instala en la casa de su arte, a sabiendas de que lo nuevo no sólo se encuentra por delante en el gran camino, sino también a la izquierda, a la derecha, arriba, abajo, detrás, en todas las direcciones posibles de su mundo, inimitable, que no le pertenece sino a él (porque ya nadie lo imitará: los jóvenes imitan a los jóvenes; los viejos no imitan a los viejos).

No es fácil para un joven artista innovador seducir a un público y hacerse querer. Pero cuando, más tarde, inspirado por su libertad otoñal, transforme una vez más su estilo y abandone la imagen que se hacían de él, el público dudará en seguirle. Federico Fellini, relacionado con los jóvenes del cine italiano (aquel gran cine que ya no existe), gozó durante mucho tiempo de unánime admiración; *Amarcord* (1973) fue la última película suya sobre cuya belleza lírica todo el mundo estaba de acuerdo. Luego, su fantasía se

desencadena aún más y su mirada se agudiza; su poesía pasa a ser antilírica; su modernidad, antimoderna; las películas de sus quince últimos años son un retrato implacable del mundo en que vivimos: *Casanova* (imagen de una sexualidad ostentosa, que alcanza límites grotescos); *Ensayo de orquesta*; *La ciudad de las mujeres*; *Y la nave va* (una despedida de Europa, cuya nave se encamina hacia la nada, acompañada de arias de ópera); *Ginger y Fred*; *Entrevista* (gran despedida del cine, del arte moderno, del arte a secas); *La voz de la luna* (despedida final). Las tertulias, la prensa, el público (e incluso los productores), irritados en esos años por su estética tan exigente y por su visión desencantada del mundo contemporáneo, le dan la espalda; ya sin deber nada a nadie, saborea «la alegre irresponsabilidad» (lo cito a él) de una libertad que no había conocido hasta entonces.

Durante sus diez últimos años, Beethoven ya no espera nada de Viena, de su aristocracia, de sus músicos, que le rinden honores pero que ya no lo escuchan; él tampoco los escucha a ellos, aunque sólo sea porque está sordo; está en la cumbre de su arte; sus sonatas y sus cuartetos no se parecen a nada anterior; están lejos del clasicismo por la complejidad de su construcción sin acercarse por ello a la fácil espontaneidad de los jóvenes románticos; en la evolución de la música, tomó una dirección que nadie había seguido; sin discípulos, sin sucesores, la obra de su libertad otoñal es un milagro, una isla.

Séptima parte

La novela, la memoria, el olvido

Amélie

Incluso cuando nadie lea ya las novelas de Flaubert, nadie olvidará la frase «Madame Bovary soy yo». Flaubert jamás escribió esta frase gloriosa. Se la debemos a la señorita Amélie Bosquet, novelista mediocre, que manifestó su afecto por su amigo Flaubert destrozando *La educación sentimental* en dos artículos particularmente necios. Amélie le confesó a alguien, cuyo nombre sigue siendo desconocido, una valiosísima información: un día, ella había preguntado a Flaubert qué mujer le había inspirado el personaje de Emma Bovary, y él habría respondido: «¡Madame Bovary soy yo!», Impresionado, el desconocido pasó la información a un tal Deshermes, quien, impresionado a su vez, la divulgó. El montón de comentarios que ha inspirado este apócrifo habla por sí solo de la futilidad de la teoría literaria, que, impotente ante una obra de arte, suministra hasta el infinito tópicos sobre la psicología del autor. También dicen mucho de lo que llamamos memoria.

El olvido que borra, la memoria que transforma

Recuerdo los encuentros que teníamos, veinte años después del bachillerato, los alumnos de mi clase en el colegio: J. se dirigió a mí alegremente:

—Aún te veo decirle al profesor de matemáticas: «¡Señor profesor, váyase a la mierda!».

Ahora bien, siempre me ha repugnado la fonética checa de la palabra «mierda» y estaba absolutamente seguro de no haber dicho eso nunca. Pero todo el mundo a nuestro alrededor se puso a reír, simulando acordarse de mi hermosa proclama. Al comprender que no convencería a nadie con

desmentirlo, sonreí con modestia y sin protestar, porque, lo añadido para mi vergüenza, me gustó verme transformado en un héroe escupiéndolo a la cara del maldito profesor.

Cualquiera ha vivido historias como ésta. Cuando alguien cita algo que has dicho en una conversación, nunca te reconoces en ello; en el mejor de los casos, tu comentario ha sido brutalmente simplificado, a veces pervertido (cuando toman en serio tu ironía) y muchas veces no corresponde a nada de lo que habrías podido decir o pensar. No debes sorprenderte ni indignarte, porque es la evidencia de las evidencias: el hombre queda separado del pasado (incluso del pasado de hace unos segundos) por dos fuerzas que se ponen inmediatamente en funcionamiento y cooperan: la fuerza del olvido (que borra) y la fuerza de la memoria (que transforma).

Es la evidencia de las evidencias, pero es difícil de admitir porque, cuando la pensamos hasta el final, ¿qué ocurre con los testimonios sobre los que descansa la historiografía?, ¿qué ocurre con las certezas del pasado y qué ocurre con la propia Historia, a la que nos referimos todos los días con credulidad, cándida y espontáneamente? Tras el frágil linde de lo incontestable (no cabe duda de que Napoleón perdió la batalla de Waterloo), se extiende un espacio infinito, el espacio aproximativo de lo inventado, simplificado, exagerado, de lo mal entendido, un espacio infinito de no verdades que copulan, se multiplican como ratas y quedan inmortalizadas.

La novela como utopía de un mundo que no conoce el olvido

La perpetua actividad del olvido otorga a cada uno de nuestros actos un carácter fantasmal, irreal, vaporoso. ¿Qué comimos anteayer? ¿Qué me contó ayer mi amigo? E incluso: ¿en qué he pensado hace tres segundos? Todo eso queda olvidado y (¡lo que es mil veces peor!) no merece otra cosa. En contra de nuestro mundo real, que, por esencia, es fugaz y digno de ser olvidado, las obras de arte se alzan como otro mundo, un mundo ideal, sólido, en el que

cada detalle tiene importancia, sentido, en el que todo lo que hay en él, cada palabra, cada frase, merece ser inolvidable y es concebido como tal.

Sin embargo, la percepción del arte tampoco escapa al poder del olvido. Aunque hay que precisar que, ante el olvido, cada una de las artes se encuentra en una posición distinta. La poesía, desde este punto de vista, es privilegiada. Quien lea un soneto de Baudelaire no puede saltarse ni una sola palabra. Si le gusta, lo leerá muchas veces y, tal vez, en voz alta. Si lo ama con locura, lo memorizará. La poesía lírica es una fortaleza de la memoria.

Por el contrario, la novela es, ante el olvido, un castillo pobremente fortificado. Si para veinte páginas cuento una hora de lectura, una novela de cuatrocientas páginas requerirá veinte horas, digamos, pues, una semana. Pocas veces encontrarnos una semana libre. Probablemente, entre cada sesión de lectura introduzca más pausas de varios días, en los que el olvido instalará enseguida su taller. Pero el olvido no sólo trabaja durante las pausas, sino que participa también continuamente, sin interrupción alguna, en la lectura; al dar la vuelta a la página, olvido ya lo que acabo de leer; no retengo sino una especie de resumen indispensable para la comprensión de lo que está por seguir, mientras se borran los detalles, las pequeñas observaciones, las fórmulas admirables. Un día, años después, tendré ganas de comentar ese libro con un amigo; comprobaremos los dos que nuestras memorias, que sólo retuvieron de la lectura algunos retazos, construyeron para cada uno de nosotros dos libros muy distintos.

Sin embargo, el novelista escribe su novela como si escribiera un soneto. ¡Mírenlo! Está maravillado por la composición que ve dibujarse ante él: el menor detalle es para él importante, lo convierte en motivo y lo retomará en múltiples repeticiones, variaciones, alusiones, como en una fuga. Por eso está seguro de que la segunda mitad de su novela será aún más hermosa, más fuerte que la primera; porque, cuanto más avancemos por las salas de ese castillo, más se multiplicarán, y, asociados en acordes, retumbarán por todas partes los ecos de las frases ya pronunciadas, de los temas ya expuestos.

Pienso en las últimas páginas de *La educación sentimental*: tras haber interrumpido desde hace tiempo sus devaneos con la Historia y visto por

última vez a Madame Arnoux, Frédéric se encuentra con Deslauriers, su amigo de juventud. Con melancolía se cuentan su primera visita a un burdel: Frédéric tiene quince años, Deslauriers dieciocho; llegan a él como enamorados, cada uno lleva un ramo de flores; las chicas se ríen, Frédéric sale corriendo, presa del pánico por su timidez, y Deslauriers lo sigue. El recuerdo es hermoso, porque los remite a su vieja amistad, que más tarde han traicionado más de una vez, pero que, a la distancia de treinta años, sigue siendo valiosa, tal vez aún más valiosa, aunque ya no les pertenezca. «Es lo mejor que tuvimos», dice Frédéric, y Deslauriers repite la misma frase, mediante la cual terminan su educación sentimental y la novela.

Ese final no tuvo muchos adeptos. Lo encontraron vulgar. ¿Vulgar? ¿De verdad? Puedo imaginar otra objeción más convincente: terminar una novela con un nuevo motivo es un defecto de composición; como si, en los últimos compases de una sinfonía, el compositor deslizará de pronto una nueva melodía en lugar de volver al tema principal.

Sí, esta otra objeción es más convincente, salvo que el motivo de la visita al burdel no es nuevo; no aparece «repentinamente»; quedó expuesto al principio de la novela, al final del segundo capítulo de la primera parte: los jóvenes Frédéric y Deslauriers han pasado un bonito día juntos (todo el capítulo está dedicado a su amistad) y, al despedirse, miran hacia «la orilla izquierda [donde] brillaba una luz en la buhardilla de una casa de citas». En ese momento, Deslauriers se quita teatralmente el sombrero y pronuncia con énfasis algunas frases enigmáticas. «Esa alusión a una aventura en común les puso de buen humor. Reían muy alto por las calles.» No obstante, Flaubert no dice nada acerca de lo que fue esa «aventura en común»; se la reserva para contarla al final de la novela para que el eco de una risa alegre (que sonaba «muy alto por las calles») se uniera en un único y refinado acorde a la melancolía de las frases finales.

Pero mientras que Flaubert oyó esa bella risa de amistad durante toda la escritura de la novela, el lector, en cambio, la ha olvidado enseguida y, cuando llega al final, la evocación de la visita al burdel no despierta en él recuerdo alguno; ya no oye la música de ningún acorde refinado.

¿Qué debe hacer el novelista ante ese olvido devastador? No hará caso y construirá su novela como un indestructible castillo de lo inolvidable a sabiendas de que su lector lo recorrerá sólo distraída, rápida, olvidadizamente, sin jamás habitarlo.

La composición

Ana Karenina se compone de dos líneas de narración: la de Ana (el drama del adulterio y del suicidio) y la de Levin (la vida de una pareja más o menos feliz). Al final de la séptima parte, Ana se suicida. Sigue la última parte, la octava, dedicada exclusivamente a la línea de Levin. Ésta es una trasgresión muy nítida de una convención; para cualquier lector, la muerte de la heroína es el único final posible para una novela. Ahora bien, en la octava parte, la protagonista ya no está en escena; sólo queda su historia como un eco errante, los ligeros pasos de un recuerdo que se aleja; y es hermoso; y es verdad; sólo Vronski está desesperado y se va a Serbia al encuentro de la muerte en la guerra contra los turcos; pero incluso la grandeza de su acto queda relativizada: la octava parte transcurre casi por entero en la granja de Levin, quien, en sus conversaciones, se burla de la histeria paneslava de los voluntarios que se van a luchar al lado de los serbios; por otra parte, esa guerra preocupa mucho menos a Levin que sus meditaciones sobre el hombre y sobre Dios; surgen fragmentadas mientras desarrolla su actividad en la granja, confundidas con la prosa de su vida cotidiana, que se cierra sobre sí misma cual un olvido final por encima de un drama amoroso.

Al situar la historia de Ana en el amplio espacio del mundo en el que ha terminado por fundirse en la inmensidad del tiempo gobernado por el olvido, Tolstói cedió a la propensión fundamental del arte de la novela. Porque la narración, tal como existe desde la noche de los tiempos, se convirtió en novela en el momento en que el autor ya no se contentó con una simple *story*, sino que abrió de par en par las ventanas al mundo que se extendía alrededor. A la *story* se unieron otras *stories*, episodios, descripciones, observaciones,

reflexiones, y así el autor se ha encontrado frente a una materia muy compleja, muy heterogénea, a la que, al igual que un arquitecto, ha tenido que dar una forma; y la composición (la arquitectura) adquirió para el arte de la novela, desde el principio de su existencia, una importancia primordial.

Esta importancia excepcional de la composición es uno de signos genéticos del arte de la novela; la distingue de las demás artes literarias, de las obras de teatro (su libertad arquitectónica está estrictamente limitada por la duración de una representación y por la necesidad de captar sin descanso la atención del espectador) y de la poesía. Por cierto, ¿no sorprende acaso que Baudelaire, el incomparable Baudelaire, haya podido utilizar los mismos alejandrinos y la misma forma de soneto que la incontable multitud de poetas antes y después de él? Así es el arte del poeta: su originalidad se manifiesta mediante la fuerza de la imaginación, no mediante la arquitectura del conjunto; por el contrario, la belleza de una novela es inseparable de su arquitectura; digo bien la belleza, ya que la composición no es una simple habilidad técnica; lleva en sí la originalidad del estilo del autor (todas las novelas de Dostoievski se fundamentan en el mismo principio de composición); y es la seña de identidad de cada novela en particular (en el interior de ese principio común cada novela de Dostoievski tiene su arquitectura inimitable). La importancia de la composición es tal vez aún más sorprendente en las grandes novelas del siglo XX: *Ulises*, con su abanico de estilos diferentes; *Ferdydurke*, cuya historia «picaresca» se divide en tres partes mediante dos intermedios bufos sin relación alguna con la acción de la novela; el tercer volumen de *Los sonámbulos*, que integra en un único conjunto cinco «géneros» distintos (novela, relato breve, reportaje, poesía, ensayo); *Las palmeras salvajes*, de Faulkner, compuesta de dos historias totalmente autónomas que jamás se cruzan; etcétera.

Cuando algún día la Historia de la novela termine, ¿qué suerte les espera a las grandes novelas que permanecerán después de ella? Algunas no pueden ser contadas y, por tanto, son inadaptables (como *Pantagruel*, como *Tristram Shandy*, como *Jacques el fatalista*, como *Ulises*). Sobrevivirán o desaparecerán tal como son. Otras, gracias a la story que contienen, parecen poder ser contadas (como *Ana Karenina*, como *El idiota*, como *El proceso*) y,

por tanto, son adaptables al cine, a la televisión, al teatro, a los cómics. ¡Pero esa «inmortalidad» es una quimera! Porque, para hacer de una novela una obra de teatro o una película, ante todo hay que descomponer su composición; reducirla a su simple story; renunciar a su forma. Pero ¿qué queda de una obra de arte si se la priva de su forma? Creemos prolongar la vida de una gran novela mediante una adaptación, y no se hace sino construir un mausoleo en el que sólo una pequeña inscripción en el mármol recuerda el nombre de quien no está ahí.

Un nacimiento olvidado

¿Quién recuerda todavía hoy la invasión de Checoslovaquia por el ejército ruso en agosto de 1968? En mi vida, fue un incendio. Sin embargo, si redactara mis recuerdos de ese tiempo, el resultado sería paupérrimo, seguramente estaría lleno de errores, de mentiras involuntarias. Pero, al lado de la memoria fáctica, hay otra: mi pequeño país se me apareció como privado del último resto de su independencia, devorado para siempre por un inmenso mundo ajeno; creí asistir al comienzo de su agonía; por supuesto, mi evaluación de la situación era falsa; pero, a pesar de mi error (o, mejor dicho, gracias a él), quedó grabada en mi memoria existencial una gran experiencia: sé desde entonces algo que ningún francés, ningún estadounidense puede saber; sé lo que es para un hombre vivir la muerte de su nación.

Hipnotizado por la imagen de su muerte, pensé en su nacimiento, más exactamente en su segundo nacimiento, su renacimiento después de los siglos XVII y XVIII, durante los cuales la lengua checa (antaoño la gran lengua de Jan Hus y de Comenio), que había ya desaparecido de los libros, de las escuelas, de las administraciones, subsistía al lado del alemán como idioma doméstico; pensé en los escritores y artistas checos del siglo XIX, que, en un tiempo milagrosamente breve, despertaron a una nación durmiente; pensé en Bedrich Smetana, que no sabía siquiera escribir correctamente en checo, que escribía sus diarios personales en alemán y era no obstante la personalidad

más emblemática de la nación. Situación única: los checos, todos ellos bilingües, tuvieron entonces la ocasión de elegir: nacer o no nacer; ser o no ser. Uno de ellos, Hubert Gordon Schauer, tuvo el valor de formular sin rodeos la esencia de lo que estaba en juego: «¿No seríamos más útiles a la humanidad si uniéramos nuestra energía espiritual a la cultura de una gran nación que se encuentra a un nivel mucho más elevado que la naciente cultura checa?». Sin embargo, acabaron por preferir una «cultura naciente» a la cultura ya madura de los alemanes.

Intenté comprenderlos. ¿En qué consistía la magia de la seducción patriótica? ¿Era el encanto de un viaje hacia lo desconocido? ¿La nostalgia de un gran pasado ya superado? ¿Una noble generosidad al preferir al débil frente al poderoso? ¿O bien era el placer de pertenecer a un grupo de amigos ansiosos por crear *ex nihilo* un mundo nuevo? ¿Por crear no sólo un poema, un teatro, un partido político, sino toda una nación, incluso con su lengua medio desaparecida? Al separarme de esa época tan sólo tres o cuatro generaciones, me sorprendió mi incapacidad para ponerme en la piel de mis antepasados, para volver a crear en mi imaginación la situación concreta que habían vivido.

Por las calles deambulaban los soldados rusos, y yo estaba aterrado por la idea de que una fuerza aplastante fuera a impedirnos ser lo que éramos y, al mismo tiempo, comprobaba, atónito, que no sabía ni cómo ni por qué nos habíamos convertido en lo que éramos; no estaba siquiera seguro de que, un siglo antes, hubiera elegido ser checo. Y no eran conocimientos acerca de los acontecimientos históricos lo que me faltaba. Necesitaba otro tipo de conocimiento, un conocimiento que, como habría dicho Flaubert, llega «al alma» de una situación histórica y capta su contenido humano. Tal vez una novela, una gran novela, me habría hecho comprender cómo los checos de entonces habían vivido su decisión. Pero nadie escribió una novela semejante. Hay casos en que la ausencia de una gran novela es irremediable.

El olvido inolvidable

Pocos meses después de dejar para siempre mi pequeño país secuestrado, fui a parar a Martinica. Tal vez quería olvidar por algún tiempo mi condición de emigrado. Pero fue imposible: hipersensible como estaba ante el destino de los países pequeños, todo allí me recordaba a mi Bohemia; y aún más porque mi encuentro con Martinica tuvo lugar en el momento en que su cultura andaba apasionadamente en busca de su propia personalidad.

¿Qué sabía yo entonces de aquella isla? Nada. Salvo el nombre de Aimé Césaire, cuya poesía había leído, a los diecisiete años, traducida poco después de la guerra en una revista checa de vanguardia. Martinica era para mí la isla de Aimé Césaire. Y, en efecto, así es como se me apareció cuando la pisé por primera vez. Césaire era entonces el alcalde de Fort-de-France. Vi todos los días, cerca del ayuntamiento, las multitudes que lo esperaban para hablarle, confiarse a él, pedirle consejo. Sin duda, nunca volveré a ver semejante contacto íntimo, carnal, entre la población y su representante.

Ya había conocido muy bien en mi Europa central semejante situación: el poeta como fundador de una cultura, de una nación; así habían sido Adam Mickiewicz en Polonia, Sandor Petófi en Hungría, Karel Hynek Macha en Bohemia. Pero Macha era un poeta maldito; Mickiewicz, un emigrado; Petófi, un joven revolucionario muerto en 1849 en una batalla. No les fue dado conocer lo que conoció Césaire: el afecto abiertamente declarado de los suyos. Además, Césaire no es un romántico del siglo XIX, es un poeta moderno, heredero de Rimbaud, amigo de los surrealistas. Así como la literatura de los pequeños países centroeuropeos arraiga en la cultura del romanticismo, la de Martinica (y la de todas las Antillas) nació (¡y esto me maravillaba!) ¡de la estética del arte moderno!

Un poema del Césaire joven lo desencadenó todo: «Cahier d'un retour au pays natal» (1939); el regreso de un negro a una isla antillana de negros; sin asomo de romanticismo, sin idealización alguna (Césaire dice intencionadamente *négres*, o sea, emplea la palabra francesa despectiva para *noirs*), el poema se pregunta, brutalmente: ¿quiénes somos? Dios mío, en efecto, ¿quiénes son esos negros de las Antillas? Fueron deportados de África en el siglo XVII; pero ¿desde dónde exactamente?, ¿a qué tribu pertenecían?,

¿cuál había sido su lengua? El pasado cayó en el olvido. Fue guillotinado. Guillotinado por un largo viaje en las sentinas de los barcos, entre cadáveres, gritos, llantos, sangre, suicidios, asesinatos; nada quedó tras ese paso por el infierno; nada sino el olvido: el olvido fundamental y fundador.

El inolvidable conflicto del olvido transformó la isla de los esclavos en teatro de los sueños; porque sólo gracias a los sueños pudieron los martiniqueses imaginar su propia existencia, crear su memoria existencial; el inolvidable conflicto del olvido elevó a los cuentistas populares al rango de poetas de la identidad (*Solibo magnifique* es el homenaje que les rinde Patrick Chamoiseau) y llegaría más tarde a los novelistas su sublime herencia oral, con sus fantasías y locuras. Me gustaban mucho esos novelistas; los sentía extrañamente cercanos (no sólo los martiniqueses, sino también los haitianos: René Depestre, emigrado como yo, Jacques Stephen Alexis, ejecutado en 1961 al igual que Vladislav Vancura, mi primer amor literario, veinte años antes en Praga); sus novelas eran muy originales (el sueño, la magia, la fantasía desempeñaban en ellas un papel de excepción) e importantes no sólo para sus islas, sino (algo muy poco frecuente, y que señalo aquí) para el arte moderno de la novela, para la *Weltliteratur*.

Una Europa olvidada

Y nosotros, en Europa, ¿quiénes somos?

Me viene a la memoria la frase que Friedrich Schlegel escribió en los últimos años del siglo XVIII: «La Revolución francesa, Wilhelm Meister, de Goethe, y Wissenschaftslehre, de Fichte, son las más grandes tendencias de nuestra época» («die grossen Tendenzen des Zeitalier»). Situar una novela y un libro de filosofía en el mismo plano que un inmenso acontecimiento político, eso era Europa; la que nació con Cervantes y Descartes: la Europa de los Tiempos Modernos.

Es difícil imaginar que hace treinta años alguien hubiera escrito, por ejemplo, que la descolonización, la crítica de la técnica de Heidegger y las películas de Fellini encarnan las grandes tendencias de nuestra época. Esta manera de pensar ya no respondía al espíritu de los tiempos.

¿Y hoy en día? ¿Quién se atrevería a conceder la misma importancia a una obra de cultura (de arte, de filosofía...) que (por ejemplo) a la desaparición del comunismo en Europa?

¿Ya no existe una obra de semejante importancia?

¿O es que hemos perdido la capacidad de reconocerla?

Estas preguntas no tienen sentido. La Europa de los Tiempos Modernos ya no está ahí. La Europa en que vivimos ya no busca su identidad en el espejo de su filosofía o de sus artes.

¿Y dónde está el espejo? ¿Adónde ir a buscar nuestro rostro?

La novela como un viaje a través de los siglos y los continentes

El arpa y la sombra (1979), novela de Alejo Carpentier, se compone de tres partes. La primera se sitúa al principio del siglo XIX en Chile, donde reside durante un tiempo el futuro papa Pío IX; convencido de que el descubrimiento del nuevo continente fue el acontecimiento más glorioso de la cristiandad moderna decide dedicar su vida a la beatificación de Cristóbal Colón. La segunda parte nos remite a tres siglos antes: Cristóbal Colón cuenta él mismo la increíble aventura de su descubrimiento de América. En la tercera parte, unos cuatro siglos después de su muerte, Cristóbal Colón asiste, invisible, a la sesión del tribunal eclesiástico que, tras un debate tan erudito como fantasioso (nos encontramos en la época posterior a Kafka, cuando la frontera de lo inverosímil ya no está vigilada), le niega la beatificación.

Integrar así distintas épocas históricas en una única composición es una de las nuevas posibilidades, antaño inconcebibles, que se le ofrecieron al arte de la novela en el siglo XX a partir del momento en que supo superar los límites de su fascinación por las psicologías individuales e inclinarse hacia la problemática existencial en el sentido amplio, general, sobreindividual de la palabra; me refiero una vez más a *Los sonámbulos*, donde Hermann Broch, para mostrar la existencia europea arrastrada por el torrente de la «degradación de los valores», se detiene en tres épocas históricas separadas, tres escalones por los que Europa descendía hacia el derrumbe final de su cultura y de su razón de ser.

Broch inauguró un nuevo camino para la forma novelesca. ¿Se encuentra en ese camino la obra de Carpentier? Claro que sí. Ningún gran novelista puede salirse de la historia de la novela. Pero, detrás de la forma similar, se ocultan distintas intenciones. Mediante la confrontación de diferentes épocas históricas, Carpentier no intenta resolver el misterio de una Gran Agonía; él no es europeo; en su reloj (el reloj de las Antillas y de toda América Latina), las agujas están todavía lejos de la medianoche; no se pregunta «¿por qué debemos desaparecer?», sino «¿por qué tuvimos que nacer?».

¿Por qué tuvimos que nacer? Y ¿qué somos? Y ¿cuál es nuestra tierra, la *terra nostra*? Se comprenderá muy poca cosa si nos contentamos con sondear el enigma de la identidad con la ayuda de una memoria puramente introspectiva; para comprender hay que comparar, decía Broch; hay que someter la identidad a la prueba de las confrontaciones; hay que confrontar (como Carpentier en *El siglo de las luces*, 1958) la Revolución francesa con sus réplicas antillanas (la guillotina parisiense con la de Guadalupe); un colono mexicano del siglo XVIII (en *Concierto barroco*, también de Carpentier, 1974) tiene que confraternizar en Italia con Haendel, Vivaldi, Scarlatti (¡incluso con Stravinski y Armstrong en las horas tardías de una borrachera!) para que asistamos a una fantástica confrontación de América Latina con Europa; el amor de un obrero y de una prostituta, en *En un abrir y cerrar de ojos* (1959), de Jacques Stephen Alexis, tiene que darse en un burdel haitiano, con el telón de fondo de un mundo totalmente ajeno, representado

por la clientela de marinos estadounidenses; porque la confrontación de las conquistas inglesa y española en América está en el aire por todas partes: «Ahora abre bien los ojos, miss Harriet, y recuerda que matamos a nuestros Pielas Rojas y nunca tuvimos el valor de fornicar con las mujeres indias y tener por lo menos una nación de mitad y mitad»^[4], dice el protagonista de la novela de Carlos Fuentes (*Gringo viejo*, 1983), un viejo estadounidense perdido en la Revolución mexicana; con estas palabras, Fuentes capta la diferencia entre las dos Américas y, a la vez, dos arquetipos opuestos de la crueldad: la que está anclada en el desprecio (que prefiere matar a distancia, sin tocar al enemigo, sin siquiera verlo) y la que se alimenta de un permanente contacto íntimo (que desea matar mirando a los ojos al enemigo) ...

La pasión por la confrontación en todos estos novelistas es a la vez el deseo de un aire, de un espacio, de un respiro: el deseo de formas nuevas; pienso en *Terra nostra* (1975), también de Fuentes, ese inmenso viaje a través de los siglos y los continentes; nos encontramos siempre con los mismos personajes que, gracias a la fantasía embriagada del autor, se reencarnan bajo el mismo nombre en distintas épocas; su presencia garantiza la unidad de composición, que, dentro de la historia de las formas novelescas, se alza, increíble, en la frontera extrema de lo posible.

El teatro de la memoria

Hay en *Terra nostra* el personaje de un sabio enloquecido que posee un curioso laboratorio, un «teatro de la memoria», donde un fantástico mecanismo medieval le permite proyectar sobre una pantalla no sólo todos los acontecimientos que se han producido, sino todos los que habrían podido producirse; según él, al lado de la «memoria científica» está la «memoria del poeta», que, al añadir a la historia real todos los acontecimientos que eran posibles, contiene el «conocimiento total de un pasado total».

Como si se inspirara en su sabio enloquecido, Fuentes pone en escena en

Terra nostra a personajes históricos de España, reyes y reinas, cuyas aventuras no se parecen a lo que ocurrió de verdad; lo que Fuentes proyecta sobre la pantalla de su propio «teatro de la memoria» no es la historia de España; es una variación fantástica sobre el tema de la historia de España.

Esto me hace pensar en un pasaje muy divertido de *El tercer Enrique* (1974), de Kazimierz Brandys: un emigrado polaco enseña historia de la literatura de su país en una universidad estadounidense; a sabiendas de que nadie sabe nada del tema, se pone a inventar, para divertirse, una literatura ficticia, formada por escritores y obras que jamás vieron la luz. Al final del curso universitario, comprueba, extrañamente decepcionado, que esa historia imaginaria no se distingue de la verdadera en nada esencial; que no ha inventado nada que no hubiera podido ocurrir y que sus mistificaciones reflejan fielmente el sentido y la esencia de la literatura polaca.

Robert Musil también tenía su «teatro de la memoria»; observaba en él la actividad de una poderosa institución vienesa, Acción Paralela, que preparaba para 1914 la celebración del aniversario de su emperador con la intención de convertirla en una gran fiesta pan europea de la Paz (sí, ¡una enorme broma negra más!); toda la acción de *El hombre sin atributos*, que se extiende a lo largo de dos mil páginas, se desarrolla en torno a esta poderosa institución intelectual, política, diplomática, mundana, que nunca existió.

Fascinado por los secretos de la existencia del hombre moderno, Musil consideraba que los acontecimientos históricos eran (lo cito) *vertauschbar* (intercambiables, permutables); porque las fechas de las guerras, los nombres de los vencedores y de los vencidos, las diversas iniciativas políticas resultan de un juego de variaciones y permutaciones cuyos límites están matemáticamente determinados por fuerzas profundas y ocultas. Estas fuerzas se manifiestan con frecuencia de un modo mucho más revelador en otra variación de la Historia que aquella que, por casualidad, tuvo lugar.

Conciencia de la continuidad

¿Me dices que ellos te odian? Pero ¿qué quieres decir con «ellos»? Cada uno te odia de un modo distinto y puedes estar seguro de que algunos de entre ellos te quieren. Por arte de magia, la gramática sabe transformar una multitud de individuos en una única entidad, un único sujeto, un único subjectum, que se llama «nosotros» o «ellos», pero que no existe como realidad concreta. La vieja Addie muere rodeada de su gran familia. Faulkner (en su novela *Mientras agonizo*, 1930) cuenta su largo viaje en el ataúd hasta el cementerio de un rincón perdido de Estados Unidos. El protagonista del relato es un colectivo, una familia; es su cadáver, su viaje. Pero, mediante la forma de la novela, Faulkner desbarata la mistificación del plural: porque no es un único narrador, sino los propios personajes (son quince) los que (en sesenta breves capítulos) cuentan, cada uno a su manera, esta anátesis.

La tendencia a destruir el engaño gramatical del plural y, con él, el poder del narrador único, tendencia tan sorprendente en esta novela de Faulkner, está, en germen, como posibilidad, presente en el arte de la novela desde sus comienzos y, de un modo casi programático, bajo la forma de «novela epistolar», tan extendida en el siglo XVIII. Esta forma le dio la vuelta de golpe a la relación de fuerzas entre la *story* y los personajes: la lógica de una *story* ya no decidía por sí sola qué personaje ni en qué momento entraría en la escena de la novela, esta vez los personajes se emancipaban, se apropiaban de toda la libertad de la palabra, pasaban a ser ellos mismos los dueños del juego; porque una carta es, por definición, la confesión de un corresponsal que habla de lo que quiere, que es libre de divagar, de pasar de un tema a otro.

Me deslumbra pensar en la forma de la novela epistolar y en sus inmensas posibilidades; y cuanto más pienso en ella, más fallidas me parecen esas posibilidades: ¡ah, con cuánta naturalidad podría haber metido el autor en un sorprendente conjunto toda suerte de digresiones, episodios, reflexiones, recuerdos, confrontar diferentes versiones e interpretaciones del mismo acontecimiento! Pero ¡ay!, la novela epistolar tuvo a su Richardson y a su Rousseau, pero a ningún Laurence Sterne; renunció a sus libertades,

hipnotizada como estaba por la despótica autoridad de la *story*. Y recuerdo al sabio loco de Fuentes y me digo que la historia de un arte (el «pasado total» de un arte) está hecha no sólo de lo que este arte ha creado, sino también de lo que habría podido crear, tanto de todas sus obras realizadas como de sus obras posibles y no realizadas; pero dejémoslo; de entre todas las novelas epistolares ha quedado un grandísimo libro que resistió el paso del tiempo: *Las amistades peligrosas* (1782), de Choderlos de Lados; pienso en esta novela cuando leo *Mientras agonizo*.

Del parentesco entre estas dos novelas no se desprende que una influyera en la otra, sino que las dos pertenecen a la misma historia del mismo arte y que se indinan las dos sobre un gran problema que esta historia les brinda: el problema del poder abusivo de un único narrador; separadas por un larguísimo período de tiempo, estas dos obras han sido presa de un mismo deseo de romper ese poder, de destronar al narrador (y su rebelión no apunta sólo al narrador en el sentido de la teoría literaria, también se las tiene contra el atroz poder de ese Narrador que, desde tiempos inmemoriales, cuenta a la humanidad una única versión aprobada e impuesta de todo lo que es). Vista sobre el telón de fondo de *Las amistades peligrosas*, la forma poco habitual de la novela de Faulkner revela todo su sentido profundo, al igual que, inversamente, *Mientras agonizo* hace perceptible la enorme audacia artística de Laclos, que supo iluminar una única *story* desde múltiples ángulos y convertir su novela en un carnaval de verdades individuales y de su irreductible relatividad.

Puede decirse de todas las novelas: su historia común las pone en múltiples relaciones mutuas que iluminan su sentido, prolongan su alcance y las protege del olvido. ¿Qué quedaría de François Rabelais si Sterne, Diderot, Grass, Gombrowicz, Vancura, Gadda, Fuentes, García Márquez, Kis, Juan Goytisolo, Chamoiseau, Rushdie no hubieran emitido el eco de sus locuras en sus novelas? A la luz de *Terra nostra* (1975) vemos en *Los sonámbulos* (1929-1932) todo el alcance de su novedad estética, que cuando apareció apenas era perceptible, y en la cercanía de esas dos novelas *Los versos satánicos* (1991), de Salman Rushdie, deja de ser una actualidad política efímera y se convierte en una gran obra que, con sus oníricas confrontaciones

de épocas y continentes, desarrolla las más audaces posibilidades de la novela moderna. ¡Y *Ulises*! Sólo puede comprenderla quien se haya familiarizado con la vieja pasión del arte de la novela por el misterio del momento presente, por la riqueza contenida en un único segundo de vida, por el escándalo existencial de la insignificancia. Situado fuera del contexto de la historia de la novela, *Ulises* no sería sino un capricho, la incomprensible extravagancia de un loco.

Arrancadas de la historia de sus artes, poco queda de las obras de arte.

Eternidad

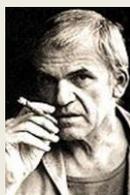
Hubo largos períodos en los que el arte no buscaba lo nuevo, sino que se enorgullecía de embellecer la repetición, de reforzar la tradición y de asegurar la estabilidad de una vida colectiva; la música y la danza sólo existían entonces en el marco de los ritos sociales, de las misas y fiestas. Luego, un día, en el siglo XII, un músico de iglesia tuvo en París la idea de añadir una voz en contrapunto a la melodía de un canto gregoriano, intacto desde hacía siglos. La melodía fundamental seguía siendo la misma, inmemorial, pero la voz en contrapunto era una novedad que daba acceso a otras novedades, al contrapunto a tres, cuatro, seis voces, a formas polifónicas cada vez más complejas e inesperadas. Como ya no imitaban lo que se había hecho antes, los compositores perdieron el anonimato, y sus nombres se iluminaron como lámparas que jalonaban un recorrido hacia la lejanía. Al tomar vuelo, la música se convirtió, para varios siglos, en historia de la música.

Todas las artes europeas, cada una a su hora, levantaron el vuelo de la misma manera, transformadas todas en su propia historia. Éste fue el gran milagro de Europa: no su arte, sino su arte convertido en historia.

¡Ay!, los milagros son poco duraderos. Quien levanta el vuelo un día aterrizará. Presa de la angustia, imagino el día en que el arte dejará de buscar

lo nunca dicho y volverá, dócilmente, a ponerse al servicio de la vida colectiva, que exigirá de él que embellezca la repetición y ayude al individuo a confundirse, alegre y en paz, con la uniformidad del ser.

Pues la historia del arte es perecedera. La palabrería del arte es eterna.



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 Ludvik 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] Todas las citas del *Quijote* mencionadas en esta traducción pertenecen a la edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Biblioteca Clásica, Instituto Cervantes/Editorial Crítica, 1998. (N. de la T.) <<

^[2] En español en el original. (N. de la T.) <<

^[3] Cervantes deja hablar aquí a su pluma. (De nota 49, pág. 1223, *op. cit.*) (N. de la T.) <<

^[4] Carlos Fuentes, *Gringo viejo*, Seix-Barral, Barcelona, 2002, pág. 102. (N. de la T.) <<