MILAN KUNDERA

La polifonía de la novela*

1

CUANDO los rusos ocuparon en 1968 mi pequeño país, todos mis libros fueron prohibidos y, de golpe, ya no tuve ninguna posibilidad legal de ganarme la vida. Numerosas personas quisieron ayudarme: un día, un director me vino a ver para proponerme escribir, con su nombre, una adaptación teatral de *El idiota* de Dostoievski.

Releí, pues, *El idiota* y comprendí que, aun si debía morir de hambre, no podría hacer ese trabajo. Este universo de gestos excesivos, profundidades oscuras, sentimentalidad agresiva, me repugnaba. Sentí, de partida, inexplicablemente, una oleada de nostalgia por *Jacques el fatalista*.

“¿No preferiría usted un Diderot a un Dostoievski?”

No lo prefería, pero no pude deshacerme de ese extraño deseo, y para permanecer el mayor tiempo posible en compañía de Jacques y su amo comencé a imaginarlos como personajes de mi propia pieza de teatro.

2

¿Por qué esta súbita aversión por Dostoievski?

¿Reflejo antirruso de un checo traumatizado por la ocu-

* Milan Kundera, “Introduction a une variation”, en *Jacques et son maître*, Gallimard, París 1981, pp. 7-19. Traducción de Julián Meza.

pación de su país? No, pues nunca ha dejado de gustarme Chejov. ¿Dudas sobre el valor estético de su obra? No, pues la aversión de la que yo mismo estaba sorprendido no aspiraba a ninguna objetividad.

Aquello que me irritaba en Dostoievski era el *clima* de sus libros; el universo donde todo se vuelve sentimiento; dicho de otra manera: donde el sentimiento es elevado al rango de valor y verdad.

Era el tercer día de la ocupación. Me hallaba en mi auto, entre Praga y Budejovice (la ciudad donde Camus situó su *Malentendido*). Sobre las carreteras, en los campos, en los bosques, por todos lados acampaban los soldados de infantería rusos. Después, detuvieron mi auto. Tres soldados se pusieron a registrarlo. Concluida la operación, el oficial que la había ordenado me preguntó en ruso: "*Kak chuvstvuietiece?*", es decir: "¿Cómo se siente? ¿Cuáles son sus sentimientos?". La pregunta no era ni mal intencionada, ni irónica. Al contrario, el oficial continuó: "Todo esto es un enorme malentendido. Pero se va a arreglar. Debe saber que nosotros queremos a los checos. ¡Los queremos!"

El paisaje devastado por millares de tanques, el porvenir del país comprometido por siglos, los estadistas checos arrestados y secuestrados y el oficial del ejército de ocupación haciéndome una declaración de amor. Que se me entienda: no quiso expresar un desacuerdo con la invasión, para nada. Todos hablaban más o menos como él: su actitud no se fundaba en el placer sádico de los violadores, sino en otro arquetipo, el del amor herido: ¿Por qué estos checos (¡a los que queremos tanto!) no quieren vivir con nosotros y de la misma manera que nosotros? ¡Qué lástima que haya sido necesario utilizar tanques para enseñarles lo que es el amor!

3

La sensibilidad es indispensable para el hombre, pero se vuelve temible desde el momento en que se considera un valor, un criterio de la verdad, la justificación de un comportamiento. Los sentimientos nacionales más nobles están listos para justi-

ficar los peores horrores; con el pecho henchido de sentimientos líricos, el hombre comete bajezas en el nombre sagrado del amor.

La sensibilidad que reemplaza al pensamiento racional se vuelve el fundamento mismo del no entendimiento y de la intolerancia: se vuelve, como lo dijo Carl Gustav Jung, la “superestructura de la brutalidad”.

La elevación del sentimiento al rango de valor se remonta a muy lejos, tal vez hasta ese momento en que el cristianismo se separó del judaísmo. “Ama a Dios y haz lo que quieras”, dijo san Agustín. La célebre frase es reveladora: el criterio de la verdad se desplaza del exterior hacia el interior, hacia lo arbitrario de lo subjetivo. La ola del sentimiento de amor (“¡ama a Dios!”) reemplaza a la claridad de la ley y se vuelve el criterio (¡cuán flojo!) del comportamiento.

La historia de la sociedad cristiana es una escuela milenaria de sensibilidad: Jesús en la cruz nos enseñó a adular el sufrimiento; la poesía caballeresca descubrió el amor; la familia burguesa nos hizo sentir la nostalgia del hogar; la demagogia política logró “sentimentalizar” la voluntad de poder. Toda esta larga historia ha modelado la riqueza, la fuerza y la belleza de nuestros sentimientos.

Pero a partir del renacimiento la sensibilidad occidental fue desequilibrada por un espíritu complementario: el de la razón y la duda, el del juego y la relatividad de las cosas humanas. Entonces, Occidente entra en su plenitud. Cuando la pesada irracionalidad rusa cayó sobre mi país, sentí una necesidad instintiva de respirar fuertemente ese espíritu. Y me parecía no estar concentrado con tal densidad en ningún otro lado como lo estaba en ese festín de la inteligencia, el humor y la fantasía que es *Jacques el fatalista*.

4

Si tuviera que definirme diría que soy un hedonista atrapado en un mundo politizado al extremo. Es la situación que cuentan mis *Amores risibles*; un libro que, por otra parte, me gusta más que todos mis otros libros, porque refleja el periodo más

feliz de mi vida. Una coincidencia curiosa: acabé el último de estos cuentos (que escribí al filo de los años sesenta) tres días antes de la llegada de los rusos.

Cuando, en 1970, apareció la edición francesa de este libro se evocó, a propósito de él, el siglo de las luces. Conmovid por esta comparación repetí en seguida, con una prisa un poco infantil, que me gustaba el siglo XVIII. A decir verdad, no me gusta tanto el siglo XVIII; me gusta Diderot. Y para ser aún más sincero: me gustan sus novelas. Y todavía más exactamente: me gusta *Jacques el fatalista*.

Esta visión de la obra de Diderot es, ciertamente, demasiado personal, pero tal vez no es injustificada: se puede, en efecto, prescindir del Diderot dramaturgo; se puede, en rigor, comprender la historia de la filosofía sin conocer los ensayos del gran enciclopedista; pero, insisto: la historia de la novela permanecería incomprendida e incompleta sin *Jacques el fatalista*. Diría incluso que esta obra sufre al ser examinada exclusivamente en el conjunto de la escritura diderotiana, y no en el contexto de la novela mundial; su verdadera grandeza no es perceptible sino al lado de *Don Quijote* o de *Tom Jones*, de *Ulises* o de *Ferdydurke*.

Se me objetará que al lado de las otras actividades de Diderot, su *Jacques el fatalista* era más bien un divertimento y que, además, estaba fuertemente influenciado por su gran modelo: *Tristram Shandy* de Laurence Sterne.

5

A menudo oigo decir que la novela ya agotó todas sus posibilidades. Tengo la impresión contraria: durante cuatrocientos años de historia la novela ha malogrado muchas de sus posibilidades; ha dejado muchas grandes ocasiones inexploradas, caminos olvidados, llamados inatendidos.

Tristram Shandy de Laurence Sterne es uno de esos grandes impulsos perdidos. La historia de la novela ha explotado hasta el extremo el ejemplo de Samuel Richardson, que en la forma de la "novela por cartas" descubrió las posibilidades psicológicas del arte novelesco. Por el contrario, prestó muy

poca atención a la perspectiva contenida en la empresa de Sterne.

Tristram Shandy es una novela-juego. Sterne se detiene ampliamente en los días de la concepción y el nacimiento de su héroe, y abandona la historia de su vida sin vergüenza y casi para siempre desde que nace; conversa con su lector y se pierde en digresiones infinitas; comienza a contar un episodio sin acabarlo jamás; inserta la dedicatoria y el prefacio en medio del libro, etc., etc., etcétera.

En pocas palabras: Sterne no construye su relato sobre la *unidad de acción*, principio considerado automáticamente como inherente a la noción misma de novela. La novela, gran juego con personajes inventados, es para él libertad ilimitada de invención formal.

Sí, de la misma manera que *Jacques el fatalista*, *Tristram Shandy* es un *divertimiento* intencional a más no poder. Es así, por otra parte, como nació la novela en el alba de los tiempos modernos. Su sabiduría y su belleza están ligadas esencialmente a sus orígenes lúdicos. Sterne los redescubrió y halló en ellos inmensas posibilidades, capaces de abrir una nueva vía a la evolución de la novela. Pero nadie oyó su "invitación al viaje". Nadie la siguió. Nadie —excepto Diderot.

Sólo él fue sensible a este llamado de lo nuevo. Sería, pues, absurdo desacreditar por esto su originalidad. Nadie impugna a un Rousseau, a un Laclos, a un Goethe, so pretexto de que debían mucho (ellos y toda la evolución de la novela) al ejemplo del viejo e ingenuo Richardson. Si la semejanza entre Sterne y Diderot es tan sorprendente, se debe a que su empresa común permaneció, en la historia de la novela, completamente aislada.

6

Las diferencias entre *Tristram Shandy* y *Jacques el fatalista* no son, por otra parte, menos importantes que las semejanzas.

Hay, en primer término, *una diferencia de temperamento*: Sterne es lento; su método es el de la desaceleración, su óptica

es el microscopio (sabe detener el tiempo y aislar un solo segundo de la vida como lo hará más tarde James Joyce).

Diderot es rápido; su método es el de la aceleración; su óptica es el telescopio (no conozco inicio más fascinante para una novela que las primeras páginas de *Jacques el fatalista*: el cambio virtuoso de los registros; el sentido del ritmo; el *prestissimo* de las primeras frases).

Hay, en seguida, *una diferencia de estructura*: *Tristram Shandy* es el monólogo de un solo narrador: el mismo Tristram. Sterne sigue minuciosamente todos los caprichos de su extravagante pensamiento.

En Diderot, cinco narradores, que se interrumpen uno al otro, cuentan las historias de la novela: el mismo autor (dialogando con su lector); el amo (dialogando con Jacques); Jacques (dialogando con su amo); el posadero (dialogando con su auditorio); y el marqués Des Arcis. El procedimiento dominante de todas las historias particulares es el diálogo (su virtuosismo es sin igual). Pero los narradores cuentan estos diálogos dialogando (los diálogos están encajados dentro de un diálogo), de tal manera que el conjunto de la novela no es sino una inmensa conversación en voz alta.

Hay también una *diferencia de espíritu*: el libro del vicario Sterne es un compromiso entre el espíritu libertino y el espíritu sentimental, es un recuerdo nostálgico de la alegría rabelaisiana en la antecámara púdica de la época victoriana.

La novela de Diderot es una explosión de impertinente libertad sin autocensura, y de erotismo sin coartada sentimental.

Hay, finalmente, *una diferencia de grado de la ilusión realista*: Sterne trastoca la cronología, pero los acontecimientos están sólidamente anclados en el tiempo y en el lugar. Los personajes son extravagantes, pero están provistos de todo aquello que puede hacernos creer en su existencia real.

Diderot crea un espacio jamás visto antes de él en la historia de la novela: *un escenario sin decoración*. ¿De dónde vinieron? No se sabe. ¿Cómo se llaman? Esto no nos concierne. ¿Cuál es su edad? No, Diderot no hace nada para hacernos creer que sus personajes existen realmente y en un momento determinado. En toda la historia de la novela mundial, *Jac-*

ques el fatalista es el rechazo más radical de la ilusión realista y de la estética de la novela llamada psicológica.

7

La práctica del *reader's digest* refleja fielmente las tendencias profundas de nuestro tiempo, y me hace pensar que un día toda la cultura pasada será completamente reescrita y completamente olvidada detrás de su *rewriting*. Las adaptaciones cinematográficas y teatrales de las grandes novelas no son más que *reader's digest* sui generis.

No se trata de defender la virginidad intocable de las obras de arte. Por supuesto, Shakespeare también reescribió obras creadas por otros. Pero no hizo *adaptaciones*; se sirvió de una obra para hacer de ella el tema de su propia *variación*, de la que era el autor soberano. Diderot tomó de Sterne toda la historia de Jacques herido en la rodilla, transportado en una carreta y curado por una bella mujer. Al hacer esto ni la imitó ni la adaptó. Escribió una variación sobre el tema de Sterne.

Al contrario, las transcripciones de *Anna Karenina* que se conocen en el teatro o en el cine son adaptaciones, es decir reducciones. Mientras más quiere el adaptador permanecer discretamente oculto detrás de la novela, más la traiciona. Al reducirla, la priva no sólo de su encanto, sino de su sentido.

Pero detengámonos en esto con Tolstoi: de una manera radicalmente nueva en la historia de la novela, planteó la cuestión de la acción humana; descubrió la importancia fatal, para una decisión, de las causas racionalmente inaprehensibles. ¿Por qué Anna se suicidó? Tolstoi llega incluso a utilizar un monólogo interior casi joyciano para demostrar la trama de las motivaciones *irracionales* que teleguiaron a su heroína. Así pues, cada adaptación de esta novela, necesariamente, por la naturaleza misma del *reader's digest*, intenta volver claras y *lógicas* las causas del comportamiento de Anna, intenta *racionalizarlas*. La adaptación se vuelve, así, la negación pura y simple de la originalidad de la novela.

También se puede decirlo inversamente: si el sentido de la novela sobrevive a su *rewriting*, tenemos la prueba indirecta

del valor mediocre de la novela. Y he aquí que, en la literatura mundial, hay dos novelas que son absolutamente irreductibles, totalmente *unrewritable*: *Tristram Shandy* y *Jacques el fatalista*. ¿Cómo simplificar este desorden genial para que quede alguna cosa? Y, ¿qué debe quedar de él?

Se puede, es verdad, separar la historia de Madame de La Pommeraye, y hacer de ella una pieza de teatro o una película (que, por otra parte, ya se han hecho). Pero lo que se obtiene no es más que una anécdota banal, desprovista de todo su encanto. En efecto, la belleza de esta historia es inseparable de la *manera* como Diderot la cuenta: 1) una mujer del pueblo narra acontecimientos que ocurren en un medio que le es ajeno; 2) toda la identificación melodramática con los personajes es imposible, dado que el relato es perpetua e incongruentemente interrumpido por otras anécdotas y otras conversaciones; y 3) también el relato es sin cesar comentado, analizado, discutido; pero 4) cada uno de los comentaristas saca una conclusión diferente, pues la historia de Madame de La Pommeraye es una *antimoralidad*.

¿Por qué explayarme a propósito de todo esto? Porque quiero exclamar con el amo de Jacques: “¡Que perezcan todos los que se permitan reescribir aquello que ya fue escrito! ¡Que se les castre y que se les corten las orejas!”

8

Y, por supuesto, para decir que *Jacques y su amo* no es una adaptación; es mi propia pieza, mi propia “variación sobre Diderot”, o bien, dado que la concibe la admiración, mi “homenaje a Diderot”.

Esta “variación-homenaje” es un reencuentro múltiple: el de dos escritores, pero también el de dos siglos. Y el de la novela y el teatro. La forma de una obra dramática ha sido siempre mucho más rígida y normativa que la de la novela. El teatro nunca ha tenido su Laurence Sterne. Escribí, pues, no sólo un “homenaje a Diderot”, sino también un “homenaje a la novela”, tratando de dar a mi comedia esa libertad formal que

Diderot-novelistista descubrió y que Diderot-autor teatral jamás conoció.

He aquí la construcción: sobre el asiento frágil del viaje de Jacques y de su amo reposan tres historias de amor: la del amo, la de Jacques y la de Madame de La Pommeraye. Mientras que las dos primeras están ligeramente (la segunda incluso muy ligeramente) ligadas al desenlace del viaje, la tercera, que ocupa todo el segundo acto, es, desde el punto de vista técnico, un puro y simple episodio (no forma parte integrante de la acción principal). Es una transgresión evidente de lo que se llaman las leyes de la construcción dramática. Y es precisamente en esto en donde vi mi apuesta:

renunciar a la unidad estricta de la acción y crear la coherencia del conjunto por medios más sutiles: por la técnica de la polifonía (las tres historias no son relatadas sucesivamente, sino que son entremezcladas) y por la técnica de las variaciones (de hecho, las tres historias son, cada una, la variación de la otra). (Así, esta pieza, que es una “variación sobre Diderot”, es al mismo tiempo, un “homenaje a la técnica de las variaciones”, de la misma manera que lo fue, siete años más tarde, mi novela *El libro de la risa y el olvido*.)

9

Para un autor checo, en los años setenta, era extraño pensar que *Jacques el fatalista* (escrito, también, en los años setenta) jamás fue impreso mientras vivió su autor y que sólo pudieron ser distribuidas copias manuscritas a un público limitado y confidencial. Esto que, en la época de Diderot, fue una excepción, doscientos años más tarde se volvió en Praga la suerte común a todos los escritores checos importantes que, proscritos de las imprentas, no pueden ver sus libros sino en forma mecanografiada. Esto comenzó con la invasión rusa, esto dura y, con toda verosimilitud, esto durará.

Escribí *Jacques y su amo* por íntimo gusto y, tal vez, con una vaga idea de que se podría representar un día en un teatro checo bajo otro nombre. A manera de firma, dispersé en el texto (¡una vez más un juego, una variación!) algunos recuer-

dos de mis obras precedentes: la pareja de Jacques y su amo es la evocación de la pareja de amigos de "La manzana de oro del eterno deseo" (en *Amores risibles*); algunas frases son citas de mi farsa (*Ptakovina*) representada en Praga en 1968 y en 1969 y prohibida después; hay una alusión a *La vida está en otra parte* y otra a *El vals de los adioses*. Sí, eran recuerdos; toda la pieza era el adiós a mi vida de escritor, el "adiós en forma de divertimento".* *El vals de los adioses*, la novela que terminé más o menos al mismo tiempo, tuvo como primer título *Epílogo*. Sin embargo, viví ese tiempo sin el gusto amargo de un fracaso personal, pues el adiós privado se confundía considerablemente con otro, inmenso, que me excedía:

frente a la eternidad de la noche rusa, viví en Praga el fin violento de la cultura occidental tal como fue concebida en el alba de los tiempos modernos, fundada en el individuo y en su razón, en el pluralismo del pensamiento y en la tolerancia. En un pequeño país occidental viví el fin de Occidente. Ese era el gran adiós.

10

Con un campesino iletrado como criado, don Quijote salió un día de su casa para combatir a sus enemigos. Ciento cincuenta años más tarde, Toby Shandy hizo de su jardín la gran maqueta de un campo de batalla; ahí se entregaba a los recuerdos de su juventud guerrera, fielmente asistido por su criado Trim. Éste, cojeaba, al igual que Jacques, quien diez años más tarde divirtió a su amo durante su viaje. Era tan charlatán y testarudo como, ciento cincuenta años más tarde, en el ejército austro-húngaro, el ordenanza Josef Shveik, que divirtió y horrorizó a su amo, el teniente Lukac. Treinta años después, esperando a Godot, Vladimir y su criado se hallan ya solos en la escena vacía del mundo. El viaje ha terminado.

* Georges Werler vino entonces a verme a Praga. Le di la pieza para que fuera depositada en algún lugar del extranjero, protegida de las pesquisas que debía sufrir. La traducción francesa que aquí se presenta es reciente. La hice gracias a los inapreciables consejos lingüísticos de mis amigos François Kérel y Marc Grunebaum, a quienes agradezco de todo corazón.

El criado y su amo han atravesado toda la historia occidental moderna. En Praga, ciudad del gran adiós, escuché su risa que se alejaba. Con amor y angustia, me aferraba a esa risa como se aferra uno a las cosas frágiles y perecederas, y que están condenadas.

París, julio de 1981