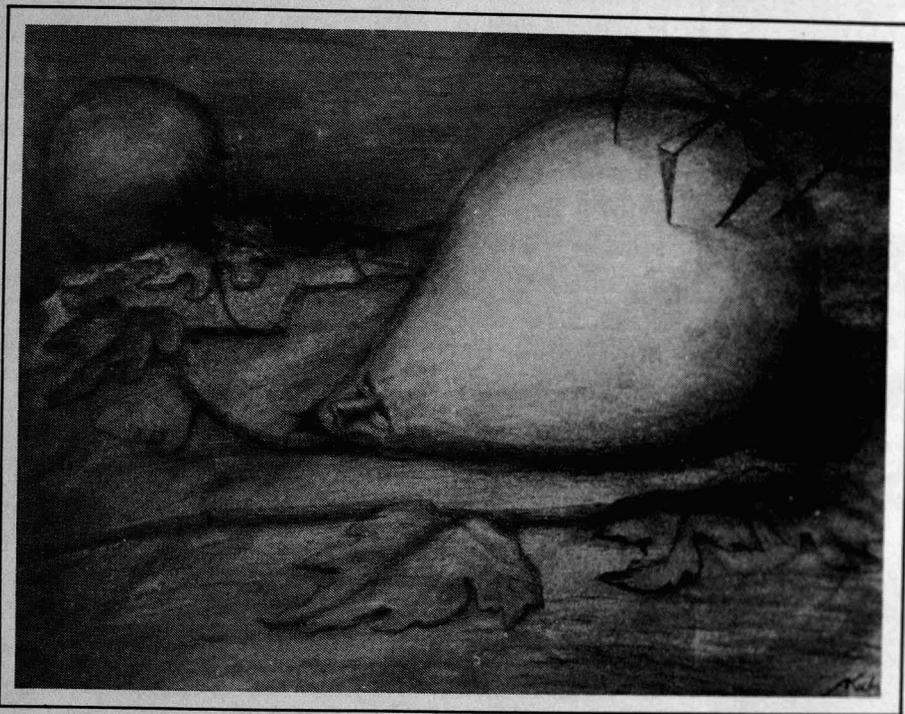


Milan Kundera y el estilo centroeuropeo

Por Fred Misurella



Kürbisse

Es una luminosa tarde de Montparnasse, y mientras diversos invitados permanecen de pie en el ático de su departamento con bebidas en la mano, Milan Kundera sonríe con satisfacción, alza los hombros, se estira y anuncia: “¡Por fin!, ahora estoy realmente de vacaciones.” Es junio, al final del ciclo académico, y Kundera junto con su esposa Vera dan un cocktail para algunos amigos y sus estudiantes en el seminario “La gran novela centroeuropea (Musil, Broch, Kafka, Gombrowicz)”. Algunos centroeuropeos están ahí, sobresaliendo Danilo Kiš que también ha cursado el seminario, y el polaco Kazimierz Brandys. Están presentes una pareja norteamericana y también tres jóvenes escritores franceses, Alain Finkielkraut, Pascal Lainé y Dominique Fernandez, y el muy conocido historiador francés François Furet. Pero es una elegante dama rubia de mediana edad que entra al departamento después de todos los demás quien arranca una exclamación de sorpresa y gusto de los labios de Kundera.

“¡Dios mío, es madame Gombrowicz! Nunca esperé verla en mi vida.” Kundera considera al último esposo de la señora, Witold Gombrowicz, uno de los más grandes novelistas del siglo XX, si no el mayor, y ha hecho de la discusión

del *Ferdydurke* de Gombrowicz parte central de su seminario, que apropiadamente podría ser subtítulo “La novela europea posterior a Proust”. Kundera cruza la estancia hasta donde se encuentra madame Gombrowicz con otros invitados, Kazimierz Brandys entre ellos. Al detenerse frente al grupo, duda; luego, cuando Vera se les une y habla, se presenta a sí mismo. Se inclina levemente y besa la mano de madame Gombrowicz.

Otros invitados se arremolinan en la estancia repleta de libros con sus ventanas altas y bajos aleros, sus cuadros enmarcados y los dibujos a línea debidos a Kundera. Contra el muro trasero hay una mesa con canapés: pan negro chico, salmón, y una variedad de bebidas, mezcladores y hielo. La gente va bien vestida: la mayoría de los hombres en saco y corbata, la mayoría de las mujeres en vestidos primaverales. Danilo Kiš se sienta a un lado, exhausto y pálido, excusándose a sí mismo por no pararse cuando Vera Kundera le presenta a los norteamericanos. “No estoy bien”, dice con una voz que retumba mientras enciende un cigarro con la colilla de otro. “Pero estoy mejorando.”

Kiš viste más informalmente que los otros invitados. Su

cabeza con abundante cabello negro, extensión angulada de la amplia frente y el delgado rostro a-la-Beckett destaca sobre los *jeans* y una camisa de trabajo gris. Se arremanga los puños de la camisa, da un trago a un *pastis* y se queja de la reticencia de los editores franceses para tratar de dinero cuando le piden escribir un artículo. Kundera, que ha dejado a madame Gombrowicz con un par de sus estudiantes, supuestamente para discutir *Ferdydurke*, congenia y subraya que los editores norteamericanos son mucho más generosos. "Saben que un escritor debe comer", dice, y Kis, con un gran "puff" de humo del *Gauloises*, bate sus manos en el aire y finge aplaudir.

"Muchísimo más que los franceses" comenta riendo. "Aquí todo es por amor al arte y por eso es tan 'interesante'."

Kundera y él empiezan una discusión sobre las dificultades de publicar en traducciones. A Kundera no lo publican más en Checoslovaquia, por supuesto, pero Kis, que ha mantenido la ciudadanía yugoslava y es publicado con respeto en su país natal (si bien se la pasa en París la mayor parte del año), encuentra que el mercado para las novelas en Yugoslavia no es tan vasto como para vivir de él muy bien. Vive en un departamento de un solo cuarto en un barrio obrero, justo al norte de la Place de la République. "Es suficiente, no necesito mucho", dice. "Cualquier otro trabajo, aun la enseñanza, me distrae de la escritura."

Tanto Kundera como Kis pasan gran parte de sus días trabajando en las traducciones —francesas, alemanas e inglesas, principalmente. Y para dos estilistas tan cuidadosos la tarea de corregir textos traducidos es concienzuda. "No pueden imaginar cuántas horas paso en ello", dice Kis. "Tengo palabras especiales, frases particulares, referencias precisas, y un traductor frecuentemente las extraviará, aplanándolas, 'normalizando' mis palabras como si yo hubiera cometido un error." Kis cuenta la historia de un error parecido en la traducción inglesa de su novela autobiográfica *Jardín, cenizas*. El narrador (el sumamente imaginativo Andreas Scham) y su madre escuchan las voces de la lluvia, se unen a sesiones de ocultismo y emprenden juntos otras aventuras espiritistas. En cierto momento Scham los describe escuchando la lluvia como si fuera un poema que, en el serbio original de Kis, es "como 'Omer y Merima'", un cuento popular que según Kis la gente cuenta a los niños en Hungría y Yugoslavia. Éste tiene resonancias, dice, que podrían acrecentar nuestra percepción del narrador, su madre y la naturaleza especial de su relación. Pero en la traducción inglesa el título del cuento se omite; en cambio, el pasaje nos relata que ellos escucharon la lluvia como si fuera "un largo poema épico a la manera de Homero y Merimée". "Eso expresa una cosa completamente diferente", resume Kis.

"Oficialmente", Brandys no publica más en Polonia, pero tiene cerca un saludable *samizdat*. Ha tenido problemas similares con las traducciones de su obra. Su *Un diario de Varsovia, 1978-1981* fue condensado hasta casi la mitad del original en la edición norteamericana y la versión francesa no es mucho más larga. Brandys, a la mitad de sus sesenta años, es un hombre gentil de cabello grisáceo que selecciona cuidadosamente las palabras. De una familia de intelectuales ju-

díos se ha "asimilado bien" a la vida polaca y convertido cristiano, según dice, transmitiendo la sapiencia y ecuanimidad que deben haberle servido bien durante las penitencias de Varsovia. No obstante, la mutilación de sus manuscritos ha sido dolorosa.

"Yo entiendo", dice. "Mi historia, la historia de Polonia, no es tan bien conocida para los norteamericanos como para mi pueblo. Pero el libro en sí mismo tiene una forma. Como relato ha perdido algo." Los diarios de Brandys representan una nueva forma de literatura, sostiene él; un diario con forma, al estilo de Witold Gombrowicz.

"Veo mis diarios como autoficción", dice Brandys. "Hablan de una época que se ha hecho absurda, y la historia en su interior tiene cualidades novelísticas y épicas. Son épicos porque se relacionan con toda la cultura polaca y son novelísticos porque se adecuan a una fórmula que Balzac dio a la novela alguna vez: crear una pareja enamorada y anteponerle contrariedades. Mi esposa y yo somos la pareja enamorada y la situación social antes y después de la guerra entraña las contrariedades."

Vera Kundera pasa entre sus invitados con una charola. En ella hay caviar y galletas, algunos embutidos checos, una forma especial de salami y varias rebanadas de pan negro. Madame Kundera es inteligente y muy atractiva; lo más importante: ella es, en todos los sentidos de la palabra, la fiel compañera de Milan. Ella le ayuda con el inglés y ocasionalmente con el francés. Escribe gran parte de su correspondencia, y cuando los investigadores y periodistas del exterior llegan a París a visitar a Kundera, ella arregla los encuentros y hace los planes. Él discute su carrera con ella también, escuchando cuidadosamente sus opiniones cuando decide, por ejemplo, si debe o no contestar a una crítica de su obra o a alguien que quiere hacerle admitir que en realidad sus historias encuentran su impulso básico en la política.

"Milan debe pasar a otra cosa", dice Vera. "Esas preguntas políticas son sólo distracciones. Tiene trabajo que hacer."

Es un tema al que Kis, Brandys y Kundera regresan constantemente en entrevistas y en la conversación cotidiana. Como civiles, rechazan la historia del siglo XX, en especial como se dio en Europa central; y como artistas la aprecian como parte de la materia prima vital de sus obras. Pero insisten en que ellos no escriben con fines políticos en mente. Kundera es inflexible al respecto, insistiendo entrevista tras entrevista en la primacía del arte sobre la política y de la novela sobre la historia, la filosofía y la psicología. "El trabajo del novelista es decir cosas que solamente la novela puede decir. Si tú no haces eso, ¿por qué escribir una novela?"

La pregunta de lo que una novela puede decir es uno de los temas centrales de su seminario, y en *La insoportable levedad del ser* dio su opinión al respecto, tanto al escribir una novela como al discutir las posibilidades de la forma. Durante el proceso él perfecciona el tipo de crítica individual reflexiva que Gombrowicz llevó a cabo en las secciones de Philifor y Philimor de *Ferdydurke* y más seriamente en sus diarios. "Los artistas somos la realidad", escribió Gombrowicz en uno de sus registros, prefigurando la actitud de Kundera hacia el ar-

te y la historia. "El arte es un hecho y no un comentario agregado al hecho."

Situándose a sí mismo en la tradición posproustiana de Broch, Kafka, Gombrowicz y Musil, Kundera percibe a la novela como un tipo de investigación que tiene un tema principal: la existencia. La novela es "una investigación de la vida en la trampa en que se ha convertido el mundo", escribió en *La insostenible levedad del ser*. Pero en la conversación acentúa esto al decir que la búsqueda del novelista es concreta. La política, la filosofía y la psicología son abstracciones, mientras que las "novelas reales examinan lo tangible. Su objetivo: ¿qué es la sensación de los celos? ¿Qué significa? ¿Qué es el sentimiento de pérdida?"

Si bien estas preguntas parecen ser psicológicas, políticas o filosóficas, Kundera hace valer su tangibilidad. Él cree que la búsqueda de la novela debe ser conducida sobre el plano de la acción, con el encuadre del autor sobre las inconsistencias y paradojas del significado de cada acto en la vida humana. Así, él enfatiza las decisiones, los accidentes, las ideas ingeniosas que sus personajes intentan seguir, y solamente desarrolla sus motivaciones internas en la medida en que están directamente relacionadas a la culpa, el terror y el dolor, sentimientos que aprecia como los temas de su existencia. El tema, en el sentido musical, es muy importante para el arte de Kundera. El tema, disfrazado de acciones, ideas y palabras repetidas, le da forma y confiere a su acción narrativa la cualidad de movimiento musical. En *La insostenible levedad del ser*, por ejemplo, Tereza actúa con un amor obsesivo, lanzándose hacia Tomas, soñando en la muerte cuando ella sospecha de sus infidelidades, luego lo deja para regresar a Checoslovaquia porque ella no puede aceptar por más tiempo sus dudas respecto a él. Kundera retrata estos hechos no como condiciones o rasgos psicológicos sino como motivos. "No soy un novelista psicológico", insiste, ya que, como los clásicos dramaturgos griegos, él está primordialmente interesado en las maniobras del destino y en la acción humana en el mundo exterior.

En conformidad con ese interés busca el orden del destino de sus personajes. La vida de Tereza es una extensión de la de su madre, nos dice en la novela. Eso en sí mismo es psicológico, y Kundera lo acentúa proporcionando información acerca de su niñez, su apariencia, la vulgaridad de su madre. Pero él insiste en que lo hizo para mostrar la curva del destino que se extiende de madre a hija y da forma no sólo a la vida de Tereza, sino (como en el iceberg de "Convergence of the Twain" de Hardy, que se forma para destruir el *Titanic* desde un tiempo "lejano y separado") también para la vida de Tomas, el amante de Tereza. Es una curva que gira inexorablemente hacia abajo, y que Kundera atribuye al vértigo de Tereza. El vértigo, como Kundera define, es "estar ebrio con debilidad", donde "uno desea estar en el piso, más abajo del piso". Es el tema de Tereza y armoniza con el tema que Kundera asigna a Tomas, el fatal "Es muss sein!" tomado del manuscrito del último cuarteto de Beethoven. Beethoven es asociado con el deseo de Tereza de "algo más alto", como lo describe Kundera, un deseo que según él está en alianza con el vértigo. Estos dos temas armonizan y son

plenamente realizados cuando años más tarde el camión en que van Tomas y Tereza pierde una llanta y accidentalmente cae por un desfiladero para destruirlos.

"Mientras nos hacemos más precisos y microscópicos en la búsqueda del ser perdemos cualidades individuales, ya que todos los humanos tienen experiencias interiores similares."

Milan Kundera

En las novelas europeas posproustianas que Kundera admira y enseña, a los destinos humanos se les da más importancia que a los estados internos del ser y, de nueva cuenta, la acción se convierte en el punto primordial de las narraciones, especialmente cuando el novelista la presenta como eso que Kundera denomina "una gran pregunta al interior de la existencia humana". En ese sentido, puede decirse que los personajes de una novela presentan una materialización de los problemas de la vida humana y, de acuerdo con Kundera, Kafka estuvo en el centro de esa parte del desarrollo de la novela.

Para Kundera la grandeza de Kafka reside en su preocupación por el detalle concreto y su resistencia a las motivaciones internas. Desde esta perspectiva, los temas y acciones de las vidas cotidianas de los personajes de Kafka son relevantes y, casi por accidente, debido a los hechos de la historia del siglo XX, los relatos que narra acerca de esas vidas se hicieron política y filosóficamente proféticos. Para Kundera la obra de Kafka señala un radical paso adelante de las preocupaciones que Joyce y Proust llevaron a la narrativa.



Nuestra Madre Tierra

En una entrevista (*Letra Internacional*, primavera de 1985), Kundera presenta una versión resumida de la historia de la novela. Empezando por Boccaccio, dice, los escritores —al principio de la historia de la novela— tuvieron la convicción de que la acción, no el sentimiento o el pensamiento, definía y distinguía a los hombres excepcionales de los ordinarios. Pero cuatro siglos más tarde, el escéptico Diderot —en muchos sentidos el maestro francés del siglo XVIII de Kundera y a quien éste considera el precursor de la novela contemporánea— cambió las cosas. En *Jacques y su amo* el héroe inicia lo que él piensa será una aventura romántica y enamora a la novia de su compinche. Pero gracias a una serie de hechos circunstanciales, va a la guerra, es herido y termina lisiado por el resto de su vida.

Según Kundera, se abre así una fisura entre las acciones de Jacques y la imagen que tiene de sí mismo. En este sentido es como el resto de nosotros. Habiendo querido revelar su verdadera naturaleza por medio de hazañas, Jacques descubre que la imagen de sí mismo que procura mostrar no tiene semejanza con la realidad. Es un momento importante en la historia de la narrativa: “El carácter paradójico de la acción —afirma Kundera— es uno de los grandes descubrimientos de la novela.” En este resumen histórico, Kundera avanza para discutir las contribuciones de Richardson a la forma, señalando que, antes que Diderot, Richardson había impulsado la novela hacia la exploración de la vida interna, búsqueda que alcanza su apogeo en el siglo XX con Joyce y Proust. Además, dice Kundera, Joyce contribuyó especial-

mente cuando decidió analizar el momento presente. Para Joyce cada instante representaba un pequeño universo que era borrado por el momento subsecuente. De tal modo Joyce midió y estudió el momento presente, dejándonos estudiarlo junto con él. Fue un audaz e importante esfuerzo, pero Kundera aprecia una paradoja en el resultado: “mientras más grande es el tamaño del microscopio que observa al propio yo, éste y su singularidad más se nos escapan: bajo la gigantesca lente joyciana que atomiza el alma parecemos otro.” Para Kundera, en ese momento de la historia de la novela Kafka escribió “¡mucho psicología!” en su cuaderno de apuntes y decidió abandonar la búsqueda iniciada por Richardson.

Kundera se pregunta qué habría cambiado en el destino o pensamiento de Josef K. si se le hubiera descrito de manera diferente: esto es, si conociéramos que estaba ocultando sentimientos homosexuales o la culpa de un complejo de Edipo. Nada, concluye. Pero para un personaje de Proust esos sentimientos ocultos habrían cambiado todo. Para Kundera esta división de intereses marca una importante vertiente en el desarrollo de la novela, y tiene paralelos históricos. Fundamentalmente, Proust escribió durante el fin de una época y Kafka en el inicio de otra; una época en la que el mundo acorraló a los seres humanos y creó la trampa para ellos de la que Kundera habla en *La insoportable levedad del ser*.

Es una transformación que —como producto de la historia centroeuropea que culmina con la Primera Guerra Mundial, el colapso del imperio Austrohúngaro, el ascenso del nazismo y del comunismo y el fin de Europa tal y como era



conocida—, condujo a Kafka a escribir relatos que plantean una pregunta diferente y, para nosotros, más vital: ¿qué posibilidades le quedan a la humanidad en un mundo donde las determinaciones externas han llegado a ser tan agobiantes que las motivaciones internas no tienen ningún peso?

Los principales novelistas centroeuropeos se preguntan esto, y puede decirse que para construir el fundamento de su estilo. Sus ingredientes: un determinismo histórico unido a una proclividad hacia el capricho narrativo (mostrado frecuentemente bajo la apariencia de accidentes nefastos e irreparables que empequeñecen el mérito del esfuerzo humano, individual); una voz narrativa irónica, personal, que combina el sentimentalismo con un humor oscuramente filosófico, reservado e intelectual; y, finalmente, una buena disposición para mezclar ensayo con narrativa, realidad con ficción, considerándolos igualmente relevantes para el arte del novelista. Si la *no-ficción* es el punto culminante discutible en la prosa norteamericana y si la fantasía es la base del “realismo mágico” latinoamericano, entonces debe decirse que el estilo centroeuropeo los combina a los dos, equilibrando la fantasía con la historia, mezclando ciencia y filosofía con arte y acentuando la duda cuando ésta avanza a través del mundo caótico de la materia y el espíritu en busca de verdades. Este estilo tiene poco que decir acerca de las motivaciones internas y, para Kundera, Kafka es el punto de comparación y la Primera Guerra Mundial el momento de iluminación. Por ejemplo, del *Buen soldado Schweijk* de Hasek, dice Kundera: “La pregunta de esa novela no es ¿por qué se comporta Hasek como lo hace? La pregunta es kafkiana: ¿cuáles son las posibilidades para el hombre en un mundo convertido en trampa? Hasek descubrió una de ellas: Schweijk.”

Kundera comparó alguna vez la experiencia de los lituanos, ucranianos y otros centroeuropeos cuyas culturas han caído bajo la influencia de Rusia con la de las poblaciones nativas de América durante el periodo de exploración y colonización europea. En el hemisferio occidental fueron destruidas civilizaciones completas, sus culturas fueron arrasadas y, como si se tratara de una guerra celestial, se alzaron nuevas divinidades. El costo humano físico fue enorme, pero en términos intelectuales y emocionales debió haber sido mayor. Pues si los hombres saben que morirán como individuos pueden al menos tener consuelo en la inmortalidad de sus países, sus costumbres, sus dioses. Cuando todo eso es destruido ante sus ojos debe ser infinitamente desgarrador, amenazando su sentido del destino, su fe en un orden más prolongado, su creencia en sí mismos.

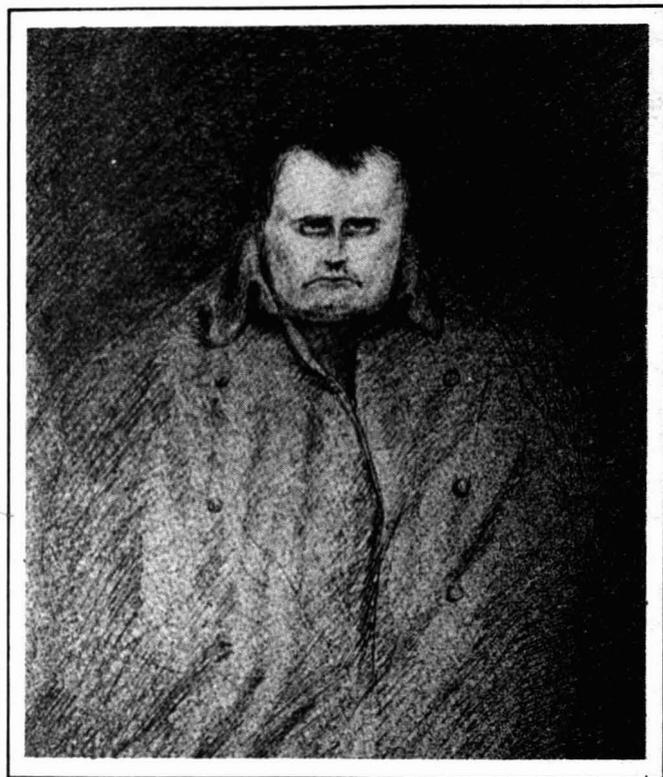
Para los centroeuropeos, especialmente los centroeuropeos del siglo XX, la historia de los americanos tiene algunas inquietantes analogías con la suya propia, y, para Kundera, Kis y Brandys, también una predicción sombría de lo que puede llegar a pasar aún en Europa. Particularmente sensitivo a la historia, Brandys aprecia la experiencia polaca en el siglo XIX en términos metafísicos, ya que cada pérdida nacional fue percibida por el pueblo como una injusticia de Dios. (Él cita a dos polacos decimonónicos para ejemplificar: “¡Tú no eres Dios, tú eres el Zar!” escribió el poeta romántico Mickiewicz. Y Frederic Chopin se quejó alguna vez en una carta

a un amigo: “¡Dios es un ruso!”) Kundera considera desastroso el involuntario final de la “primavera de Praga” de 1968. En el prefacio a su obra *Jacques y su amo* lo expresa claramente: “Enfrentado con la eternidad de una noche rusa, viví en Praga el violento fin de la cultura occidental concebida en el amanecer de los tiempos modernos, fundada en lo individual y su razón, en el pluralismo del pensamiento humano y de la tolerancia. En un pequeño país occidental viví el fin de Occidente. Fue un gran adiós.” Y Kis, un poco menos inflexible políticamente, aun puede escribir, en *Jardín, cenizas*, acerca de Eduard Scham, el maniático y delirante padre de su héroe narrativo, cuyo alto cuello de celuloide es un “almidonado fruto bastardo del collar y vestimenta militar romanos, que remataba los severos trajes oscuros de los hombres con su deslumbrante blancura, apretando el cuello como una yunta y sosteniendo el perfil en oposición a la espontánea libertad casual importada del Nuevo Mundo; este gran collar era un distintivo de la lealtad al espíritu continental, centroeuropeo, y a la tradición burguesa europea.”

La presencia de fuerza avasalladora que el gigante ruso encarnaba para el Este ha disminuido no sólo a las naciones de Europa central, sino también a los individuos en su interior, y la descripción que da Kundera de la decadencia profesional de Tomas en *La insoportable levedad del ser*, o el relato de Kis del descenso gradual de Eduard Scham a la locura son dos investigaciones narrativas que Kundera denomina “verdades”. Es importante entender esas verdades como algo palpable y real. Como arbustos a la sombra de un árbol muy grande, personas como Scham o Tomas se entregan y retuercen, luchan por la vida en contra de los accidentes de su tiempo. Sus decisiones, acciones e incluso apariencias devienen su destino así como sus reacciones ante él, y la presencia de otras personas sólo sirve para hacerlos más pequeños, más ligeros, menos significantes. En la experiencia de tales individuos, la historia no es el contexto sino una parte orgánica, externa, de la situación humana. El relato de Kundera en *La insoportable levedad del ser* del balbuceo de Dubcek al ser forzado a informar por radio al público de su capitulación ante los rusos es, insiste Kundera, una demostración históricamente fiel del espíritu individual que se acobarda frente a las más grandes fuerzas de la historia. La interpretación cuasi-barthesiana del estilo del sastre, aunque dirigido a un personaje ficticio, es otra demostración parecida.

Estos acontecimientos narrativos de los escritores contemporáneos sobre los detalles o hechos externos, junto con el empequeñecimiento del poder individual ante un hecho o detalle, nutren también la obra de Gombrowicz, especialmente *Ferdydurke*. En la novela, el narrador treintaero es llevado a una escuela para niños y tratado como uno de quince años. Él lucha contra ello, pero inevitablemente comienza a comportarse como un adolescente. Para Gombrowicz, que salió de Varsovia hacia Argentina después de los sucesos de 1939, la escuela demuestra su creencia (reforzada por Kundera en su entrevista con *Letra Internacional*) que todo acto social nuestro fuerza un indeseado rol sobre otros y que la pura existencia del cuerpo inhibe mecanismos internos, incluyendo aquellos que son filosóficos o espirituales.

En una escena en la escuela, dos niños se batían en un duelo de muecas; uno de ellos representa al adolescente que trata de ser buen adulto, el otro al niño malo que no madurará. La cuestión del episodio es que ninguno es natural por sí mismo, ya que cada uno tiene un rol impuesto sobre sí por el otro (como lo tiene Josef K. por la llegada de los oficiales del Estado). Como observan Kundera y Brandys, y como Jan Kott ha demostrado en "Sobre Gombrowicz", la idea de este duelo mudo se remonta a Rabelais, cuyo Panurgo traba combate con un estudioso inglés en un silente debate filosófico, y lo desafía "estirando lo más posible su boca y mostrando toda su dentadura. . . haciendo una cara que era bastante desagradable". Para Kundera esa confrontación tiene otro importante significado: cada uno de nosotros somos una *forma* que otros nos imponen. Si esto es cierto —se pregunta— ¿qué son en verdad los seres humanos? "Esta es una pregunta que, como una pesadilla, habita todas las grandes novelas



Napoleón

de la época posproustiana". El análisis de esa pregunta, que conduce a la mezcla de géneros de ciencia y arte, ensayo y narrativa y que expresa sentimientos de duda y esperanza a la vez, es el fundamento para sus novelas (y para las de Kafka). Es también la base para lo que en este ensayo llamamos el estilo centroeuropeo.

"Einmal ist keinmal. Lo que sucede sólo una vez bien pudo no haber pasado en absoluto."

Milan Kundera

El novelista experimenta, investiga; la historia no, por supuesto. De tal modo, puede decirse que el arte es más pesado que la vida y, como Kazimierz Brandys aprendió de su experiencia en Polonia, hay un momento en que el escritor desaparece tras esa pesadez, para volver sobre sí mismo y simple-

mente confiar en el poder y peso autónomo de la palabra escrita. En la parte inicial de *Un diario de Varsovia, 1978-1981*, hace un recuento de una reunión sostenida por el PEN Club para conmemorar el sexagésimo aniversario de la independencia de Polonia. Habla de un profesor polaco que rememora la época entre las dos guerras mundiales y el hecho de que, con la catástrofe de septiembre de 1939, cuando Rusia y Alemania colaboraron una vez más para esclavizar a Polonia, aquellos que estaban conformes con el régimen de los años treinta se convirtieron en objeto de escarnio popular.

El profesor continuó, preguntando a los intelectuales del auditorio del PEN aquella noche si de todos modos ellos, que estaban conformes con el presente régimen o que al menos ocupaban posiciones respetables en la sociedad polaca, no serían comprensiblemente repudiados en el futuro de cambiar el gobierno o la situación política —esto es, si el "milagro" de la independencia ocurriera de nuevo.

Brandys, que había dimitido del Partido Comunista doce años antes, en 1966, describe su propio sacudimiento a causa de la pregunta y comenta las reacciones que escuchó posteriormente. El auditorio no aplaudió. Durante el intermedio y en pláticas al día siguiente, escuchó expresiones de enojo, incluyendo a un hombre que decía querer golpear al profesor. Brandys piensa que éste desató esas reacciones porque sus palabras amenazaban al mito polaco, el mito del santo milagro que algún día liberará a Polonia. Es al interior de ese mito, que él considera un instinto de supervivencia nacional, que Brandys se define, a sí mismo y a sus problemas, como escritor: ¿cómo puede ser él un escritor de peso y tratar con el anhelo por lo milagroso que es producto del romanticismo decimonónico polaco? ¿Debe "someterse, guardar silencio, escribir acerca del sexo"? se pregunta. El mito es una idea histórica especial bajo la cual su pueblo lucha y que hace difícil, si no imposible, la escritura de novelas, particularmente las novelas "realistas" en la vena de Balzac, Flaubert, Proust y Dostoievsky. "Un sueño constantemente recursivo: vivir en un país normal", escribe.

A pesar de esa lamentación, se da ánimos ya que el hecho de vivir en un lugar anormal con una historia anormalmente trágica puede tener algunas ventajas para un escritor. En su opinión, la anormalidad "da alguna oportunidad a la literatura: la renovada posibilidad de ser aristocrático. Es el conflicto del escritor con el régimen lo que crea esta oportunidad". Brandys también encuentra vitalidad en el retraimiento, un descenso en lo que él llama el subterráneo privado del escritor, "su aislamiento semivoluntario: éste es el impulso para autoexcluirse de la cultura de masas, para separarse de la creatividad comprada y asalariada. El *status* de escritor del régimen se ofrece a cualquiera que satisfaga las condiciones estipuladas por las autoridades. La literatura contesta: un escritor es una persona que no acepta ofertas".

En esta situación, comenta, escribir es como un duelo entre arte y política, y si Brandys toma una perspectiva ligeramente menos estruendosa que Kundera al afirmar la independencia del escritor de la economía y la historia, con gusto admite en privado que esto es a consecuencia de su compromiso sentimental con el pueblo polaco y su mito de la liber-

tad. "Ellos lo merecen. Para los checos y polacos los derechos del individuo son lo más importante en la vida. Son el fundamento del Bien. Pero, como dice el refrán en el siglo XX el Demonio tiene dos rostros: Nazismo y Comunismo", resume Brandys.

No obstante la tensión entre el bien y el mal, de la que Brandys habla en términos políticos, él aún insiste en la inviolabilidad del arte y en la independencia de la novela como una forma. En *Una cuestión de realidad* y en *Un diario de Varsovia, 1978-1981*, escribió directamente acerca de la historia y la política polacas, pero su descripción de *Un diario de Varsovia* como una obra de "autoficción" hace pensar que la concibió con un sentido altamente agudo de la forma. *Una cuestión de realidad* fue el prólogo a sus diarios y marca el comienzo de su búsqueda por incorporar a la ficción —justo como Kundera ha hecho con todas sus obras— un conjunto entero de consideraciones políticas y filosóficas. Al tomar la fórmula novelística de Balzac de la pareja de amantes encarada con obstáculos, fusiona acontecimientos públicos y privados al interior de su propia historia de vida, ilustrando el conflicto entre la experiencia individual y los sucesos políticos en la Polonia del siglo XX.

Pero *Una cuestión de realidad* desató todo. Como su primera publicación *samizdat* transformó la relación de Brandys con el público lector polaco. La novela sostiene la atención de los lectores debido a lo que tiene que decir acerca de la vida polaca antes y después de la Segunda Guerra Mundial y Brandys acrecienta ese interés adoptando una forma inusual. Un director polaco, que sale del país para asistir a un congreso internacional de teatro, conoce a un profesor polaco-norteamericano que está interrogando a personas procedentes del mundo comunista acerca de sus vidas, sus actitudes hacia sus países, sus creencias y su sentido de sí mismos. Invita al director a participar en la encuesta y a despecho de la reticencia inicial del director a participar, éste acepta grabando sus respuestas de manera libre en cintas de media hora cada noche antes de dormir. El plan le permite contestar (o dejar pasar) las treinta preguntas de la encuesta en cualquier orden, combinando sus inclinaciones personales con el esquema generalizado, más rígido, de la encuesta. Los comentarios grabados del director constituyen el relato y proporcionan su inusual forma. Que estén grabados es ciertamente irónico para un pueblo que vive en un país donde las conversaciones grabadas son un estilo de vida político.

El director (nunca conocemos su nombre) comienza su relato resistiendo la naturaleza sociológica de la encuesta que, teme él, pueda minimizar su individualidad. Al mismo tiempo admite lo difícil que es para él —un hombre nacido en vísperas de la Primera Guerra Mundial y que, para el tiempo de la encuesta, ha vivido más de 25 años bajo un régimen comunista—, desentenderse de sus compatriotas polacos y su manera de pensar. Consigna el problema directamente como el profesor polaco y él lo discutieron: "Usted me aconseja apegarme a mis propias experiencias interiores, y no hacerme el representante de una mayoría o un estereotipo de cierta clase; no proyectar mis experiencias personales sobre los problemas de la época y también evitar llegar a conclu-

siones. No tratar de generalizar, fueron sus palabras, según creo. Decir 'yo' y no 'Polonia'."

Pero la tarea no será fácil para él. "Hace poco mencionaba la ilusión de individualidad. La hemos retenido, pero ha sido a pesar de todo, no contra todo. . . Uno puede tener puntos de vista originales propios sobre numerosos temas, pero, durante los últimos cinco años, las dictaduras han reemplazado la conciencia de lo individual con *slogans* para las masas y las ciencias sociales han trabajado más frecuentemente con el concepto de 'masas' y de 'grupo' que con la persona."

El director desarrolla una metáfora, comparando edificios con el enorme peso histórico y social del sentido de sí mismo que un individuo debe soportar: "He notado más de una vez que no puedo pensar acerca de mí mismo como uno. Cualquier pensamiento de este tipo está arreglado como las historias de un edificio, con numerosas ventanas trazadas en su interior que se abren sobre diferentes perspectivas de espacio y tiempo. Cuando pienso 'yo', en el preciso instante que lo pienso, me sitúo en la intersección de dos ejes: en el de las relaciones entre los hombres, y en el de las relaciones entre hombre y tiempo."

No obstante esas dudas, el director termina la encuesta y, finalmente, cuenta su historia. Hijo de un maestro, que le "transmitió" el siglo XIX, el director estudió derecho y filosofía antes de inclinarse por el teatro ("mi único interés era el arte", dice). Más tarde cumple su servicio militar. Luego se une a las fuerzas de la resistencia durante la Segunda Guerra Mundial y después de 1945 comienza a dirigir obras, enseña teatro y se convierte en lo que llama "teatrólogo", profesión que le permite salir de Polonia para asistir a congresos internacionales.

Durante los comentarios del director, se deja ver que su vida, alguna vez única y aun típicamente polaca, siempre ha mezclado intrincadamente realidad y arte, historia con ficción. El hecho principal, que narra de manera superficial, impresionista, involucra su obra con el *underground* durante la guerra. Al conocer a Mewa, una muchacha que está interesada en colaborar con la resistencia, se enamora de ella y decide ponerla fuera de peligro creando una organización ficticia que llama "Rondo". Envía a la chica en varias misiones que incluyen el depósito y la transportación de maletines con revistas inocuas en las que hay información escrita con tinta invisible, según le dice a ella. Para mantener la farsa, gradualmente lleva a otras personas a Rondo, que evoluciona hasta convertirse en una activa y laboriosa célula de luchadores de la resistencia que no hacen ningún esfuerzo bélico excepto transportar valijas llenas de información falsa.

Pero así como la aventura romántica de *Jacques le fataliste* conduce a otras cosas, lo mismo sucede con el director. Su amigo, un actor que secretamente trabaja para la Gestapo, se enamora de Mewa, se convierte en su íntimo y para alejarla del director le dice que él sabe de Rondo y le advierte que quiere avisar a la policía. Para salvarlo, Mewa toma prestada la pistola del director y asesina al actor cuando está a punto de hacer el amor con él. Mientras esto sucede, en otra parte de Varsovia los líderes de un grupo de la resistencia conocido como "Pensamiento y Acción" intentan presionar al

director para que conduzca a Rondo a unirse con ellos. Él rehusa, por supuesto, pero la gente de Pensamiento y Acción intenta asesinarlo en represalia. Una bala araña su hombro. Resumiendo, el director dice: "Concibiendo la ficción era libre; haciéndola realidad me esclavicé. Y, finalmente, yo mismo caí en aquello de lo que intentaba escapar. ¿Cuál es la conclusión?"

Kundera tendría una respuesta, por supuesto ("El carácter paradójico de la acción es uno de los grandes descubrimientos de la novela"), pero el hombre al interior de esta historia no ve alguna. Y cuando Mewa se embaraza, eso, también, conduce a otras cosas. Da a luz a un bebé, lo deja con sus padres antes de que los nazis la capturen y la envíen a un campo de concentración, y la educación que el director da al niño después de la guerra se convierte, según una de las respuestas a la encuesta, en el gran éxito de su vida. En el presente del libro, el bebé se ha convertido en una joven mujer, una intelectual casada con un ingeniero en Varsovia,

obviamente la gran alegría en la vida personal del director. Finalmente cerca de la conferencia sobre teatro, en la penúltima cinta, oímos el clímax temático de la historia del director.

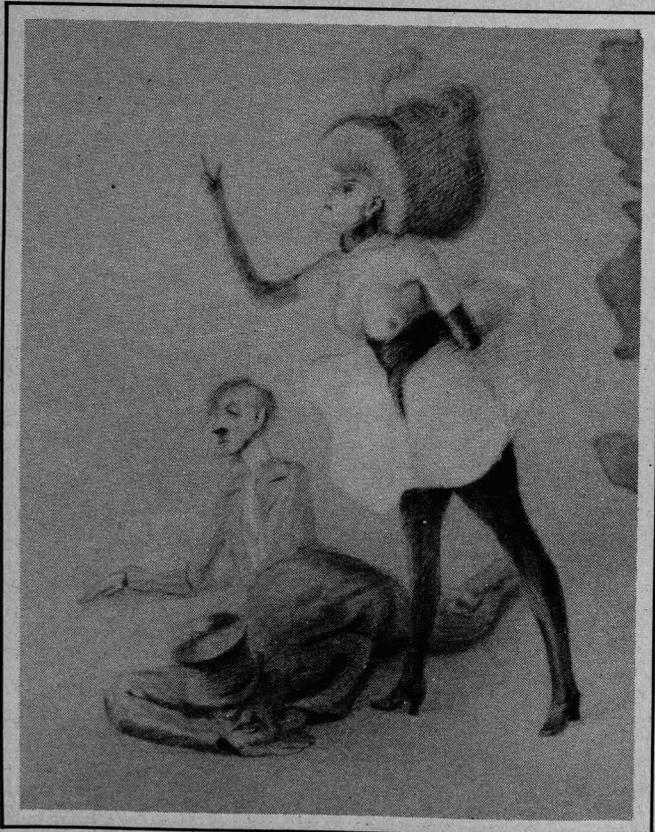
Otro polaco-norteamericano, inicialmente miembro de Rondo y ahora vendedor de una compañía electrónica en Estados Unidos, llama por teléfono al director después de verlo entrevistado por televisión. Se ven para tomar una copa, ya que el vendedor se prepara para volar a Japón como parte de un largo viaje de negocios. Ambos se sienten nostálgicos y agobiados por la culpa de haber abandonado Rondo, escapando de Polonia rápidamente después de que los comunistas llegaron al poder y comenzaron a arrestar a los primeros insurgentes de la resistencia. Creyendo que el director había sido ejecutado, el otro cuenta que durante mucho tiempo ha soñado ser el causante de su muerte al señalarlo como líder del grupo. Entonces el director, listo por fin para decir la verdad acerca de Rondo, recibe una sacudida mayor. En un arrebato de orgullo el vendedor menciona haberse casado con una



La tentación de San Antonio

mujer que también trabajó para el movimiento, y cuando le muestra una fotografía de ella y sus dos hijos el director reconoce a Mewa. Se siente como El Creador, dice, añadiendo: "Amor, mentiras, fortuna, desgracia y sangre han contribuido a mi ficción haciéndola una creación de la vida."

La belleza de *Una cuestión de realidad* reside en la textura de múltiples estratos de su narrativa, los diversos intervalos temporales presentados, la compleja naturaleza que resulta de su movimiento a través del cuestionario sociológico en contraste con los sucesos memorables en la vida personal del director. En relación con el estilo centroeuropeo, también es un placer para el lector la mezcla de las verdades públicas y privadas, científicas y estéticas, históricas y artísticas. En el fondo está la determinación profunda de Brandys para sostener el valor de los seres humanos en contra de lo que parece ser un inexorable movimiento histórico unilineal hacia la sociedad de masas. "Veo en este retorno a la distinción fundamental entre Bien y Mal la posibilidad de escapar de un mundo que se ha vuelto estereotipado por las ideas impuestas a las masas. Por eso pienso que el fenómeno de la sociedad de masas no puede resistirlas con nada excepto la voluntad moral del individuo. Quiero decir la voluntad en su forma más elemental controlada por los más simples y antiguos mandamientos: primero, resistencia sorda y ciega, luego, defensa. Preveo tus objeciones y paro allí", dice el director. En este caso no debe olvidarse que el hombre de la Polonia comunista habla con su voz solitaria a través del enrejado formal de una encuesta sociológica norteamericana. Tampoco debe olvidarse que la profesión del otro americano, el esposo de Mewa, está en el terreno de la electrónica, el medio de comunicación que más fortalece el sentido de la sociedad de masas.



Das Couplets

La novela es el paraíso imaginario de los individuos. Es el territorio donde nadie posee la verdad —ni Anna ni Karenin— pero donde todos tienen el derecho de ser comprendidos —tanto Anna como Karenin.

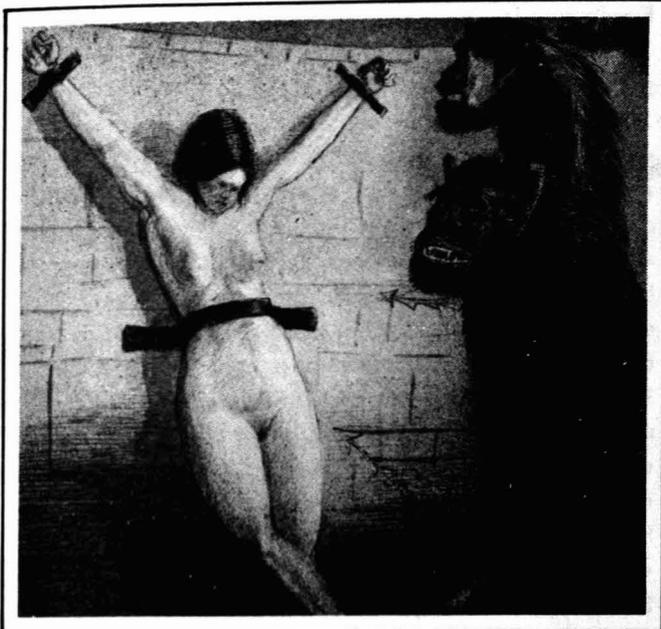
Milan Kundera

El fundamento del estilo hispanoamericano puede ser visto como una combinación de tres elementos: folklore y mito indígenas, fe católica y teología (pero con un rechazo del escolasticismo católico) y resistencia al poder cultural norteamericano, especialmente a la tecnología y a la idea del progreso. El mito implica repetición y, si tomamos a García Márquez como ejemplo, podemos decir eso de los escritores latinoamericanos: la historia se repite. A pesar de pequeñas diferencias, todo lo que sucede ha ocurrido por lo menos una vez antes, probablemente más de una vez. No hay nada nuevo progresista bajo el sol y las narraciones cuasimíticas, la legendaria expansividad, lo "mágico" del realismo latinoamericano está fundado en la afirmación seudofolklorica de lo inmutable en contra de la impactante presión de la tecnología y la modernidad procedentes del Norte y del Este.

Los escritores centroeuropeos, por el contrario, han levantado su estilo particular en contra de las fuerzas irracionales del pasado, y las absurdas y bárbaras realidades del siglo XX les han proporcionado su material. Como un resultado, el detalle, especialmente el detalle erudito concreto, alimenta su escepticismo en contra de lo general, sostiene sus actitudes científicas, los ayuda a resistir los movimientos culturales e históricos que afirman lo metafísico como opuesto a lo racional y civilizado. En contra del expansionista romanticismo alemán hacia Occidente y el misticismo imperial ruso hacia el Este, su concentración narrativa y análisis del detalle les permite afirmar la individualidad de todos los seres humanos y de todas las experiencias humanas. "La novela es investigación al interior de lo concreto. Tiene poco que ver con lo teórico", afirma Kundera.

Influidos por el neoclasicismo francés del siglo XVIII y por sus propias tradiciones culturales nacionales, Kiš, Brandys y otros escritores centroeuropeos que Kundera estudia subrayan la experiencia y las creencias cotidianas que no sólo afirman lo que es más humano de sus personajes sino que también proporcionan una medida de la vida que sus personajes pueden al menos asir, cambiar o arreglar en una forma humanamente aceptable. En contra de las ideas generales, Kundera satiriza el "kitsch" en *La insoportable levedad del ser* (es la "traducción de la estupidez de las ideas recibidas al interior del lenguaje de la belleza y el sentimiento", según ha dicho), y recuerda la necesidad de las proposiciones humanas cuando discute las estructuras de sus novelas. Brandys, tanto en sus diarios como en *Una cuestión de realidad* hace resaltar las degradantes rutinas de la vida cotidiana: conversar con los amigos o la propia esposa, ver las noticias nocturnas en la televisión. Danilo Kiš hace una descripción poética precisa que linda con lo exhaustivo, dando un aire proustiano o nabokoviano a sus novelas, particularmente en los temas que ha hecho memorables: un libro, una flor, un collar

Durante una sesión del seminario de Kundera se formuló una pregunta acerca de los detalles físicos y su importancia



para la novela centroeuropea. Contando a Danilo Kiš entre el público, un estudiante leyó un ensayo comparando la obra de Kiš, en especial *Jardín, cenizas*, con el *nouveau roman* de Marguerite Duras y Alain Robbe-Grillet. Habló acerca de la prosa altamente descriptiva de Kiš, de su énfasis en la acción externa de la vida de sus personajes y de la absoluta concentración de su ojo narrativo sobre un objeto sin significante metafórico obvio. Analizó las prolongadas descripciones de una charola y de una máquina de coser Singer que aparecen en los primeros capítulos de *Jardín, cenizas* y subrayó el interés del novelista por el lenguaje en oposición al contenido, buscando pistas de las influencias de Kiš.

Era un ensayo interesante, que Kundera describió como reflexivo y provocador, pero que necesitaba una mayor discusión y clarificación. Más tarde, en un café cerca de Trocadero donde Kundera regularmente se reúne con sus alumnos después del seminario, entre bocanadas de humo de su cigarro, Kiš contestó algunas preguntas. Mencionó que el ensayo también le había parecido interesante, pero que pensaba que podía malinterpretar su obra. “Rara vez los he leído”, dijo al referirse a los nuevos novelistas. “Creo en el significado. Leo a Proust, a Faulkner y a Nabokov —por su manejo del tiempo. Y, por su sentido crítico, leo a Virginia Woolf.”

Kiš revisa ahora una edición de sus obras completas para su publicación en Yugoslavia y, naturalmente, se interesa en su lugar en la literatura de su país y del mundo. A diferencia de muchos escritores, está ansioso por hablar de su obra, explicarla, corregir lo que considera malentendidos. Está interesado en lo que llama la literatura de la documentación y ha escrito un ensayo sobre ello, “La lección de anatomía”, que según él transformó la literatura en Yugoslavia y explicó el impulso subyacente a su ficción, en especial el de *Una tumba para Boris Davidovich*, el libro más controvertido que ha publicado en su país.

Para Kiš la literatura documental involucra la investigación de acontecimientos actuales, y una progresiva readecuación de éstos hasta que quedan imbuidos de la energía imaginativa del arte. De esa manera la vida se inspira en la lite-

ratura, dice, y a los acontecimientos “reales” de la historia, falsos o verdaderos, que dependen de quien los registró, les son dados mayor poder y significado. “Esto es lo que más me interesa, la investigación; luego, la realidad transformada”, dice. Le gustan *A sangre fría* de Truman Capote y *Habla, Memoria* de Nabokov. También le gustan Flaubert, Broch y Mann; al referirse a la *Tentación de San Antonio* y a la relación de Emma Bovary con las novelas románticas, Flaubert percibió que “el surrealismo comienza en la biblioteca, no en la vida”, resume.

Incluso Kiš insiste en la independencia de su perspectiva y sus métodos. El buscar fuentes o influencias está relacionado, dice, con la “normalización” en las traducciones de las que se ha quejado y sucede en parte debido a que el significado cultural y estético de la obra de los escritores centroeuropeos existe en una tradición que no ha sido explorada con amplitud en Occidente. Además, la dimensión política de las novelas centroeuropeas frecuentemente eclipsa su interés artístico, atrayéndoles lectores más entusiastas pero no el tipo de actitudes críticas que sus autores desearían.

Kundera y Kiš han aparecido en Norteamérica como parte de la colección “Escritores de la otra Europa”, cuyo director general es Philip Roth. Están contentos porque la serie permite el acceso a un amplio público norteamericano pero ambos rechazan la palabra “otra” en el título de la colección. Kundera ha insistido por largo tiempo en “central” y no “oriental” como apellido para la parte de Europa en la que nació, y también ha rechazado el uso de “eslavo” como un epíteto para la gente que vive en esos países. “En Europa central la gente habla alemán y magiar y éstas no son lenguas eslavas”, y añade “Europa central siempre ha formado parte de lo que llaman ‘Occidente’”.

De manera similar, Brandys hace notar las influencias occidentales, particularmente francesas, en su escritura, y cuenta la historia de cómo, a los diez años, robó *Nana* de Zola, un libro prohibido, de la biblioteca de su padre y lo leyó junto a *Los tres mosqueteros*. Y Kiš también, resaltando la naturaleza continental de sus raíces al referirse a las lenguas que aprendió, los libros que leyó y el arte que ha llegado a amar como europeo. Al hablar acerca de la colección de “Escritores de la otra Europa”, espeta: “Podría decirse simplemente ‘Europa’. ¿Qué significa ser ‘otra’? No tiene ningún sentido.”

Las novelas de Kiš son breves y complejas, y poseen una engañosa simplicidad que procede de su fundamentación en la autobiografía o en el hecho documentado. Un libro, *Chagrins Précoces*, es una colección de cuentos que apareció en Francia como parte de una serie para adolescentes. Es la primera parte de una autobiografía que incluye *Jardín, cenizas* y la última novela de Kiš en este orden, *Sablier*. Él las describe como “tres opiniones acerca de un padre. Qué significa ser ese padre. Qué significa ser hijo de ese padre”.

Sin embargo, otra colección llamada *Una tumba para Boris Davidovich* es la base para la explicación de la literatura documental de Kiš. Es una reunión de biografías ficticias basadas en personas reales cuyas vidas Kiš investigó antes de cambiarlas, literaturizarlas, y proporcionarles un tema que da a la colección su forma novelística. Como las novelas de Kundera

ra, *Una tumba para Boris Davidovich* tiene una estructura casi musical que hace difícil ver el relato como unidad a la primera lectura. En la novela Kis^v relata la historia de seis miembros de la Comintern, cada uno de un país diferente (aunque ninguno de Yugoslavia), y a través de la voz de su distante y académico narrador, que proporciona comentarios bibliográficos y notas de pie de página a lo largo de los hechos de cada vida, muestra cómo el fervor por el cambio social conduce a un fin amargo.

En el párrafo introductorio de la novela, el narrador de Kis^v explica que la historia que está a punto de contar “nace en la duda y en la perplejidad, sólo tiene la desgracia (algunos la llaman fortuna) de ser verdadera”. Pero para que fuera verdadera en el sentido en que la ha soñado, dice el narrador, la historia debería ser relatada en una mezcla de varias lenguas: polaco, ucraniano y rumano, entre ellas. Gracias a los trabajos del inconsciente, en ocasiones emergerían una o dos palabras de ruso, y luego, en lo que llama un momento aterrador, los lamentos y gritos de Hanna, la heroína de la historia, resonarán en todas esas lenguas, “como si su muerte fuera sólo consecuencia de algún enorme y fatal malentendido”. En los estertores de la muerte “su incoherencia se convertirá en la plegaria de la muerte, pronunciada en hebreo, la lengua del vivir y del morir”.

Incluida en un capítulo titulado “El cuchillo con el mango de palo de rosa” esta historia establece el tema para toda la novela y demuestra la profundidad y amplitud de las preocupaciones de Kis^v. El lenguaje es evidentemente importante, como sostenía el estudiante de Kundera, en gran medida debido a su función (y fracaso en esa función) de unir el resquicio entre entendimiento y experiencia humanos. Mientras el capítulo avanza y mientras lo comparamos con otras biografías ficticias en el libro, vemos que Kis^v mide la pérdida trágica de la vida individual en relación con conflictos mayores. Vemos también cómo los pretendidos resultados de la acción humana son revelados: por el destino, por otros seres humanos, o por la fuerza de la historia.

Miksha, un aprendiz de sastre checo que puede coser el botón de un abrigo en diez segundos es castigado por su patrón por desollar vivo a un zorrillo y colgarlo en el gallinero para ahuyentar a todos los zorrillos de las gallinas de su patrón. Él cree que ha obrado bien, pero el patrón, horrorizado por los aullidos del animal agonizante, lo humilla insultándolo. Poco después, Miksha, encendido por lo que el narrador llama odio revolucionario, se une a una célula de trabajadores donde le es encomendada la tarea de ejecutar a una de sus miembros, Hanna, una muchacha de entre 18 y 20 años, a quien el líder denuncia como informante. Miksha la estrangula. Pensando que está muerta, la sumerge en un río donde la chica, de alguna manera, revive y nada, gritando, hasta la orilla. Ella se arrastra hasta la ribera y se desploma. Miksha la alcanza y, de la misma manera que un tren al pasar derriba las alambradas cercanas, la atraviesa con un puñal varias veces. La muchacha empieza a hablar “en rumano, en polaco, en ucraniano, en yiddish, como si su muerte fuera sólo la consecuencia de algún enorme y fatal malentendido enraizado en la confusión babilónica de las lenguas”.

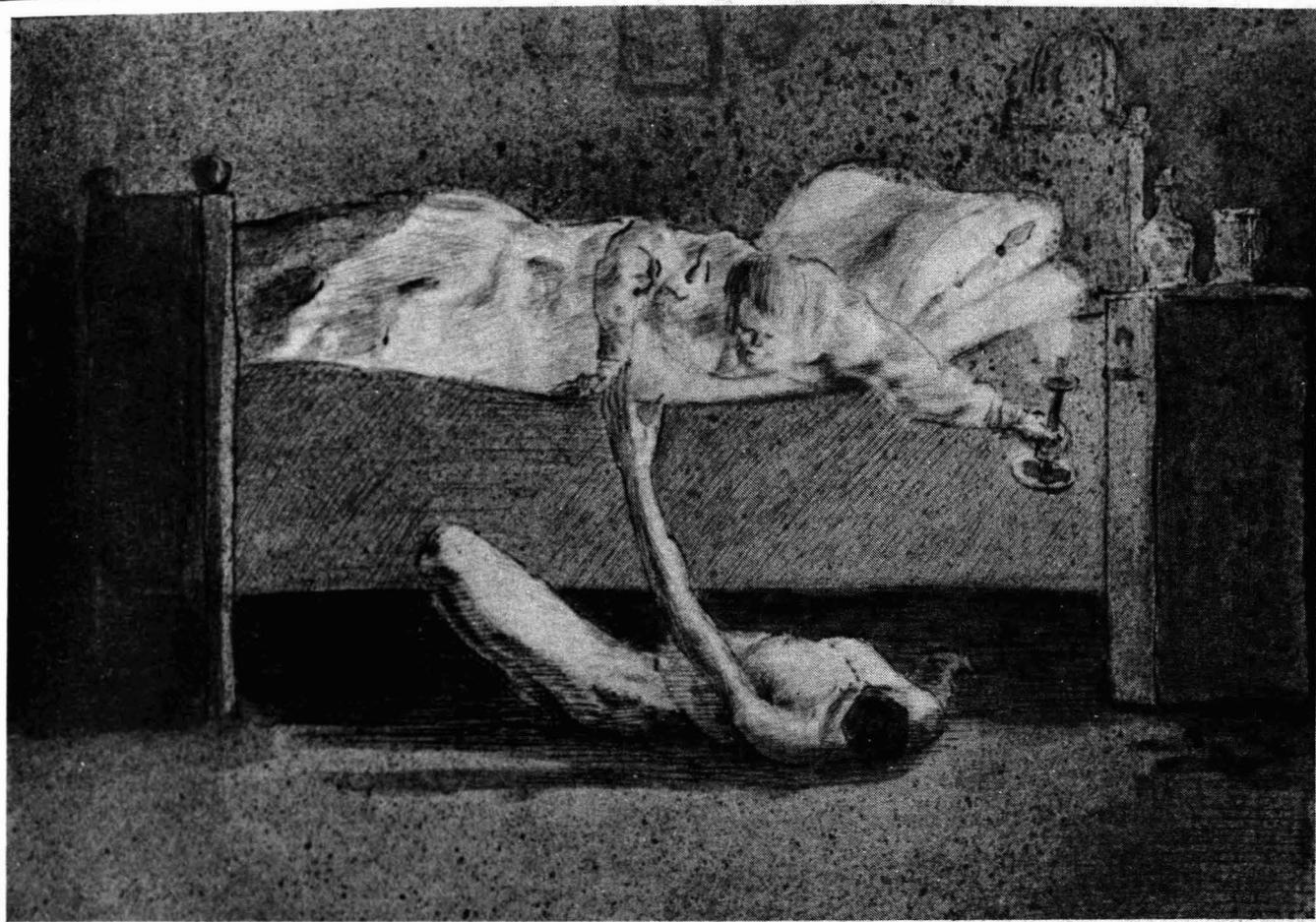
Finalmente Hanna muere, y, para estar seguro de que esta vez se hundirá, Miksha arranca las entrañas de su cadáver y avienta de nuevo sus restos al río.

Esta muerte horrible, contada en detalle minuciosa y desalmadamente, no finaliza la historia. Algunos meses más tarde, nos cuenta el narrador, el líder de la célula de Miksha es capturado por la policía y, bajo interrogatorio, les habla acerca del asesinato de la chica. Dice que alguno de los miembros de su célula era un informante y que él tenía que sacrificar a alguien para mantener la disciplina. Como miembro bisoño de la célula, Hanna simplemente era la más disponible. Pero el relato muestra que la disponibilidad funciona en dos sentidos. Poco después Miksha (presumiblemente inyectado aún por la fiebre revolucionaria), debe huir de las autoridades checas hacia la Unión Soviética y se convierte también en víctima de la conveniencia. Las policías checa y soviética intercambian información sobre los trabajadores que han emigrado de un país a otro y que son prescindibles. Al identificar a Miksha como el asesino de Hanna, la policía checa exige su extradición. Finalmente, después de meses de tortura y confinamiento, Miksha confiesa el crimen firmando su condena bajo un retrato de Stalin “a quien se le debe fidelidad”. Irónicamente este es el momento más luminoso de la vida de Miksha. El narrador lo describe: “este cálido y placentero despacho de interrogatorios, donde crepitaba una vieja estufa rusa igual que otra largo tiempo atrás en la casa de Miksha en Bukovina, esta tranquilidad más allá de los ensordecidos jadeos y alaridos de los prisioneros, este retrato que le sonreía como un padre”.

En lo que Kis^v denomina un “arrebato de fe”, Miksha confiesa más, que era un agente de la Gestapo y que conspiró para sabotear al gobierno soviético. Implica y nombra a otros. Un hombre, el líder, es baleado; el resto, Miksha incluido, recibe treinta años de cárcel. En una ironía final para este desollador de zorrillos y socavador de entrañas de jóvenes mujeres, Miksha muere en la Nochebuena de 1941 de pelagra, una enfermedad cutánea que arrastra disturbios nerviosos, indigestión y deterioro mental.

“El cuchillo del mango de palo de rosa” y las otras biografías que siguen transmiten los temas principales de Kis^v: las obras del destino que pueden, como afirma Kundera, llevarnos a senderos opuestos a nuestras intenciones; el enmascaramiento de la maldad y la estupidez bajo la guisa del fervor revolucionario; y la creencia de que debido a la muerte no hay victorias reales en la vida (en esta novela el fin de un asesino es frecuentemente confrontado con ironía con el de su víctima).

Por último, la obra de Kis^v tiene una dimensión religiosa. Va más allá de los hechos políticos y, de acuerdo al estilo centroeuropeo que hemos estado considerando, es irónico y reverente al mismo tiempo —reverente hacia el espíritu humano, irónico hacia los fanáticos y los políticos que lo oprimen. En “La marrana que devora sus crías” un judío dublinense deja Irlanda para luchar con la Brigada Lincoln en España para terminar martirizado en Rusia: “su cuerpo desnudo, atado con alambre y colgado” al frente de un campo de concentración, “una advertencia para todos aquellos que



sueñan con lo imposible". "Los leones mecánicos", que habla de una catedral en Kiev que ha sido convertida en cervecería, con una pintura de Stalin en vez del retrato de la Virgen María y donde un editor de periódicos soviético se disfraza de cura y conduce una misa simulada para engañar al huésped Edouard Herriot, socialista francés. Al final, en la biografía que da el título al libro y en otra llamada "Perros y libros", Kiš cuenta la historia de dos judíos víctimas de creencias extrañas: Boris Davidovich Novsky, obrero y escritor revolucionario que fue sacrificado durante las purgas estalinistas de los años treinta y Baruch David Neuman, judío alemán de Toulouse que muere torturado por la Inquisición hacia 1330.

La historia de Neuman es una versión, aclara Kiš, de los *Registros de la Inquisición* encontrados en la biblioteca del Vaticano y publicados frecuentemente en muchas lenguas. Él descubrió el texto por accidente cuando justamente completaba el recuento de la vida de Boris Davidovich. Sorprendido por las semejanzas, descubrió que "la analogía con la historia antes contada es obvia a tal grado que percibo motivos, fechas y nombres idénticos como la parte divina en la creación, *la part de Dieu*, o la del demonio, *la part du diable*".

El pasaje revela uno de los métodos de documentación de Kiš y refleja también sus sentimientos sumamente ambivalentes hacia la religión y la existencia. Igual que Kundera, que dice en *El libro de la risa y el olvido* que la bondad del mundo no requiere ángeles para predominar sobre el demonio, la perspectiva de Kiš sitúa al destino, lo accidental, a las ma-

quinaciones de los dioses beligerantes sobre los deseos y necesidades de los seres humanos, algunos de los cuales son buenos, otros malos, pero todos vulnerables por la historia, la incompreensión y la muerte.

Quizá establezca su proyecto más claramente en un comentario de *La enciclopedia de la muerte* que forma parte de su investigación sobre la paternidad: "todas las cosas que en primera instancia parecen las mismas son difícilmente similares; cada hombre es una estrella única en sí mismo; todo sucede siempre y nunca, todo ocurre infinitamente y sólo una vez."

Esta afirmación, que hace eco de los llamados de Kundera para considerar a la novela como la forma suprema de las investigaciones detalladas y concretas de la vida humana, es una suerte de manifiesto tanto de los valores compartidos por Kundera, Kiš, Brandys y Gombrowicz como de lo que Kundera dice de la novela centroeuropea. Escépticos hacia la política y hacia los ideales religiosos, los escritores construyen este tipo de ficción de cara a un mundo que es, desgraciadamente y en el mejor de los casos, indiferente en lo que respecta al destino humano. Al mantener un compromiso estético con la experiencia humana individual, defienden la privacidad, aquilatan el coraje del individuo y hacen de la narrativa de imaginación la única guía segura de que disponemos. ♦

Fred Misurella forma parte del departamento de inglés de la East Stroudsburg University

© *Salmagundi*