

# Milan Kundera

## Los testamentos traicionados



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

## Primera parte

El día que panurgo dejará de hacer  
reír

## La invención del humor

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

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

Del mismo modo que Rabelais en las primeras páginas de su libro deja caer a Gargantúa en el escenario del mundo por la oreja de su madre, en *Los versos satánicos*, tras la

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

La comunión de lo no serio con lo terrible: he aquí una escena del «Libro Cuarto»: la nave de Pantagruel encuentra en alta mar un barco lleno de comerciantes de corderos; un comerciante, al ver a Panurgo desbraguetado, con los lentes encima del gorro, se cree autorizado a dárselas de listo y le trata de cornudo. Panurgo se venga enseguida: le compra un cordero y luego lo tira al mar; siendo propio de los corderos seguir al primero, todos los demás empiezan a tirarse al agua. Enloquecidos, los comerciantes los agarran por la lana y los cuernos y son ellos también arrastrados al mar. Panurgo tiene un remo en la mano, no para salvarlos, sino para impedir que suban a bordo; los exhorta con elocuencia, demostrándoles las miserias de este mundo, el bien y la dicha de la otra vida, y afirmando que los difuntos son más felices que los vivos. Les desea, no obstante, en el caso de que no les disgustara seguir todavía con vida entre los humanos, que encuentren alguna ballena según el ejemplo de Jonás. Una vez terminado el baño, el bueno de fray Juan felicita a Panurgo y le reprocha tan sólo el haber pagado al comerciante y haber por lo tanto derrochado

inútilmente el dinero. Y dice Panurgo: «¡Pero por Dios, si me he divertido más que si me hubiera gastado cincuenta mil francos!».

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

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

## El territorio en el que se suspende el juicio moral

Si alguien me preguntara cuál es el motivo más frecuente de los malentendidos entre mis lectores y yo, no lo dudaría: el humor. Llevaba poco tiempo en Francia y lo era todo menos un blasé cuando un gran profesor de medicina manifestó el deseo de conocerme porque le gustaba *La despedida*; me sentí muy halagado. Según él, mi novela es profética; con el personaje del doctor Skreta, quien, en un balneario, trata a las mujeres aparentemente estériles inyectándoles secretamente su propio esperma con la ayuda de una

jeringa especial, había dado con el gran problema del porvenir. El profesor me invita a un coloquio sobre inseminación artificial. Saca del bolsillo una hoja de papel y me lee el borrador de su intervención. La donación del esperma debe ser anónima, gratuita y (en ese momento me mira a los ojos) motivada por un amor múltiple: amor por un óvulo desconocido que desea cumplir con su misión; amor del donante por su propia individualidad que se prolongará mediante la donación y, tercero, amor por una pareja que sufre, insatisfecha. Luego, me mira otra vez a los ojos: pese a la estima que siente por mí, se permite criticarme: yo no había conseguido, dice, expresar de manera suficientemente poderosa la belleza moral de la donación de una simiente. Me defiende: ¡la novela es cómica! ¡Mi médico es un cuentista! ¡No hay que tomárselo todo en serio! ¿De modo, me dijo él desconfiado, que no hay que tomar sus novelas en serio? Me embrollo y, de pronto, comprendo: no hay nada más difícil que hacer comprender el humor.

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

Suspender el juicio moral no es lo inmoral de la novela, es su moral. La moral que se opone a la indarraigable práctica humana de juzgar enseguida, continuamente, y a todo el mundo, de juzgar antes y sin comprender. Esta ferviente disponibilidad para juzgar es, desde el punto de vista de la sabiduría de la novela, la más detestable necesidad,

el mal más dañino. No es que el novelista cuestione, de un modo absoluto, la legitimidad del juicio moral, sino que lo remite más allá de la novela. Allá, si le place, acuse usted a Panurgo por su cobardía, acuse a Emma Bovary, acuse a Rastignac, es asunto suyo; el novelista ya ni pincha ni corta.

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

## Profanación

La desdivinización del mundo (*Entgötterung*) es uno de los fenómenos que caracteriza los Tiempos Modernos. La desdivinización no significa el ateísmo, designa la situación en la que el individuo, ego que piensa, reemplaza a Dios como fundamento de todo; por mucho que el hombre pueda seguir conservando su fe, arrodillándose en la iglesia, rezando al pie de la cama, su piedad sólo pertenecerá en adelante a su universo subjetivo. Tras describir esta situa-

ción, Heidegger concluye: «Así es como los dioses terminaron por marcharse. El vacío que se produjo en consecuencia fue colmado por la exploración histórica y psicológica de los mitos».

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

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

Putifar, mirándolo, es presa de la locura, le arranca la camisa, y cuando José huye corriendo, siempre empujado, ella, descentrada, desesperada, desencadenada, aúlla y pide socorro acusando a José de violación.

La novela de Mann fue recibida con unánime respeto; prueba de que la profanación ya no era considerada una ofensa, sino parte de las costumbres. En los Tiempos Modernos, la increencia dejaba de ser sospechosa y provocadora, y, por su lado, la creencia perdía su certeza misionera o intolerante de antes. El impacto del estalinismo desempeñó un papel decisivo en esta evolución: al intentar borrar toda la memoria cristiana, dejó a las claras, brutalmente, que todos nosotros, creyentes o no creyentes, blasfemos o devotos, pertenecemos a la misma cultura arraigada en el pasado cristiano sin el cual no seríamos sino sombras sin sustancia, seres razonantes sin vocabulario, apátridas espirituales.

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

## El pozo del pasado

¿Qué es un individuo? ¿En qué consiste su identidad? Todas las novelas buscan una respuesta a estas preguntas. En

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

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

Escribe Mann: «¿Está el "yo" del hombre estrechamente circunscrito y herméticamente encerrado en sus límites caudales y efímeros? ¿No pertenecen acaso varios de los elementos que lo componen al universo exterior y anterior a él? [...] La distinción entre el espíritu en general y el espíritu individual no se imponía antaño a las almas con la misma fuerza que hoy...». Y añade: «Nos encontraríamos ante un fenómeno que estaríamos tentados de calificar de imitación

o continuación, una concepción de la vida según la cual el papel de cada uno consiste en resucitar determinadas formas, determinados esquemas míticos establecidos por los antepasados, y en permitir su reencarnación».

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

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

## **Coexistencia de los distintos tiempos históricos en una novela**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Estoy haciendo una declaración de adhesión a la historia de la novela cuando de todas mis novelas se desprende el horror a la Historia, a esa fuerza hostil, inhumana que, al no haber sido invitada, al no ser deseada, invade desde el exterior nuestras vidas y las destruye. Sin embargo, no hay incoherencia alguna en esta doble actitud, ya que la Historia de la humanidad y la historia de la novela son cosas muy distintas. Si la primera no pertenece al hombre, si se ha impuesto a él como una fuerza ajena sobre la que no tiene control alguno, la historia de la novela (de la pintura, de la