



INSTITUTO MEXICANO NORTEAMERICANO
DE RELACIONES CULTURALES

**“Análisis de la relación música-literatura en
La insoportable levedad del ser de Milan
Kundera: guía para una composición
electroacústica”**

**Tesis que para optar al grado de
Maestra en Estudios Literarios y Musicales**

**Presenta:
María Alejandra Espinoza Aguilar**

**Asesora:
Mtra. Julieta Yascara Leo Almaguer**

Monterrey, Nuevo León.

Diciembre de 2014



INSTITUTO MEXICANO NORTEAMERICANO DE RELACIONES CULTURALES DE NUEVO LEÓN

Estudios Con Reconocimiento de Validez Oficial (AMN-114 / 2010 con fecha 18 de Junio de 2010. Otorgado por el Gobierno del Estado de Nuevo León y publicada en el Periódico Oficial de fecha 8 de Septiembre de 2010

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

En la ciudad de Monterrey, N.L. siendo las 18:00 horas del día 8 del mes de Diciembre de 2014, se reunieron en la Sala de Actos Académicos los C.C.

Presidente: Mtra. Julieta Yascara Lec Almaguer

Secretaria: Dra. Norma Angélica Cuevas Velasco

Vocal: Dr. Marco Alejandro Sánchez Esquer



Catedráticos de esta Institución, quienes fueron designados por la Dirección de la misma, para integrar el jurado calificador del Examen de Grado de:

María Alejandra Espinoza Aguilar

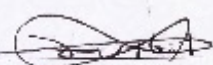


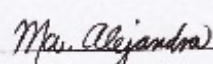
Con CURP: EIAA890906MSRSGL04

Quien cursó y aprobó todas las materias de la Maestría en:

Estudios Literarios y Musicales

Tal como lo dispone el Reglamento Interno de esta Institución, se procedió a iniciar dicho examen sometiendo al sustentante a los interrogatorios de rigor. Concluido el acto, el jurado pasó a deliberar sobre las pruebas a que fue sometido y a la evaluación y madurez del sustentante por lo que fue:

aprobada por unanimidad, con mención honorífica

 Secretario
 Presidente
 Vocal
 Mtra. Alejandra
 Sustentante

La suscrita Directora del INSTITUTO MEXICANO NORTEAMERICANO DE RELACIONES CULTURALES DE NUEVO LEÓN, Certifica que las firmas que aparecen en la presente acta son auténticas y las mismas que utilizan los C.C. Profesores mencionados en ella.



Susan Rereá Bryson Story
Lic. Susan Rereá Bryson Story
La Directora General

Folio

002

ABSTRACT

La relación entre música y literatura en las obras de Milan Kundera es innegable. La apropiación de los términos musicales y su relación con la narrativa kunderiana es metafórica. El objetivo de este trabajo es hacer más pequeña esa distancia y proponer un mapa-guía, o bien una partitura abierta, para la composición musical de *La insoportable levedad del ser*. Las bases se encuentran en los textos de Kundera donde él mismo expone su poética: el manejo de los pilares de sus novelas como temas musicales, los distintos géneros discursivos del texto como contrapunto, las distintas visiones del mundo de los personajes como conformación de la polifonía novelesca, motivos para los personajes que se asemejan a motivos musicales, además de cuestiones de ritmo y *tempo*. El resultado es fiel a las concepciones de la novela del autor: plantear interrogantes, posibilidades. Por ello la partitura puede funcionar para cualquier composición, es abierta, permite distintas interpretaciones.

DEDICATORIA

“[...] a esos dieciséis compases y al universo interno de sus posibilidades infinitas”.

Milan Kundera, *El libro de los amores ridículos*, 218.

TABLA DE CONTENIDOS

ABSTRACT	2
INTRODUCCIÓN	9
I. Antecedentes	16
1.1 Gonçaves y la inspiración recíproca música-literatura	16
1.2 Benson y la polifonía bajtiniana en Kundera.....	19
1.3 Mosley y la idea musical janacekiana en la prosa de Kundera.....	20
II. Marco teórico-histórico: apuntes sobre la novela del siglo XX, la polifonía musical, y su relación.	24
2.1 La novela del siglo XX y la búsqueda kunderiana.....	32
2.1.1 Lo inacabado por las anteriores generaciones. Sobre la historia de la novela según Milan Kundera.....	33
2.1.1.1 Los tres tiempos de la historia de la novela europea moderna	35
2.1.1.2 Kafka, Broch, Gombrovicz y Musil	44
2.1.2 La interrogación. Teoría de la novela de Milan Kundera	56
2.1.3 La narrativa kunderiana	60
2.2 Cuestiones musicales a considerar	68
2.2.1 La polifonía y el contrapunto.....	68
2.2.2 La atmósfera	80
2.3 El escritor, compositor. La novela polifónica	93
2.2.3.1 La novela polifónica según Kundera.....	103
2.2.3.1.1 El imperativo janacekiano	106
2.2.3.1.2 La teoría de las variaciones beethovenianas.....	111
2.2.3.2 De la atmósfera emocional a la atmósfera musical	113
III. Un estudio sobre <i>La insoportable levedad del ser</i>	116
3.1 Apuntes iniciales: síntesis, el contexto histórico, el manejo del tiempo.....	117
3.1.1 Praga, la ciudad del mal; Nietzsche y el planeta de la inexperiencia.....	118
3.2 Los pilares de la novela.....	124
3.2.1 La levedad y el peso.....	124
3.2.1.1 Parménides.....	124
3.2.1.2 Beethoven y el <i>es muss sein</i> . El cuarteto de cuerdas en Fa mayor, opus 135	127

3.2.2 El cuerpo/alma	138
3.2.3 La Gran Marcha.....	146
3.2.4 El kitsch y la mierda	148
3.2.6. La compasión.....	161
3.2.7 El vértigo	164
3.2.8 La fuerza/debilidad	165
3.3 Las voces de la polifonía	168
3.3.1 Tomás	171
3.3.1.1 La medicina, las mujeres y el <i>es muss sein</i>	171
3.3.1.2 La memoria poética.....	173
3.3.2 Teresa	175
3.3.2.1 La madre	175
3.3.2.2 Los sueños.....	177
3.3.2.3 El libro.....	178
3.3.2.4 Beethoven.....	179
3.3.2.5 Karenin, el Paraíso/idilio.....	179
3.3.3 Sabina.....	183
3.3.3.1 La pintura y la traición.....	183
3.3.3.2 El sombrero hongo	184
3.3.3.3 El cementerio	185
3.3.4 Franz	186
3.3.4.1 La ciencia, las manifestaciones y la fidelidad.....	186
2.3.4.2 La música	187
3.4 La interrelación de los motivos	188
3.5 Diálogo entre las voces: la mirada.....	192
3.4.1 La casualidad	193
3.5 La estructura polifónica de <i>LILS</i>	196
3.5.1 El contrapunto: los distintos géneros discursivos en el texto.....	196
3.5.1.1 Análisis del contrapunto en <i>LILS</i>	197
IV. La justificación de la elección electroacústica.....	204
4.1 Antecedentes históricos y conceptos básicos.....	204
4.2 Composición y representación abstracta	216
V. La extrapolación de las letras a la música	219
5.1 La definición de la atmósfera emocional de cada personaje	221

5.1.1 Tomás	221
5.1.2 Teresa	222
5.1.3 Sabina.....	223
5.1.4 Franz	224
5.2 Mapa/guía para una composición electroacústica de <i>La insoportable levedad del ser</i>	225
5.3 Un paso más allá: una propuesta de partitura para <i>LILS</i>	231
CONCLUSIONES.....	1
BIBLIOGRAFÍA	242
Textos citados	242
Textos consultados.....	253
APÉNDICES.....	255
Apéndice 1. Segmentos de la partitura de “Nuages”	256
Apéndice 2. Segmentos de <i>Atmosphères</i>	259
Apéndice 3. Medición de la longitud de partes y capítulos	260

ÍNDICE DE FIGURAS, TABLAS Y DIAGRAMAS

- Figura 1. Formalismos musicales en la polifonía novelesca
Figura 2. Diagrama de la dinámica vertical en la novela polifónica
Figura 3. Diagrama de la dinámica horizontal en la novela polifónica
Figura 4. Relación entre los protagonistas de *LILS*
Figura 5. Síntesis gráfica de *LILS*
Figura 6. Contrapunto en *LILS*
Figura 7. Nomenclatura del mapa-guía
Figura 8. Mapa-guía para una composición electroacústica de *LILS* basada en las atmósferas de los personajes
Figura 9. Nomenclatura de la partitura abierta
Figura 10. Una partitura abierta para *LILS*
- Tabla 1. Definición de los temas de *LILS* de acuerdo a los personajes
Tabla 2. Contrapunto en la primera parte de *LILS*
Tabla 3. Contrapunto en la segunda parte de *LILS*
Tabla 4. Contrapunto en la tercera parte de *LILS*
Tabla 5. Contrapunto en la cuarta parte de *LILS*
Tabla 6. Contrapunto en la quinta parte de *LILS*
Tabla 7. Contrapunto en la sexta parte de *LILS*
Tabla 8. Contrapunto en la séptima parte de *LILS*
Tabla 9. Atmósfera emocional de Tomás
Tabla 10. Atmósfera emocional de Teresa
Tabla 11. Atmósfera emocional de Sabina
Tabla 12. Atmósfera emocional de Franz
Tabla 13. Medición de los *tempi*

INTRODUCCIÓN

Milán Kundera es un compositor de novelas. Lo afirma en *El arte de la novela* (2009) y aunque declara que no le gusta explicar sus técnicas de narración y escritura/composición en cuanto a novelas específicas, se muestra gustoso de compartir su poética. La concepción que tiene del arte novelístico es la de un texto que nos acerca a conocer nuestro ser. La novela que no lo logre debe ser considerada inmoral.

Bajo esta premisa, Kundera incluye en sus ficciones varias perspectivas de los temas sobre los que se reflexiona en sus novelas pues ¿qué hay de moral – siguiendo su línea – en un texto que plantee una visión unívoca? La verdad es relativa y depende de la visión del mundo de cada personaje. Por ello, al igual que como pasa con Dostoievski, a la obra del checo se le introduce en lo que se considera novela polifónica. La primera condición para pertenecer a este género es la de no presentar una concepción unilateral del mundo y que los protagonistas no se vean aleccionados por el pensamiento del autor, o bien, del narrador. En Dostoievski la conciencia de los personajes le impide otorgarles un cosmos unánime, y cada uno de ellos actúa según un marco de pensamiento específico. La similitud con Kundera existe en cuanto a que cada uno de los protagonistas tiene una opinión particular del entorno, pero pasa que sus acciones muchas veces están permeadas de la impulsividad. Los héroes kunderianos están lejos de los dostoievskianos que actúan de forma razonada y previendo todas las consecuencias de sus obras: son más humanos.

La polifonía novelesca, término que obviamente tiene relación con la polifonía musical, llega cuando las visiones del mundo o las conciencias de los personajes se encuentran. Debido a que éstos piensan de modo distinto, e incluso contrario, comienza el conflicto. El autor o el narrador nunca se pronuncian a favor de una u otra postura dejando al lector, más que respuestas, preguntas. ¿Cuál es la forma “verdadera” de entender el amor? ¿Cuerpo y alma están separados? ¿Excitarse ante un cuerpo ajeno al amante es traición? El texto está abierto a varias interpretaciones y ninguna “voz” de los personajes resuena más allá que otra.

El empleo de los términos musicales en el arte novelesco es metafórico. Las voces son los personajes, el contrapunto (inaugurado por Broch) es los distintos géneros que

confluyen en la novela, la simultaneidad de las voces se representa con las diferentes visiones del mundo de los protagonistas. Sin embargo, lo que siempre se le ha reprochado a la novela polifónica (ya lo diría Bajtín después de acuñar el término) es el problema de la unidad. ¿Cuál es el elemento que debe sujetarlas lo suficientemente fuerte para justificar que suenen al unísono? Kundera resuelve este problema en su obra al poner énfasis en que los cuestionamientos o situaciones existenciales a los que se enfrenta un personaje serán los mismos cuestionamientos a los que se enfrentarán los demás. Así, todas las voces se pronuncian con distintas posturas acerca de temas puntuales que logran consolidar un texto unificado.

Ahora bien ¿qué pasaría si se buscara hacer más corta la distancia metafórica entre literatura y música de una novela determinada? ¿Pudiera ser que cada voz, cada personaje, se traslade al ámbito musical? Vayamos por partes. En *El arte de la novela* se expone que una de las grandes lecciones de la música es que cada pasaje actúa sobre nosotros mediante una expresión emocional.¹ Suponiendo que esta expresión emocional es sugerida por una atmósfera específica, – una cualidad estética que define los ánimos, tono o humor de la pieza artística y que tiene influencia e inclinación en el humor de quien se exponga a ella –, podemos notar un punto de encuentro más allá de la metáfora entre la obra de Kundera y la música. Es decir, los personajes de Kundera, con su visión del mundo, sumergen al lector también en una atmósfera determinada pues para comprender al protagonista hay que dejarse envolver por sus sentimientos y reflexiones del tema en turno. La atmósfera emocional literaria no es distinta a la atmósfera musical. Ambas inducen un estado de ánimo, una mediante las palabras y la otra mediante sonidos. El trabajo de este estudio es, precisamente, la extrapolación de las letras a la música, y la base es la atmósfera emocional/musical.

*La insoportable levedad del ser*² (1984), narra una historia de amor y sus vertientes. Es una novela que trasciende la ficción literaria y en donde más allá de los personajes y sus acciones, debe hablarse de sus reflexiones acerca de la gravedad, la levedad, el alma, el

¹ Véase Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Trad. Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde. (México: Tusquets editores, 2009) 111.

² A partir de este momento podrá aparecer como *LILS*.

cuerpo, la Gran Marcha, la mierda, el kitsch, la compasión, el vértigo, la fuerza y la debilidad, pilares de la novela de acuerdo al autor. Sus cuatro protagonistas – Teresa, Tomás, Franz y Sabina – son las voces de la novela polifónica.

Teresa cree firmemente en la fidelidad en una relación y la importancia de ofrecer el cuerpo como herramienta que estrecha los vínculos amorosos. Aunque ella mantiene relaciones sexuales con un extraño que conoce en el bar donde trabaja, no cambia esta concepción del amor en donde la lealtad no entiende sobre separaciones del cuerpo y el alma. Teresa se comprende a la luz de su madre. La repulsión que ésta llegó a sentir por la singularidad del cuerpo (uno de sus grandes temas) la hacen sentirse en el anonimato. Ella quiere rescatar su individualidad al concebir al cuerpo unido con el alma. También, en ella es común el vértigo, el deseo de caer, la seducción de hundirse más y más. Dado que la fidelidad es un pilar fundamental para sus relaciones amorosas, su pasado se estrecha y hace que retome continuamente los mismos cuestionamientos existenciales: los conflictos con su madre, la indisolubilidad cuerpo/alma y su concepción del amor. Parecería que está condenada a ser débil, a flaquear por los constantes atentados de Tomás a su visión poética del amor, las infidelidades. Sin embargo, inconscientemente – y al final del relato es evidente que toma conciencia sobre esto – utiliza esta debilidad como una herramienta para recordarle a su esposo que es el causante de sus sufrimientos.

Tomás es un personaje que se debate entre la imaginación poética (construye e idealiza momentos en su mente), y la necesidad de conocer lo inimaginable en las mujeres. Su ocupación como médico es una metáfora de lo que quiere de ellas: penetrar su piel, descubrir lo que hay dentro de cada cuerpo (el punto del éxtasis, cómo se comporta cada una en el límite de la excitación sexual). Sin embargo, su relación con Teresa causa en él compasión, siente su dolor y esto lo coloca en una encrucijada: perseguir lo que para él es su leit motiv (la medicina, las mujeres), o seguir idealizando imágenes – la metáfora, Teresa como Moisés – y renunciar a su misión. Hay aquí una pugna entre la levedad y el peso.

Sabina se encuentra del lado de la levedad. Necesita traicionar, pues no quiere establecer vínculos que la retengan o anclen. La primera ruptura que establece es contra la humanidad. Sabina ama el encuentro de los contrarios, la fealdad por accidente; para ella,

vivir en la verdad significa vivir sin público. Teme al vacío: ¿qué pasará cuando no quede nadie, nada, que traicionar? La necesidad de la traición la colma de excitación y alegría pues abre siempre un camino nuevo, y con éste, una nueva posibilidad de traicionar. Pero llegará un día donde el camino ya no se bifurque y se tope con un abismo: la muerte. De ahí su odio al kitsch, pues es sólo un biombo que oculta el desenlace final. Sabina también traiciona al lector, se le fuga. En ciertos momentos creemos que estamos a punto de descubrir algo sustancial sobre ella, pero desaparece y vuelve a aparecer con libertad, dejándonos con una sensación de insatisfacción al tratar de definirla.

Franz es el último eco melancólico de la Gran Marcha izquierdista europea. Cree en la humanidad y en su unión. Adora las manifestaciones pues supone que todos los individuos forman una masa colectiva que persigue un bien común. Idealiza el amor, lo considera abandono del ser. El ser en el otro. Así, el primer gran amor – Sabina – se convierte en el motor en todas sus acciones, incluso cuando se encuentra ausente.

La hipótesis consiste en que en esta novela las definiciones y consideraciones sobre la vida/mundo/entorno están delimitadas para cada personaje, y el lector puede experimentar el estado de ánimo característico de Tomás, Teresa, Franz o Sabina, dependiendo de la parte de la novela que lee. Estos estados podrían definirse como atmósferas emocionales y ¿por qué no traducir directamente estas atmósferas emocionales literarias a otras atmósferas, igualmente emocionales, pero musicales? Esto da paso a más preguntas: ¿Es Kundera un compositor de novelas? ¿Qué tan estrecha es la relación entre música y literatura en esta novela checa?

A partir de lo anterior, y una vez definida la atmósfera emocional de cada personaje, su interacción con otros y sus momentos de aparición en la novela, es viable construir un “mapa” que pudiera fungir como guía para una composición basada en *La insoportable levedad del ser*, e incluso ir un paso más allá de la mera localización de los elementos estructurales musicales de la novela en el tiempo y espacio, al proponer una partitura abierta con un lenguaje más próximo al de la composición musical. La concepción de estas guías para la composición – el mapa-guía y la partitura –, al igual que la novela, se ancla en el préstamo de definiciones musicales para describir el desarrollo de una poética. No se

trata de una traslación rigurosa de sucesos y situaciones de la novela a notas, sino una adaptación de *LILS* a una composición musical basada en palabras clave, temas, y personajes.

La composición de la pieza basada en la novela tiene amplias posibilidades. Sin embargo, se ha optado por pensar en el medio electroacústico para lograr la empresa. ¿Por qué una composición electroacústica? Porque la manipulación tecnológica de los sonidos permite modificar un material sonoro con cualidades específicas y tener acceso a un rango de sonidos inexistentes por los métodos tradicionales. Los límites del sonido, por medio de la electroacústica, son sólo aquellos que imponga la imaginación creativa.

Así, el objetivo del trabajo es proponer una guía para una composición electroacústica de *LILS*. Esta guía se conforma de un mapa que ubica los elementos de la novela que se corresponden con elementos musicales (atmósfera, temas, motivos, *tempo*, movimientos, dinámicas) en el tiempo, y de una partitura abierta donde los temas están ubicados en el espacio de acuerdo a su aparición en la novela, pero también de acuerdo a la gravedad o levedad de su tratamiento. La partitura abierta compacta todos los elementos del mapa-guía y busca sujetarlos a la naturaleza codificada electroacústica, teniendo como meta acercarse un poco más al lenguaje del compositor. Aunque esta partitura abierta le resultará familiar a un compositor de electroacústica por la similitud gráfica con las notaciones en ese campo, no se descarta la posibilidad de ofrecerlo a un compositor para que lo trabaje con instrumentación tradicional.

Para lograr lo anterior es necesario abordar en el primer capítulo los antecedentes de investigadores que hayan retomado la relación entre las novelas de Kundera y la música. Se han elegido como antecedentes los estudios de Luis Carlos Pimenta Gonçalves, “Notas da música na escrita de Kundera”; de Stephen Benson, “For Want of a Better Term?: Polyphony and the Value of Music in Bakhtin and Kundera”, y de David Mosley, “Milan Kundera’s Polyphonic Novels and the Poetics of Divestment”.

En el segundo capítulo se presentan los postulados teóricos de la novela según Milan Kundera, no sin antes dar un recorrido a los cambios y transformaciones de la novela del siglo XX. Además, es aquí donde deben exponerse los conceptos de polifonía, contrapunto y

atmósfera, y ligarlos con las nociones de novela polifónica, contrapunto y variaciones en una obra literaria. El capítulo tercero tendrá como objetivo analizar *La insoportable levedad del ser* en cuanto al contexto histórico, el manejo del tiempo y el espacio, y los pilares de la novela: los temas. También, éste será el espacio donde se estudiarán las voces de la polifonía – los personajes –. Así mismo, las relaciones entre los protagonistas y los distintos géneros discursivos en el texto serán expuestos.

El cuarto capítulo regresa a concepciones teóricas, pues es necesario hacer un alto en la música electroacústica y justificar su elección. Después es válido sumergirnos en un quinto capítulo que es considerado el puente entre la novela y la cuestión musical. En este apartado se señala la atmósfera emocional de cada personaje, y se muestra el mapa-guía para la composición de la novela.

La aproximación y estudio de cada personaje son herramientas primordiales para la definición de las atmósferas emocionales. La tarea del compositor será materializar estas atmósferas y traducirlas al lenguaje musical. Se está consciente que, atendiendo a la subjetividad y lo que cada palabra o nota puede transmitir a cada individuo, no debe tomarse la definición (o futura composición) de las atmósferas emocionales musicales como únicas. La novela kunderiana plantea interrogantes. Bajo esta misma línea, el presente trabajo pretende otorgar herramientas que abran más cuestionamientos y den paso a una gama de posibilidades que permitirán crear a partir de lo no dicho, la definición del arte de la elipsis musical. Es decir, el mapa-guía y la partitura abierta no pretenden ser la rerepresentación de una composición única, sino solamente indicar los momentos específicos donde debe escucharse un tema, un motivo, o una atmósfera. Cómo sonará cada uno de ellos variará de compositor a compositor.

En la última parte de esta investigación, se presentan las conclusiones sobre la posibilidad de cifrar *La insoportable levedad del ser* en un mapa para una composición musical, y cómo sería que por medio de su creación se estrecha la correspondencia entre la novela polifónica de Kundera y cuestiones musicales formales. Se iría, pues, un paso más allá de la relación metafórica. Como producto, se entregan una guía para la composición de *La insoportable levedad del ser*: el mapa-guía y la partitura-abierta. Éstas respetan el préstamo

de las analogías que Kundera establece en cuanto a la expresión escrita y la música, por lo que la interpretación de las atmósferas, motivos, temas, dinámicas y *tempo* no es una traducción de la novela a la música, sino una extrapolación.

I. Antecedentes

Al hablar de textos kunderianos es imprescindible tocar cuestiones musicales. No es posible disociarlos. Por ello, en varios de los ensayos que se han escrito sobre sus novelas, hay referencias hacia el ritmo, el tempo, la longitud de los capítulos, las partes que constituyen la novela. Sin embargo, en su mayoría son dichas “de paso”, como parte de la descripción del estilo narrativo pero sin que esta relación constituya una tesis o idea a explorarse. Si bien es cierto que existen algunos estudios especializados que buscan señalar la relación entre la composición literaria de Kundera y la música, muchos de ellos son ensayos cortos o capítulos dentro de un libro donde no se explora a profundidad si la relación músico-literaria del checo va más allá del mero formalismo estructural.

1.1 Gonçalves y la inspiración recíproca música-literatura

Luis Carlos Pimenta Gonçalves expresó en una ponencia en la Universidad de Minho que son indiscutibles las relaciones entre compositor/escritor, literatura/música. Los compositores se inspiran en temas literarios y los escritores destacan en sus textos temas musicales.¹ Señala que la arquitectura novelística de Kundera se asemeja a las preocupaciones de Beethoven de componer una unidad a partir de elementos dispares y que para lograrlo se sujeta de la estrategia de las variaciones del músico vienés. Gonçalves destaca una cita de Kundera a propósito de *El libro de la risa y el olvido* y que hace énfasis en la importancia de las variaciones en su obra:

Como se ligam esas sete pequenas composições independentes, que ñao têm uma só acção comum? O único elo que as reúne nom conjunto, que faz delas um romance, é a unidade dos mesmos temas. Assim deparei no meu caminho, com uma outra velha estratégia: *a estratégia beethoveniana das variações*; graças a ela, pude permanecer em contacto directo e ininterrupto com algumas questões

¹ Véase Pimenta Gonçalves, Luis Carlos. “Notas de música na escrita de Kundera”. (*VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada/ X Coloquio de Outono Conmemorativo das Vanguardas*. 2009/2010. Minho: Universidad de Minho) 1.

existenciais que fascinam e que, no meu romance-variações, são progresivamente exploradas sob múltiplos ángulos.²

Esta exploración desde múltiples ángulos, la novela-variación, también aplica para *La insoportable levedad del ser* pues existen pilares fundamentales – temas – que se exploran de acuerdo a la visión de cada personaje. La diferencia entre un libro y otro estriba en que en *La insoportable* las vidas de los protagonistas están entrelazadas. Gonçalves también hace énfasis en el “motivo musical” el *leitmotiv* de cada personaje, otra herencia de Beethoven. Sin embargo, sólo describe los capítulos 8, 15 y 16. Del capítulo 8 (la anécdota sobre la composición beethoveniana basada en el *es muss sein*), menciona:

Na quinta parte, capítulo 8, o narrador conta a verdadeira história que inspirara a composição do «ilustre motivo beethoveniano de ‘muss es sein?’», o diálogo entre um certo senhor Demscher e o compositor que lhe viera reclamar uma dívida de cinquenta florins. «Muss es sein?» terá dito o devedor, ao qual respondeu Beethoven rindo: «Es muss sein! Tem de ser!» Deste encontro, Beethoven anotou num bloco a ideia de uma melodia a quatro vozes que se tornou um ano mais tarde no motivo central do último movimento do último quarteto, op. 135. Do jocoso episódio ficou um apelo do destino, uma ilustração da passagem, segundo o narrador, do ligeiro ao pesado.³

En cuanto al capítulo 15 (reflexión de Tomás sobre Teresa y su insistencia para que comprara las sonatas y cuartetos del compositor romántico), indica:

[...] a personagem de Tomas faz alusão ao último andamento do último quarteto

² “¿Cómo se vinculan estas siete composiciones pequeñas e independientes si no tienen una acción común? El único vínculo que las une, que las convierte en novela, es la unidad de los mismos temas. Así me encontré, a lo largo del camino, con otra vieja estrategia; la *estrategia beethoveniana de las variaciones*; gracias a ella, pude permanecer en contacto directo e ininterrumpido con algunas cuestiones existenciales que me fascinan y que, en esa novela-variações, se exploran progresivamente bajo múltiples ángulos.” (Milan Kundera. *Los testamentos traicionados*. Trad. Beatriz de Moura. (México: Tusquets editores, 1996) 180). Kundera (*Los testamentos traicionados*) citado en Gonçalves 5.

³ “En la quinta parte, capítulo 8, el narrador cuenta la verdadera historia que inspira la composición del «ilustre motivo beethoveniano del “muss es sein?”», un diálogo entre un cierto señor Demscher y el compositor que le reclama una deuda de cincuenta florines. «Muss es sein?» dice el deudor, a lo cual Beethoven responde: «Es muss sein! ¡Tiene que ser!». De este encuentro, Beethoven anotó en un cuaderno la idea de una melodía a cuatro voces que se tornará un año más tarde en un motivo musical del último movimiento de su último quarteto, op. 135. Del gracioso episodio surge una llamada del destino, una ilustración de la transformación, según el narrador, de ligero a pesado”. La traducción es mía. Gonçalves 9.

de Beethoven, composto em torno de uma interrogação escrita na própria partitura em alemão, em que alguns compassos se encontram disseminados ao longo do texto do romance como se se tratasse de um leitmotiv, “Muss es sein?” (Será necessário?) e a resposta “Es muss sein!” (É necessário!). No início do último andamento, Beethoven escreveu: “Der schwer gefasste Entschluss” (a decisão gravemente pesada). A sua simples evocação mergulha a personagem numa recordação relacionada com Teresa que o “obrigara a comprar os discos com os quartetos e as sonatas de Beethoven”. A simples referência a este motivo musical irá criar uma cumplicidade com o seu interlocutor, o director da clínica que retoma a interrogação, «imitando com a voz a melodia de Beethoven: ‘Muss es sein?’ Será necessário». Respondendo Tomás: “Sim, é necessário! Ja muss sein!».⁴

Por último, en el capítulo 16 (la reflexión sobre peso y gravedad en el proceso compositivo de la misma obra, el Cuarteto de Cuerdas No. 16 en Fa mayor Op. 135) señala:

[...] temos uma reflexão sobre a gravidade do destino e a responsabilidade do homem evocadas no próprio título apostado por Beethoven na partitura. A noção que só é grave o que é necessário, só tem valor o que pesa, está intimamente ligada a Beethoven, ou melhor, segundo a hipótese formulada no texto, seriam os exegetas da obra do compositor que teriam transmitido esta convicção.⁵

Más allá de la recapitulación de la novela y de lo ya dicho en entrevistas por Kundera (Beethoven, las variaciones, la presencia de la música – abordada de forma general – en sus

⁴ “El personaje de Tomás hace alusión al último movimiento del último cuarteto de Beethoven, compuesto en torno a una interrogación escrita en alemán en la propia partitura, y que puede encontrarse diseminado a largo del texto de la novela como si se tratase de un *leitmotiv*, “Muss es sein?” (¿Será necesario? y la respuesta “Es muss [sic] sein!” (¡Es necesario!). En el inicio del último movimiento, Beethoven escribe “Der schwer gefasste Entschluss” (una decisión gravemente pesada). Su simple evocación trae a la mente un recuerdo relacionado con Teresa que lo “obligó a comprar los discos con los cuartetos y sonatas de Beethoven”. La simple referencia de este motivo musical crea una complicidad con un interlocutor de Tomás, el director de la clínica que retoma la interrogación, «imitando con su voz la melodía de Beethoven: ‘Muss es sein’ Será necesario». Responde Tomás: «¡Sí, es necesario! ¡Ja muss sein!». La traducción es mía. Gonçalves 8.

⁵ “Tenemos una reflexión sobre la gravedad del destino y la responsabilidad del hombre que se evoca en el propio título de la partitura de Beethoven. La noción de que lo que es grave es necesario, que sólo tiene valor lo que pesa, está íntimamente ligada a Beethoven, o mejor dicho, según la hipótesis formulada en el texto, somos los exegetas de la obra del compositor y nos trasmite su convicción”. La traducción es mía. Gonçalves 8.

novelas), puede decirse que no hay aportaciones sustanciales en este ensayo corto para el objetivo de esta investigación. La conclusión final a la que llega Gonçalves es que además de la existencia de formalismos musicales en el universo musical novelesco (aunque no se detenga a examinar a detalle ninguno de ellos), la presencia de la música se manifiesta también en las exploraciones de los personajes de Kundera. Por último, afirma que hay numerosas comparaciones y metáforas en torno a la música y la literatura, y que hace falta abordar en un espacio más amplio (un ensayo/ponencia no resulta suficiente) estas especificidades.

1.2 Benson y la polifonía bajtiniana en Kundera

Stephen Benson se enfoca en la relación entre la concepción de la música en la literatura de acuerdo a Bajtín, y cómo en ellas encajan las novelas de Kundera. Además, resuelve las críticas (como en algún momento lo hiciera Kundera) sobre la imposibilidad de la simultaneidad de voces en una polifonía literaria. Benson puntualiza que lo que comparten estas dos artes es una analogía gráfica, una metáfora.

[...] the material of music and of the novel are too dissimilar for there to be anything more between them than a graphic analogy, a simple metaphor. We are transforming this metaphor into the term “polyphonic novel”, since we have not found a more appropriate label. It should not be forgotten, however, that the term has its origins in metaphor.⁶

Por ende, la polifonía es la idea de voces independientes que dialogan.⁷ Benson trae a colación que no es extraño comparar una novela con música, pues la primera toma prestada la terminología musical para su descripción. La teoría de la polifonía de Bajtín nace por las novelas de Dostoievski, y su definición se comparte por Kundera al declarar que la polifonía novelesca tiene en su centro “the idea of simultaneously independent

⁶ “El material de la música y la novela son tan distintos entre sí que no puede haber más entre ellos que una analogía gráfica, una simple metáfora. Esa metáfora se transformó en el término “polifonía novelesca”, pues no se ha encontrado una etiqueta más apropiada. Sin embargo no debe olvidarse que el término tiene su origen en la metáfora”. La traducción es mía. Bajtín (*Problemas en la poética de Dostoievski*) citado por Stephen Benson. “For Want of a Better Term?: Polyphony and the Value of Music in Bakhtin and Kundera”. *Narrative*. (Octubre 2003: 292-311) 296.

⁷ Véase Benson 303.

voices that are nevertheless constituted within the liminal act of dialogue – in musical terms, melodic (horizontal) voices moving independently against one another, giving rise, in the events of their meeting, to (vertical) harmonies that make the voices anew”.⁸ Estas dinámicas horizontales y verticales se retoman en este proyecto, relacionando la primera con el contrapunto, y la segunda con la polifonía. Si bien en este ensayo de Benson hay una comparación y explicación de cómo la literatura toma prestados términos musicales, es motivo de este trabajo hacer más evidente la relación de las dos artes, y trasladar la teoría literaria kunderiana al terreno de la composición sonora.

1.3 Mosley y la idea musical janacekiana en la prosa de Kundera

Los estudios de David Mosley se centran en cómo Milan Kundera sitúa su trabajo en relación a la generación de Mann, Broch y Musil, quienes de acuerdo a la lectura del checo, no lograron integrar la música a la estructura de sus novelas. Kundera señala que en la historia de la literatura las nuevas generaciones retoman los cuestionamientos inconclusos de escritores anteriores. Hay grandes obras en cada generación de novelistas, pero con aspectos inacabados, incompletos,⁹ listos para seguir elaborándose por otros interesados en el arte novelesco. Como lo dicen también Benson y Gonçalves (citando a Kundera) es *Los sonámbulos* (1932) de Hermann Broch el origen de su interés entre la relación de la música y la novela. La inspiración viene de cómo dar un paso más allá del trabajo de Broch, quien anticipa el contrapunto musical: distintos géneros discursivos que convergen en un texto. Con el antecedente de Broch, hay un punto de partida desde el cual debe re-concebirse la “musicalización de la ficción”.¹⁰

Las novelas de Kundera son polifónicas pues, así como en un cuarteto de cuerdas, son varias voces las que resuenan. La diferencia radica en la simultaneidad.

⁸ “La idea de voces simultáneas e independientes que están constituidas con el acto liminal del diálogo – en términos musicales, voces melódicas (horizontal) que se mueven independientemente de las otras alzándose sobre ellas en ciertos momentos de su encuentro, o voces armónicas (verticales), que construyen nuevas”. La traducción es mía. Benson 303.

⁹ Véase Mosley, David. “Milan Kundera’s Polyphonic Novels and the Poetics of Divestment”. *Word and Music Studies*. 2011: 279-289) 280.

¹⁰ Véase Mosley 280.

Taking Kundera at his word, conceding that his novels both fail and succeed to realize poliphony in prose, demands thinking differently and deeply about the genre and its history, as Walter Bernhart recommends when he observes, “literature and music, as it were, share a common ground, i.e., they pose the same problems and can be investigated by the same tools”.¹¹

La relación es entonces metafórica (concuerta con Benson) y el término polifonía no debe excluirse de los campos que no sean estrictamente musicales.

El punto más importante de la investigación de Mosley en cuanto al presente trabajo, es la relación entre el estilo de Janáček y Kundera. En el compositor, muchas emociones contradictorias coexisten en un espacio musical limitado, se da una “polifonía de emociones”.¹² De esto se infiere que las yuxtaposiciones existen tanto en la obra musical de Leos Janáček como en la obra literaria de Kundera: el cambio de atmósfera modifica el panorama emocional tanto para quien escucha como para quien lee. En el ámbito de este trabajo esto resulta clave ya que señala varios puntos importantes: a) existe una relación entre un proceso de composición y el proceso de escritura de Kundera más allá de lo metafórico, b) en la novela kunderiana y en la obra de Janáček está presente una polifonía de emociones, es decir, hay varias atmósferas emocionales en una misma obra, y c) el cambio emocional, ya sea para el oyente o para el lector, es una condición de la polifonía kunderiana.

Para establecer paralelismos música/literatura, Mosley cita la entrevista que Cristian Salmon le hace para explicar las concordancias formales musicales en la composición literaria y las esquematiza de la siguiente manera:

theme: e.g. *Inmmortality; Slowness; Identity; The Book of Laughter and Forgetting; The Unbearable Lightness of Being*

¹¹ “Tomando las palabras de Kundera de forma literal sobre que sus novelas fracasan y tienen éxito en convertir la prosa en polifonía, es imperante pensar diferente y profundamente acerca del género y su historia, como Walter Bernhart recomienda cuando señala que ‘literatura y música comparten el mismo ámbito, poseen los mismos problemas y pueden ser investigadas por las mismas herramientas’”. La traducción es mía. Mosley 284.

¹² Kundera (entrevista con Christian Salmon) citado en Mosley 281.

- line: ideas, questions, existencial situations in which characters serve as vehicles for different explorations of the theme
- motif: key words, metaphors, or images that represent the theme and appear several times in the novel
- counter-point: alternating modes of discourse, e.g. narrative, poetry, essay, reportage
- movements: the large parts of the novel (often seven in number)
- measures: the brief chapters, of 1-5 pages, that comprise each part
- tempo: the number of chapters in a part
- rhythm: the relative length of each chapter¹³

Resulta interesante contrastar estas contribuciones con las definiciones y explicaciones que da Kundera acerca de su arte poético. Aunque los conceptos de ritmo, *tempo*, contrapunto, movimiento, capítulos, coinciden con las concepciones del escritor checo, la identificación del tema y línea de la novela, que en realidad son temas y líneas, pudiera no ser precisa. Kundera indica, en la entrevista que el mismo Mosley cita, que un tema es:

[...] una interrogación existencial. Y me doy cuenta, cada vez más, de que semejante interrogación es, a fin de cuentas, el examen de las palabras particulares, de las palabras-tema. Esto me lleva a insistir: la novela se basa ante todo en algunas palabras fundamentales. Es como la «serie de notas» de Schönberg. En *El libro de la risa y el olvido* la «serie» es la siguiente: el olvido, la risa, los ángeles, la *litost*, la frontera. Estas cinco palabras fundamentales se

13

- tema: e.g. *La Inmortalidad; La lentitud; La identidad; El libro de la risa y el olvido; La insoportable levedad del ser*
- línea: ideas, cuestionamientos, situaciones existenciales en los que los personajes sirven como vehículos para diferentes exploraciones del tema
- motivo: palabras clave, metáforas o imágenes que representan el tema y aparecen varias veces en la novela
- contrapunto: modos distintos de discurso, e.g. narración, poesía, ensayo, reportaje
- movimientos: las partes largas de la novela (casi siempre siete)
- medidas: los breves capítulos, de 1 a 5 páginas, que comprende cada parte
- tempo: el número de capítulos en una parte
- ritmo: la longitud relativa de cada capítulo

La traducción es mía. Mosley 281.

analizan, estudian, definen, vuelven a definirse durante toda la novela y finalmente se transforman en categorías de la existencia. La novela se construye sobre algunas de estas categorías como una casa sobre sus pilares.¹⁴

Así, es válido afirmar que los pilares son los temas sobre los cuales los personajes se preguntan sobre sí mismos y el mundo. La línea que propone Mosley dista un poco de la forma de composición de Kundera pues parte del hecho de que el título de la novela es el tema mismo. A las voces las identifica con las situaciones existenciales de los protagonistas, pero para Kundera la situación existencial y el tema son sinónimos. Sin embargo, hay que reconocer el hecho de que Mosley intenta dar el salto a la materialización de la música en la novela, a la musicalización de la ficción, al menos tratando de establecer concordancias entre las partes musicales y los elementos del texto.

Múltiples ensayos y trabajos de investigación sobre Milan Kundera y sus novelas están a la mano. La mayoría aborda la cuestión musical y su relación con la estructura de la obra kunderiana. Aquellos estudios donde se profundiza en la “composición” de las novelas del checo son sistematizaciones de la teoría que Kundera ha expuesto ya en sus trabajos ensayísticos. La conclusión a la que llega Gonçalves es acertada: se necesita un espacio amplio para poder desarrollar el tema y exponer las numerosas comparaciones y metáforas en torno a la música y la literatura en Kundera y otros autores. El propósito de esta investigación es hacer más evidentes las semejanzas que las diferencias entre la literatura y la música, y proponer una nueva forma de comprender su similitud desde *La insoportable levedad del ser*.

¹⁴ Kundera 106.

II. Marco teórico-histórico: apuntes sobre la novela del siglo XX, la polifonía musical, y su relación.

Para comprender las aspiraciones de la novela del siglo XX, es de gran ayuda dar un vistazo rápido a lo acontecido en materia de la prosa novelística europea durante el XIX. También, deben retomarse los tres tiempos históricos del arte novelístico según Milan Kundera. Con estos antecedentes será posible tener en mente cuestiones importantes para comprender las reflexiones del autor checo en relación a lo que busca lograr la novela.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII y mayormente en el XIX, la narrativa adquiere un nuevo carácter.¹ La cultura libresca desarrolla varias formas literarias – estudios, artículos, relatos de viajes, memorias – en donde se advierten descripciones detalladas de las costumbres, la naturaleza, y los hábitos de las personas.² Estas descripciones, al ser recurrentes y expandirse a varios campos artísticos, llegarían a emanciparse y denominarse como costumbrismo. Éste es el germen de la novela decimonónica.

Las décadas de los 1800s fueron una época de ideas revolucionarias y profundos cambios industriales. El hombre “descubre” la ciencia y el término “científico”, acuñado en 1833 por William Whewell, se convertiría en parte del lenguaje de la época. Dado que la ciencia y la religión constituyen una dicotomía, se genera una crisis de pensamiento y un proceso de fragmentación de los centros de significación. Y es que el siglo XIX “nació durante los decenios de deflagraciones que, en varias ocasiones y de cabo a rabo, transfiguraron toda Europa”.³ La Revolución Francesa trajo el espíritu de la libertad al pensamiento de los habitantes decimonónicos y la Revolución Industrial en Inglaterra puso

¹ La distinción entre el carácter de la novela a partir de la segunda parte del siglo XVII, se hace a propósito de que en el arte novelesco que surge a partir del siglo XIII y XIV (la *novella* italiana), el antecedente directo es el cuento y la anécdota. La forma de narración oral perdura y lo primordial es compartir el hecho, la historia, sin ningún reparo en la estética narrativa. No encontramos en esta novela primitiva descripciones de la naturaleza, caracterización de los personajes, digresiones filosóficas, diálogos. El protagonista, el héroe, es el hilo conductor entre episodios. Véase Eichenbaum, Boris. “Sobre la teoría de la prosa”. Trad. Ana María Nethol. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. 10ma. edición. (México: Siglo XXI editores, 2002) 149.

² Véase Eichenbaum 149.

³ Milan Kundera. *El telón. Ensayo en siete partes*. Trad. Beatriz de Moura. (México: Tusquets editores, 2009) 26.

en duda muchas normas tradicionales sociales. La ciencia se postula como la salvación del hombre en el hombre mismo. Ante los acelerados cambios, la “Historia”⁴ se convierte en la experiencia de cada individuo; “el hombre empezó a comprender que no moriría en el mismo mundo que lo vio nacer [...]”.⁵ En el arte se consagró el afán de asir la Historia y prolongar su estadía mediante la descripción precisa de cada objeto.⁶

El filósofo que removió los cimientos del pensamiento social que se arrastraba desde el siglo XVIII, al declarar que la realidad no es más que una creación del espíritu, que todo lo racional es real y todo lo real es racional, fue Hegel. Para este alemán “el absoluto es Razón, por lo tanto, el saber del absoluto encierra el conocimiento de toda la realidad en su articulación con la Totalidad”.⁷ En conclusión, la realidad está sometida a estrictas leyes lógicas donde las leyes del ser coinciden con las leyes del pensar.⁸ Este panlogismo se ancla a un pensamiento sistemático dialéctico, donde toda tesis tiene su antítesis, y de ello surge una síntesis o identidad en la diferencia. Así, no hay nada que escape al sistema, a la lógica de la Razón. En términos de libertad, Hegel distingue tres tipos: la natural – capacidad de elección –, la de capricho – que se da por inclinación o interés –, y la absoluta – voluntad del espíritu universal que vuelve a sí misma por medio de las siguientes etapas: Derecho, Moralidad y Eticidad –.⁹ El Derecho se refiere al conjunto de leyes que no tiene en cuenta la individualidad, la Moralidad aparece entonces como conciencia y decisión personal. Pero para que el individuo no se emancipe de forma egoísta, la Eticidad es necesaria. Es en el Estado donde se sintetizan el derecho y la moral;¹⁰ “los individuos, la familia y la sociedad civil quedan subsumidos bajo la idea de Estado [...]”.¹¹ Lejos están ya los tiempos de los héroes homéricos. A la epopeya se le confronta con una sociedad organizada, con una

⁴ Entiéndase como sustantivo determinado. La Historia. No confundir con el concepto de una historia única, sino como la referencia a un pasado individual cognoscible.

⁵ Kundera 26.

⁶ Kundera define la descripción como “compasión por lo efímero; rescate de lo perecedero”. Véase Kundera 27.

⁷ Carlos Goñi. *Las narices de los filósofos. Una historia de la filosofía a través de 50 pensadores esenciales*. (Madrid, España: Ariel, 2008). 166.

⁸ Véase Goñi 166.

⁹ Véase Goñi 167.

¹⁰ Véase Goñi 167.

¹¹ Goñi 167.

administración omnipotente.¹² La voluntad del individuo está determinada por las voluntades del Estado. Es ésta la cuna de la novela decimonónica.

“La novela moderna repite la búsqueda nostálgica de la similitud que fue el origen de los cantos arcaicos y de las epopeyas heroicas; y el novelista, como el *aeda*, como el mentor del canto popular, es un cazador de similitudes perdidas. Pero en la novela, no es tan importante la imagen que se construye como la que se quiebra”.¹³ La pluralidad de perspectivas expuestas, y por ende, la posibilidad de la vastedad de lecturas lleva a que la intención última del texto remita “a una cierta extemporaneidad frente a las ideas de la época en que fue creada”.¹⁴

El desarrollo de las ciencias llevó al hombre hacia los túneles de las disciplinas especializadas. Cuanto más avanzaba éste en su conocimiento, más perdía de vista el conjunto del mundo y a sí mismo, hundiéndose así en lo que Heidegger, discípulo de Husserl, llamaba, con una expresión hermosa y casi mágica, «el olvido del ser». [...] el hombre se convirtió en una simple cosa en manos de fuerzas (las de la técnica, la política, la Historia) que le exceden, le sobrepasan, le poseen.¹⁵

Siguiendo esta premisa, bajo el contexto socio-histórico ya planteado, el habitante del siglo XIX quiere rebelarse y separarse de esa etiqueta de ente social hegeliano. En la novela, la espontaneidad se transforma en dogma y se opone fervientemente a la imitación.¹⁶ La originalidad se propone como solución a una creciente humanidad masificada.

El romanticismo, movimiento de reacción contra el neoclasicismo, y permeado por temas como el egocentrismo, la libertad, y el amor y la muerte,¹⁷ fue una corriente que reflejó la angustia del artista ante su realidad. Éste detestaba el paisaje urbano y se

¹² Véase Kundera 129.

¹³ Francisco Javier Gómez Martínez. “Ironía y libertad: Denis Diderot y la novela moderna: Jacques el fatalista en la herencia cervantina”. Diss. (Universidad Complutense de Madrid, 2001) 8.

¹⁴ Gómez 8.

¹⁵ Kundera, *El arte de la novela*, 14.

¹⁶ Véase Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Trad. Joaquín Jordá. (Barcelona, España: Anagrama, 1985) 20.

¹⁷ Debe entenderseles como una asociación: en el amor se encarna la rebeldía romántica. En la muerte, el alma encuentra su liberación en la finitud.

restringía a su propia intimidad, religiosidad o pesimismo. Las atmósferas exóticas y melancólicas predominan en sus textos, pues sugieren los sentimientos de ensueño, nostalgia y recuerdan a la muerte. En resumen, el romántico ve lo que quiere ver, pues se sumerge en su espacio psíquico que se hace cada vez más profundo y abismal. El romántico

[...] ya no quiere ser discípulo de nadie. Se persuade de que es infinitamente *original*. [...] No nos dejemos engañar, repite constantemente Stendhal, los individualismos ruidosamente profesados ocultan una nueva forma de copia. Las repugnancias románticas, el odio de la sociedad, la nostalgia del desierto, así como el espíritu gregario, sólo encubren las más de las veces una enfermiza preocupación por el *Otro*.¹⁸

Sigamos la lógica de Girard: en una novela el protagonista desea algo y eso lo inclina a la acción. En su mayoría, los personajes desean un objeto y no existe mediador entre éste y el sujeto. Sin embargo, algunas veces aparece la figura del deseo triangular donde “la «naturaleza» del objeto apasionante no basta para explicar el deseo, y debemos volvernos hacia el sujeto apasionado. Hacemos su «psicología» o invocamos su «libertad»”.¹⁹

Pero acordándose que el valeroso Amadís no sólo se había contentado con llamarse Amadís a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria, por [hacerla] famosa y se llamó Amadís de Gaula, así quiso como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse *don Quijote de la Mancha*, con que, a su parecer, declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre de ella.²⁰

Don Quijote ansía el honor de una vida caballerisca que se traduce en la posesión de ciertos objetos que le designan el modelo de caballería (la bacía de barbero, los molinos de viento), pero el mediador de ese deseo es Amadís de Gaula.²¹ Aunque los románticos negaron vigorosamente un mediador entre el deseo de su héroe y el objeto, es claro que se

¹⁸ Girard 20.

¹⁹ Girard 9.

²⁰ Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha I*. Ed. John Jay Allen. 25ava. Edición. (España: Cátedra, 2005) 118-119.

²¹ Véase Girard 10.

trata de una traducción estética o filosófica de visiones del mundo donde “defienden una misma ilusión de autonomía a la que el hombre moderno está apasionadamente vinculado”.²²

El siglo XIX aclamaba la originalidad de Cervantes. Alonso Quijano inauguró para nosotros la historia del arte de la novela mediante tres preguntas: “¿qué es la identidad de un individuo?, ¿qué es la verdad?, ¿qué es el amor?”.²³ Las mismas preguntas con algunas variantes, con la obvia primacía por responder alguna de ellas en mayor medida, son las que se hacen Werther, Jean Valjan y Balthazar Claës. El lector romántico se identifica con el Quijote, el imitador por excelencia.²⁴

Pero el romanticismo exacerbado terminó por cansar al artista. En la segunda mitad del siglo, éste buscaba una completa relación entre la esfera pública y el ámbito privado, y subyace a la narrativa una serie de complejas implicaciones culturales, ideológicas, antropológicas y estéticas. El realismo busca, pues, un retrato objetivo que abarque y agote la realidad. Los episodios descriptivos se llenan de objetos que añaden “efecto de realidad”. El escritor se documenta y el espacio se manifiesta como *leitmotiv*. Los temas son, pues, escenas de la vida cotidiana que son reproducidas con lenguaje común. No hay juicio: se presentan los hechos a secas.

El conocido texto de *La dama de las camelias* (1848) es la obra de transición entre el romanticismo y el realismo. En este texto existen planos superpuestos donde el narrador no es en todo momento imparcial. Margarita y Armando Duval tienen una historia de amor afectada por los convencionalismos de la época: son una cortesana y un hombre de sociedad. La historia surge de un testimonio verídico de la vida de Marie Duplessis y Dumas. Esto lo comparte Julio Janín a manera de prefacio de la novela, y la inmiscuye, junto con las narraciones epistolares, dentro del terreno del romanticismo. Así, los contenidos sociales y morales están intercalados con el cuestionamiento, reflexiones y sentimientos de los protagonistas.

²² Girard 21.

²³ Kundera 146.

²⁴ Véase Girard 21-22.

Otra obra de transición es *Rojo y negro* (1830) de Stendhal, que cuenta la historia de Julián, un muchacho que quiere ascender de clase social. La historia romántica típica del amor imposible da aquí un giro: Julián no ama a Madame de Rênal, sino al boletto que le otorgaría su conquista para cambiar de posición en sociedad. En esta novela existe una crónica de las costumbres de la sociedad francesa en los tiempos de la restauración borbónica; la documentación histórica postnapoleónica es evidente. Incluso el argumento proviene de una crónica de tribunales publicada en 1828.²⁵ Pero además de ofrecer una crítica de la situación social de Francia, Stendhal aún está presente en la obra: “nos da su opinión, se sumerge continuamente en el interior de sus personajes. [...] Podemos afirmar que los protagonistas son románticos, pero tampoco es el protagonista romántico habitual de Hugo, de Chateaubriand o de B. Constant, melancólicos hasta el suicidio o héroes rebeldes hasta el martirio”.²⁶

La inauguración definitiva del realismo estuvo a cargo de Flaubert. *Madame Bovary* (1857) suscitó polémica. El adulterio de Emma, aunque ficticio, se consideró como un contenido inmoral y sufrió el veto de la censura. Pero una novela con un plan preciso, premeditación al extremo y obsesión con el lenguaje, habría de sobrevivir. El deseo de Emma es también un deseo según el otro y tiene su origen en la literatura romántica.²⁷ Mediante esto, Flaubert destaca cuál era el concepto de la novela en el siglo XIX pues Emma Bovary “desea a través de las heroínas románticas con las que se ha atiborrado la imaginación. Las mediocres obras que ha devorado durante su adolescencia han destruido en ella toda espontaneidad”.²⁸

Casi todos los personajes de Flaubert comparten “una misma ignorancia, una misma inconsistencia, una misma falta de reacción individual, parecen destinados a obedecer la sugestión del medio exterior a falta de una autosugestión surgida de dentro”.²⁹ Para superar esto, los héroes flaubertianos se proponen un modelo, e imitan al personaje que

²⁵ Véase Suazuo Pascual, Guillermo. Introducción. *Rojo y Negro*. Por Stendhal. Trad. Carlos Rivas. 9na. edición. (Madrid, España: Editorial Edaf, 2007) 45.

²⁶ Suazuo 47-48.

²⁷ Véase Girard 11.

²⁸ Girard 11.

²⁹ Gaultier (*El bovarismo, la psicología en la obra de Flaubert*) citado por Girard 11.

han elegido.³⁰ ¿Cómo logra expresar este sentir y accionar de sus personajes, Flaubert? La técnica del estilo indirecto hace que el narrador comparta recuerdos, sentimientos y sensaciones; nos da la impresión de estar en el núcleo del proceso íntimo mental. Esto arraiga al lector a la subjetividad del personaje. El estilo indirecto libre es acercar tanto el narrador omnisciente al personaje que las fronteras de ambos se evaporan. No se sabe quién está “hablando”. El narrador en *Madame Bovary* es una mezcla: es omnisciente y no forma parte del mundo poético; es invisible pues se confunde con el objeto y el sujeto narrado; es filósofo porque se aparta del texto y hace comentarios sobre la ideología actual de la sociedad.

El tema central de *Madame Bovary* es “el reino de la mediocridad, el universo gris del hombre sin cualidades”.³¹ Para Mario Vargas Llosa, por esta ruptura con los mundos epónimos del romanticismo y la mediocridad de su heroína, esta novela de Flaubert es la que inaugura la novela moderna.³² Parecería que poco a poco, lentamente, Aquiles va perdiendo su divinidad a lo largo de la tradición novelesca y que nos quedaremos con su tobillo.

[...] la mediocridad irá anegando sistemáticamente a los héroes, restándoles grandeza moral, histórica, psicológica, hasta que, al final, en nuestros días, en una culminación de ese proceso de deterioro, lleguen a convertirse en la obra de escritores como Beckett o Nathalie Sarraute en residuos, entidades vivientes en estado larval, en una agitación de tropismos vegetales, o, aún más lejos, en las novelas de un Sollers, en apenas un ruido de palabras.³³

El hombre ahora está solo. El siglo XX es el lugar de su introspección.

La novela vive su mejor época en el siglo XIX pues se afirma como fuerza social.³⁴ Su poder de seducción es casi hipnótico y prefigura el arte cinematográfico.³⁵ El escritor ideó

³⁰ Véase Gaultier (*El bovarismo, la psicología en la obra de Flaubert*) citado por Girard 12.

³¹ Mario Vargas Llosa. *La orgía perpetua: Flaubert y “Madame Bovary”*. (Buenos Aires: Alfaguara, 2009) 170.

³² Véase Vargas Llosa 171.

³³ Vargas Llosa 171.

³⁴ Véase Kundera, *Los testamentos traicionados*, 168.

³⁵ Véase Kundera 168.

un “aparato para fabricar la ilusión de lo real”.³⁶ Para que esto fuera posible era necesaria una minuciosa lógica causal que hiciera que los hechos fueran verosímiles y que los personajes parecieran “vivos” – como decía Balzac, que les hicieran competencia al registro civil –. Pero esto conlleva una separación estructural con la Historia: “antaño, su andar lento la hacía invisible, pero aceleró el paso y repentinamente (ésta es la gran experiencia de Balzac) *todo* se pone a cambiar en torno a los hombres durante sus vidas, [...]el *fondo* de las vidas humanas ya no es un decorado inmóvil”.³⁷ De ahí que se quisiera plasmar, casi pintar en los textos, los “cuadros” del tiempo. Pero después de casi un siglo de esta práctica, el nacimiento de una nueva estética impera; era necesario salvar la dicotomía del movimiento acelerado de la Historia y un arte que quería detener el tiempo.

Más allá de los 1850s, con una burguesía y clase obrera decididos a romper con el imperialismo, surgen otras importantes corrientes de pensamiento a cargo de los filósofos de la sospecha – como los llama Ricouer –, Marx, Freud y Nietzsche. La lucha de clases, el cuestionamiento de los valores, y la lucha entre el ego/súper ego/“yo” (conciencia/valores/pasiones), son las nuevas nociones sobre la mesa de los habitantes de las últimas décadas del siglo. Son nuevas interrogantes/temas – que se suman a las ya planteadas – y que quedarían como materia a trabajarse durante los 1900s. La conciencia del hombre es falsa: se puede enmascarar por intereses económicos, por la represión del inconsciente, o por el resentimiento del débil.

La herencia de la novela europea del XIX es la de la búsqueda. Esta encomienda ha perdurado durante más de cuatro siglos:

Una tras otra, la novela ha descubierto por sus propios medios, por su propia lógica, los diferentes aspectos de su existencia: con los contemporáneos de Cervantes se pregunta qué es la aventura; con Samuel Richardson comienza a examinar «lo que sucede en el interior», a desvelar la vida secreta de los sentimientos; con Balzac descubre el arraigo del hombre en la Historia; con Flaubert explora la *terra* hasta entonces *incognita* de lo cotidiano; con Tolstoi se

³⁶ Kundera 168. Las cursivas aparecen en el texto.

³⁷ Kundera 168-169.

acerca a la intervención de lo irracional en las decisiones y el comportamiento humanos. [...] *Et caetera, et caetera*.³⁸

Cuando la novela “supo superar los límites de su fascinación por las psicologías individuales e inclinarse hacia la problemática existencial en el sentido amplio, general, sobre-individual de la palabra”,³⁹ comienza la búsqueda de la novela del siglo XX. ¿Qué busca? ¿Qué ha descubierto y qué ha dejado pendiente por descubrir?

2.1 La novela del siglo XX y la búsqueda kunderiana

El camino de la novela es una historia paralela a la Edad Moderna.⁴⁰ Con *Don Quijote* el mundo se abre y muestra la facilidad para entrar y salir de él. Con *Jacques el fatalista* el espacio no conoce fronteras. Balzac irrumpe medio siglo después y difumina el horizonte con las construcciones modernas. Flaubert pone un cerco y del otro lado posiciona las aventuras, ya inalcanzables.⁴¹ “El infinito perdido del mundo exterior es reemplazado por lo infinito del alma”.⁴² Es en estos momentos la Historia dueña del hombre y le promete “un puesto de agrimensor. K. frente al tribunal. K. frente al castillo [...]”.⁴³ El Quijote se ha convertido en agrimensor.⁴⁴

El siglo XIX fue el siglo de la novela.⁴⁵ En éste, se estableció una idea de lo que debía ser, lo que ha dificultado su transformación posterior.⁴⁶ La historia de esta forma narrativa se encuentra hoy, en palabras de Kundera, en la etapa de las paradojas terminales: el momento en que todas las categorías existenciales cambian de sentido.

Todas las novelas se orientan hacia el enigma del yo.⁴⁷ ¿Qué es el yo? ¿Dónde se aprehende? ¿En la acción? ¿En la vida interior? Los actos son paradójicos (éste es uno de los grandes descubrimientos de la novela), y mientras más profundamente nos adentramos

³⁸ Kundera, *El arte de la novela*, 15.

³⁹ Kundera, *El telón. Ensayo en siete partes*, 193.

⁴⁰ Véase Kundera, *El arte de la novela*, 20.

⁴¹ Véase Kundera 18.

⁴² Kundera 19.

⁴³ Kundera 19.

⁴⁴ Véase Kundera 20.

⁴⁵ Véase Kundera, *El Telón. Ensayo en siete partes*, 27.

⁴⁶ Véase Kundera 27.

⁴⁷ Véase Kundera, *El arte de la novela*, 37.

al yo, más se nos escapa:⁴⁸ El asombro llega con la incertidumbre del yo y de su identidad.⁴⁹ Aprender el ser es, en las novelas de Kundera, aprender la esencia de la problemática existencial.⁵⁰ Cada personaje tiene un código que se compone de palabras y temas clave,⁵¹ y esas exploraciones de dichas temáticas son las que constituyen el yo. Ahora bien, la búsqueda del yo es insaciable. Por ello, la novela todavía debe, y deberá eternamente al mundo, una búsqueda constante para definirnos.

2.1.1 Lo inacabado por las anteriores generaciones. Sobre la historia de la novela según Milan Kundera.

Definir la historia de determinado tipo de arte es cuestión de apreciación. No es una historia de los acontecimientos, sino la historia de los valores.⁵² Nuestra conciencia de la continuidad interviene en la percepción de toda obra de arte, de todo valor.⁵³ “Si el valor estético no existiera, la historia del arte no sería más que un inmenso depósito de obras cuya sucesión cronológica carecería de sentido. Y a la inversa: sólo se percibe el valor estético en el contexto de la evolución histórica de un arte”.⁵⁴ Pero definir qué califica como valor estético no parecería un proceso subjetivo.

Todo lo que es valor nos es necesario, y los valores de las obras de arte son constantemente defendidos y juzgados.⁵⁵ Podría parecer que la historia, las historias, de la literatura pudieran ser personales. Apasionados por la literatura tratarán de aventurar su historia de acuerdo a sus experiencias de lectura y crear una poética de la novela que sólo le pertenezca a él. Pero la apuesta personal de un juicio estético se enfrenta a otros juicios y busca ser reconocida, tiende a la objetividad.⁵⁶

Aplicada al arte, la noción de historia nada tiene que ver con el progreso; no supone un perfeccionamiento, una mejora, un avance; parece más bien un viaje con el fin de explorar

⁴⁸ Véase Kundera 38-39.

⁴⁹ Véase Kundera 43.

⁵⁰ Véase Kundera 44.

⁵¹ Véase Kundera 44.

⁵² Véase Kundera 28.

⁵³ Véase Kundera 14.

⁵⁴ Kundera 15.

⁵⁵ Véase Kundera 28.

⁵⁶ Véase Kundera 30.

tierras desconocidas y de inscribirlas en un mapa. La ambición del novelista no es la de hacerlo mejor que sus predecesores, sino la de ver lo que no han visto, la de decir lo que no han dicho. La poética de Flaubert no desmerece la de Balzac, al igual que el descubrimiento del Polo Norte no erradica el de América.⁵⁷

Nos dice Kundera que la práctica del arte de la novela les atribuye su lugar a los grandes textos⁵⁸ Este lugar se reserva a las obras que hacen comprender la razón de ser de la novela: el desvelamiento de una parte desconocida de la existencia hasta ese entonces. Este contenido es directamente proporcional a la forma novelesca.⁵⁹ Es a partir de que se empezó a encontrar un valor en una novela (valor específico, valor estético), que éstas pueden aparecer, en su sucesión, como una historia.⁶⁰

La conciencia colectiva, es decir, consensos de juicios personales objetivos, señala que la historia de la novela se extiende desde Rabelais hasta nuestros días.⁶¹ La triste noticia es que “el olvido no termina de extender su inmenso cementerio donde, al lado de los no valores, yacen valores subestimados, desconocidos u olvidados. Esta inevitable injusticia hace que la historia del arte sea profundamente *humana*”.⁶²

El espíritu de la novela es el espíritu de la continuidad: cada obra es la respuesta a obras precedentes y contiene la experiencia anterior de la novela.⁶³ ¿Y por qué sería importante trazar una historia de la novela? Porque es así donde se puede captar “lo que es nuevo y lo que es repetitivo, lo que es descubrimiento y lo que es imitación, dicho de otra manera, en el interior de la historia es donde una obra puede existir como *valor* que puede discernirse y apreciarse”.⁶⁴

⁵⁷ Kundera 28.

⁵⁸ Véase Kundera 16.

⁵⁹ Véase *C. La interrogación. Teoría de la novela de Milan Kundera* (en Capítulo I, 1. *La novela del siglo XX y la búsqueda kunderiana*).

⁶⁰ Véase Kundera 17.

⁶¹ Véase Kundera 30.

⁶² Kundera 30. Las cursivas aparecen en el texto.

⁶³ Véase Kundera 31.

⁶⁴ Kundera, *Los testamentos traicionados*, 26.

2.1.1.1 Los tres tiempos de la historia de la novela europea moderna

El término “novela europea” se refiere a textos que forman parte de la historia que empezó en los tiempos modernos en Europa.⁶⁵ Específicamente se habla en este apartado de novelas vinculadas a la continuidad de la evolución de la empresa histórica que surge con Rabelais y Cervantes.⁶⁶ Además, la generalización de novela europea atiende a que ningún país ha creado una historia autónoma de su novela, sino que todas participan de una historia común.⁶⁷

Los períodos de la historia de la novela que propone Kundera son extensos y se caracterizan por un aspecto principal que examinan sus autores.⁶⁸ Para él, la tradición novelesca comienza con *Gargantúa y Pantagruel*; *El Quijote* (1605) al lado del *Discurso del método* (1637) son los textos que dan nacimiento a la era moderna.⁶⁹ El hombre nace como “«dueño y señor de la naturaleza»”.⁷⁰

Francois Rabelais publica su primera gran obra, *Pantagruel*, en 1532. Habla de la vida de un joven gigante. La idea fue sacada de un texto anónimo de la época. Dos años después publica *La vida inestimable del gran Gargantúa, la historia del padre de Pantagruel*. A pesar del gusto del público, los textos fueron condenados por la Sorbona por ser obscenos y heréticos. La serie de textos tuvo una tercera y una cuarta parte, publicados en 1540 y 1552, respectivamente. El quinto libro fue publicado póstumamente en 1564.

En la serie de *Gargantúa y Pantagruel* puede advertirse el nacimiento de un arte nuevo.⁷¹ A partir del segundo libro, aparece Panurgo, amigo de Pantagruel. Es este personaje el que marca la transición de un cuento fantástico a una riqueza de “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

⁶⁵ Véase Kundera 37.

⁶⁶ Véase Kundera 37.

⁶⁷ Véase Kundera 37.

⁶⁸ Véase Kundera, *El arte de la novela*, 24.

⁶⁹ Véase Mojica, Sarah de y Rincón, Carlos, Ed. *Lectores del Quijote. 1605-2005*. (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005).

⁷⁰ Véase Kundera 14.

⁷¹ Véase Kundera, *Los testamentos traicionados*, 11.

virtuosismo verbal”.⁷² Las escenas crueles y terribles poseen dimensión humorística cuando se tiene en mente que el libro no debe tomarse en serio. Es decir, no se trata de insertarlo en un modelo de lo posible en el mundo cognoscible. El novelista suprime el juicio moral; el disfrute de las escenas – crueles, terribles, pero humorísticas – depende del lector. Se nos da la oportunidad de no juzgar y de concebir a los personajes como seres autónomos que han construido su propia moral y leyes.⁷³ “*Gargantua-Pantagruel* is a novel from before novels existed. A miraculous moment, never to return, in which an art had not yet come into being as such and therefore was not yet bound by any norms. [...] *initial freedom of the novel*”.⁷⁴

El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha sigue la línea humorística. El primer acercamiento al texto es cómico, es una risa que se origina en lo cruel: un hombre loco juega a ser caballero con una bacía como yelmo. El humor es un aspecto de lo cómico y que convierte, dice Octavio Paz, en ambiguo todo lo que toca.⁷⁵ En el *Quijote* se descubre la ambigüedad de la realidad y las cosas pierden su sentido. Las consecuencias estéticas de la novela son radicales para su totalidad: nada en ella es seguro, todo es ilusión, incierto y cambiante.⁷⁶ ¿Quién es quién? La idea de Cervantes de hacer que don Quijote se encuentre con personajes que reconocen en él al protagonista del libro que han leído – y que éste debata y corrija su imagen literaria –, se consuma en un juego de espejos nunca antes visto.⁷⁷ El reflejo es infinito, así como la herencia de Cervantes.

Al examinar las formas históricas reconocibles de la novela, desde Cervantes, podemos hallar puntos de conexión, enlaces ocultos, que fabrican eso que se llama *una tradición*. La tradición de la novela sería en todo caso, parafraseando a Octavio Paz, una *tradición de la ruptura*. Esa tradición de ruptura es eminentemente crítica. Su arma fundamental, de la que se sirve con profusión,

⁷² Kundera 11.

⁷³ Véase Kundera 16.

⁷⁴ “*Gargantúa – Pantagruel* es una novela que nace antes de que la novela existiera. Es un momento milagroso, que nunca se repetirá, en donde un arte no se ha consolidado como tal y por ende, no tiene ninguna norma. [...] *libertad inicial de la novela*”. La traducción es mía. Milan Kundera. *Encounter. Essays*. Trad. Linda Asher. (Nueva York: Harper Perennial, 2011) 63.

⁷⁵ Véase Octavio Paz (“Ambigüedad de la novela”) citado por Kundera 13.

⁷⁶ Véase Shamhood, Kadhim. *El mundo según Don Quijote. Tomo 5*. (Madrid: Visionnet, 2008) 14.

⁷⁷ Véase Shamhood 14.

es el distanciamiento irónico. Forma última de afirmación de la libertad personal, que se reivindica y se materializa como *distancia*, como alejamiento, frente al código social, frente a la norma o la costumbre.⁷⁸

Kundera advierte dos rupturas fundamentales después de la inauguración de la tradición novelesca y son éstas fragmentaciones las que dan pie a los tres tiempos de la novela europea moderna.

Juntos, los libros de *Gargantúa y Pantagruel* y el *Quijote*, son los precursores de la novela moderna.⁷⁹ Es el modelo sobre el cual se construye y se transforma este arte. Se ha dicho que la gran novela de Cervantes es la que marca el inicio de la modernidad. Sí, es precursora porque “profesa o enseña doctrinas o acomete empresas que no tendrán razón ni hallarán acogida sino en tiempo venidero”,⁸⁰ lo que no excluye su mote de primera novela moderna. Cervantes propone interrogantes, búsquedas y temas. Los novelistas, los buenos novelistas, las retoman y exploran. Por nombrar un ejemplo, el tema del deseo por el otro, núcleo de la trama de la historia del hidalgo, existe en Flaubert y en muchos otros antes de él. Así mismo, la cotidianeidad flaubertiana como tema, evidente en *Madame Bovary*, no es explotada en todas sus posibilidades hasta 70 años más tarde con James Joyce.⁸¹ La literatura genera literatura. Incluso, Carlos Fuentes es de la idea de que el *Quijote* no ha sido superado pues la oposición de la imaginación a la realidad y “convertir a la imaginación misma en la crítica de la sociedad, eso es extraordinario; es lo más moderno y revolucionario que ha ocurrido en la historia de la novela.”⁸² Quizás por ello él mismo y Kundera se autodenominen como cervantinos.

La novela moderna no está exenta de la imitación. Es más, se funda en ella: se plantea la imitación como problema, cuestionamiento del libro mismo y de la tradición cultural en que ha surgido.⁸³ Ya se ha mencionado que el personaje del Quijote es el

⁷⁸ Gómez 9.

⁷⁹ Véase Gómez 168-169.

⁸⁰ “Precursor”. *Diccionario de la Lengua Española – Real Academia Española*. 22va. edición. 2010. Web. 31 de julio de 2013.

⁸¹ Kundera, *El arte de la novela*, 24.

⁸² Julio Ortega. “Carlos Fuentes: para recuperar la tradición de La Mancha”. *Revista Iberoamericana*. (Julio-Diciembre 1989: 637-654) 639.

⁸³ Véase Gómez 19.

imitador por excelencia. Pero no se trata de repetición o plagio. De lo contrario no se buscaría que la imitación fuese evidente. Los novelistas revelan la naturaleza imitativa del deseo,⁸⁴ y con ello construyen una historia original que explora más allá de los límites del personaje anterior en los que se fundan. “La novela moderna empieza “copiando lo antiguo para instaurar lo nuevo”, y acaba afirmándose a sí misma como realidad esencial, como transmisión de la verdad perenne”.⁸⁵

El primer tiempo de la novela está constituido por los textos de Rabelais, Cervantes, Diderot y Sterne. Parecería que de Rabelais (*Pantagruel*, 1532) a Cervantes (*El Quijote*, 1605), y de Cervantes a Sterne (*La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, 1760-1767) y Diderot (*Jacques el fatalista*, 1796)⁸⁶ hay bastante tiempo “perdido”. ¿Dónde queda la tradición novelesca en este espacio?

Antes de ese resurgimiento del modelo cervantino, en los albores de la Ilustración, se puede afirmar que no existe en Europa *novela moderna*, aunque sí tengan éxito los romances sentimentales, herederos de una larga tradición que se remonta al siglo catorce. Lo más aproximado es la novela picaresca, que se desarrolla en Inglaterra por directa influencia de la picaresca española, que es muy pronto traducida y difundida. También es muy importante la influencia de Rabelais y de la tradición satírica de la Baja Edad Media, pero sólo el modelo cervantino puede dar lugar, con su enorme potencia narrativa e imaginística, a nueva literatura, apta para una sociedad individualista y burguesa.⁸⁷

La novela estuvo bajo un estado letárgico durante casi dos siglos. Los temas y su tratamiento parecían cumplir con una fórmula mezclada de antemano. Pero vino el rescate del pasado y el resurgimiento de la novela en ese su primer tiempo. Primer tiempo que duraría hasta principios del siglo XX, cuando Kafka aparece.

⁸⁴ Véase Girard 20.

⁸⁵ Gómez 165-166.

⁸⁶ Tomo la fecha de la primera publicación francesa en 1796. Sin embargo, existían antes una traducción parcial del texto al alemán por Friedrich Schiller en 1785, y la traducción completa por Mylius en 1792.

⁸⁷ Gómez 23-24.

En este período del arte de la novela existe una eufórica libertad de la composición, constante proximidad de las historias libertinas y de las reflexiones filosóficas, y un carácter irónico, paródico, chocante de esas reflexiones.⁸⁸ La llamada intrínseca de la novela en esta etapa es el juego.⁸⁹

Tristram Shandy de Laurence Sterne y *Jacques el fatalista* de Denis Diderot se me antojan hoy como las dos más importantes obras novelescas del siglo XVIII, dos novelas concebidas como un juego grandioso. Son las dos cimas de la levedad nunca alcanzadas antes ni después. La novela posterior se dejó aprisionar por el imperativo de la verosimilitud, por el decorado realista, por el rigor de la cronología.⁹⁰

La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy resulta importante para la tradición novelesca pues se destituye completamente de la *story*,⁹¹ el encadenamiento causal de actos y palabras que pretende constituir el sentido y esencia de una novela.⁹² Sterne comienza el texto con los días de la concepción y nacimiento de Tristram, y después nos abandona a páginas donde hay digresiones, episodios incompletos y conversaciones con el lector. Una nueva forma novelesca nace con Laurence Sterne. La novela es, para él, espacio de libertad ilimitada de invención formal.⁹³ La “respuesta implícita en la novela de Sterne es [...] la *interrupción de la acción*”.⁹⁴ La sabiduría y belleza de la novela está ligada a sus orígenes lúdicos, Sterne halló en ellos infinitas posibilidades de creación.

Jacques el fatalista es el único que acude a la llamada del juego de Sterne.⁹⁵ Él rescata, además, la herencia cervantina y retoma de ella el deseo de ser *otro*, y la imitación

⁸⁸ Véase Kundera, *Los testamentos traicionados*, 88.

⁸⁹ Véase Kundera, *El arte de la novela*, 27.

⁹⁰ Kundera 27.

⁹¹ Se emplea el término en inglés para hacer referencia a la *story* inglesa, “el encadenamiento causal de actos, gestos, palabras [...] que pretende ser constitutivo del sentido y de la esencia de una novela [...]”. Véase Kundera, *El telón. Ensayo en siete partes*, 22.

⁹² Véase Kundera 22-23.

⁹³ Véase Kundera, Milan. “La polifonía de la novela”. *ESTUDIOS. Filosofía-historia-letras*. (ITAM, Otoño 1984. Web. 25 de julio de 2013. <http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio01/sec_42.html>) par. 21.

⁹⁴ Kundera, *El arte de la novela*, 190.

⁹⁵ Véase Kundera, “La polifonía de la novela”, par. 21.

del modelo ideal.⁹⁶ Este texto plantea la ambigüedad de la libertad humana y confunde los roles del amo y el esclavo. Se presenta un diálogo entre dos actitudes contradictorias: el amo que es el hombre que quiere afirmar y consolidar su propia libertad, y Jacques, el esclavo, quien convierte el sentimiento moral en una construcción relativa que los hombres imponen más allá de las determinaciones de la naturaleza.⁹⁷

El primer tiempo de la novela es el de las formas sencillas. El segundo tiempo, el de la desaparición del narrador, llegará a principios del siglo XIX.

Si no hubiera estado viva la tradición del narrador, cuya función es divertir al público, esta primera gran obra de la prosa europea [el *Decamerón*] no hubiera podido haberse escrito. Desde entonces hasta el final del siglo XVIII, desde Rabelais hasta Sterne⁹⁸, en la novela no dejó de sonar la voz del narrador: al escribir, el escritor *hablaba* con el lector, se dirigía a él, le hacía reproches, le adulaba; por su parte, el lector *oía* al leer la voz del novelista. Todo cambió a comienzos del siglo XIX: [...] La voz del narrador quedó en un segundo plano con respecto a la letra impresa.⁹⁹

En el segundo tiempo de la novela, ubicado a principios de los 1800s, la escena se vuelve protagonista. El carácter de la composición es teatral, es decir, tiene una única intriga, los mismos personajes se encuentran en la historia de principio a fin, y sucede en un espacio corto de tiempo.¹⁰⁰ En esta estética todo está vinculado a una “secuencia de escenas minuciosamente descritas con su decorado, su diálogo, su acción; todo lo que no está vinculado a esta secuencia de escenas, todo lo que no es escena, está considerado y sentido como secundario, incluso superfluo. La novela parece un guión muy rico”.¹⁰¹

Para nombrar esta estética, Kundera ha optado por el adjetivo de “balzaquiana” o “dostoievskiana” y señala que la complejidad de la intriga, la riqueza del pensamiento, la psicología, se expresan en una escena que es artificialmente concentrada, con un rigor

⁹⁶ Véase Gómez 20.

⁹⁷ Véase Gómez 16.

⁹⁸ Se refiere a Laurence Sterne. En toda la traducción del texto de Chvatik aparece “Sterne”.

⁹⁹ Kvetoslav Chvatik. *La trampa del mundo*. Trad. Fernando de Valenzuela. (Barcelona: Tusquets, 1996) 10.

¹⁰⁰ Véase Kundera, *Los testamentos traicionados*, 140.

¹⁰¹ Kundera 140.

lógico muy improbable, y que renuncia a todo lo trivial, cotidiano, a la simple atmósfera.¹⁰² Tomemos, para el análisis bajo estas condiciones, a *La búsqueda del absoluto* (1834) de Honoré de Balzac. Balthazar Claës es un químico que busca descubrir el secreto de la materia mediante la prueba y error con costosos experimentos. Las primeras 80 páginas del libro son apenas la escenografía pues en ellas se aporta al lector información sobre la localización de la casa donde acontece la historia, su descripción – tanto de exteriores como de interiores, incluyendo el tipo de decorado, y se describe a cada integrante de la familia y se da una síntesis sobre el matrimonio de los Claës. La acción presentada es la de Balthazar ensimismado en sus pensamientos y que pasa por alto la presencia de su mujer, quien reclama su ausencia en treinta y tres misas dominicales y vísperas. La escena no es compleja, pero es extensa pues se debe plantear primero el escenario, después “personificar”/describir a los personajes con riqueza, y después plantear la acción, que por su carácter literario no está exenta de los pensamientos de los personajes.

Pero el maestro de la novela psicológica compuesta por escenas es Fiódor Dostoievski. *Los hermanos Karamazov* (1880) consta de 12 libros y un epílogo. Cada uno de ellos, pudiera decirse, es una escena con una temática independiente que se entrelaza con las demás partes. El libro séptimo, por ejemplo, relata la muerte del *starets* Zósimo y sus repercusiones en Alejo Karamazov. Esta parte se divide en cuatro capítulos, en donde una acción puntual acontece en cada una de ellas: “El hedor” relata cómo es preparado el cuerpo del padre Zósimo para la inhumación de los monjes de su categoría; el milagro a esperar para beatificar al padre era que su cuerpo no despidiera ningún hedor. Pero no ocurrió y con ello comenzó la duda de Alejo. Esta duda se trata en “El momento”, donde se exponen los motivos de la decepción. Uno de los compañeros del monje, Rakitin, lo convence para salir del monasterio y aprovechar su instante de flaqueza para convertirlo en pecador. “La cebolla” narra el encuentro de Alejo con Grushinka, objeto del amor de su padre y hermano Dimitri, y que busca ahora “devorarlo”. Ella se sienta en las rodillas de Alejo y le pasa cariñosamente el brazo por el cuello. La concupiscencia comienza a apoderarse del pequeño Karamazov pero al oír que Rakitin menciona la muerte de su querido *starets*, reacciona:

¹⁰² Véase Kundera 140-141.

He sufrido una pérdida inestimable, y este momento de trastorno no te autoriza para que me juzgues. ¿No ves que hasta Agripina es buena conmigo? Te inspira siempre un mal sentimiento. No has visto en ella más que un alma perversa, y me has traído a su lado para perderme: yo, encambio, hallé en su alma un tesoro: he hallado un alma buena, una verdadera hermana. ¡Sí, Agripina, tú eres quien me regenera!¹⁰³

La conversión de Grushinka es instantánea. “Las bodas de Caná” es el último capítulo del libro, Alejo vuelve al monasterio, al lado del ataúd del padre Zósimo. El padre Pasius lee el pasaje de las bodas de Caná, mientras él – dormitando, extenuando – escucha. En ese estado, oye la voz de su *starets* motivándolo a empezar su obra, a salir al mundo. Alejo, entonces, supo que su alma había sido visitada. Así, cada capítulo tiene una ubicación y acción precisa, y aunque “El momento” no cumple propiamente con estas condiciones, no se desliga del carácter teatral; podría considerarse un monólogo.

Flaubert, como se mencionó en los antecedentes de este capítulo, es quien saca a la novela de la teatralidad.¹⁰⁴ El descubrimiento de la estructura del momento presente, y la coexistencia de lo trivial y lo dramático, acerca a la novela a los fundamentos de nuestra vida.¹⁰⁵ Este tiempo presente irá evolucionando y llegará al momento cúspide con el monólogo interior de Bloom en el *Ulises* (1922) de James Joyce. Pero para ello primero debió germinar la temática de la vida cotidiana, y el recorrido estuvo marcado por la ruptura del acuerdo tácito entre el escritor y el oyente sobre la unidad de la visión y valoración del mundo que comparten, y su sustitución por “hechos” positivistas.¹⁰⁶ La verosimilitud entra al juego y las historias parecen prescindir del narrador. Se cuentan solas, son descripciones exactas de un acontecer diario. Aquí debe mencionarse a Zolá, Henry James y Spielhagen.¹⁰⁷

La tradición del realismo psicológico creó normas que permanecieron inviolables para el estilo novelesco: 1) dar el máximo de información sobre el personaje (apariciencia

¹⁰³ Fiódor Dostoievski. *Los hermanos Karamazov*. Trad. N/A. 14va. Edición. (México: Porrúa, 2008) 275.

¹⁰⁴ Véase Kundera, 141.

¹⁰⁵ Véase Kundera 141.

¹⁰⁶ Chvatik 10.

¹⁰⁷ Chvatik 10.

física), 2) dar a conocer el pasado del personaje porque en él se encuentran las motivaciones de su comportamiento presente, 3) el personaje es independiente, el autor y sus consideraciones deben desaparecer para no perturbar al lector.¹⁰⁸ Pero el personaje no es un ser viviente, por lo que no es necesario seguir al pie de la letra estas “instrucciones”. Por ello, la novela vuelve a sus comienzos: al *Quijote*.

El tercer tiempo de la novela regresa a su primera etapa: es una resurrección de la experiencia olvidada de la novela pre-balzaquiana.¹⁰⁹ A esto debe sumársele que los terrenos en donde se desarrolla la trama son ahora los que eran reservados para la filosofía. La novela en este período toma la comicidad de la herencia de Rabelais y Cervantes y con ella aborda los temas existenciales (como veremos en su novela fundacional más adelante) de una forma no seria y divertida.

Debido a la desaparición de un centro de significación y un proceso de fragmentación en donde la ciencia y el estado no logran brindar respuestas a esas preguntas que nacieron durante el siglo XIX, el arte sale a flote. Más allá de una salvación, el arte de la novela se perfila como una forma de tratar de comprender el mundo y a los hombres. La narración se sumerge en una descripción del mundo exterior e interior del ser. Los grandes novelistas del siglo XX buscaron en sus textos la posibilidad de articular un nuevo concepto de la realidad para orientarse en un mundo donde ni la ciencia ni la filosofía son capaces de brindar una imagen global.¹¹⁰ Pero esto no significa un auge en la producción de historias al servicio de la filosofía, sino de novelas que en sí mismas descubren el marxismo, el totalitarismo, el existencialismo, el nihilismo. Kundera condena textos como *La náusea* (1938) y *1984* (1949), y en cambio prefiere – como una de las piezas inaugurales de este período – a *Ferdydurke* (1937). “Que *La náusea* y no *Ferdydurke*, se haya convertido en el ejemplo de esta nueva orientación tuvo lamentables consecuencias: los desposorios de la filosofía y la novela se produjeron en medio del aburrimiento recíproco”.¹¹¹ La consecuencia de esta usurpación es que las novelas de los cuatro grandes

¹⁰⁸ Véase Kundera, *El arte de la novela*, 49.

¹⁰⁹ Véase Kundera *Los testamentos traicionados*, 264.

¹¹⁰ Véase Chvatik 11.

¹¹¹ Kundera 264-265.

de este tercer tiempo – Kafka, Broch, Gombrovicz y Musil – fueron descubiertas décadas después de su nacimiento y

[...] ya no tenían la fuerza necesaria para seducir a una generación y crear un movimiento; interpretadas por otra escuela estética que, desde muchos puntos de vista, les es opuesta, eran respetadas, admiradas incluso, pero incomprendidas, hasta el punto de que el giro más importante que dio la historia de la novela en nuestro siglo pasó desapercibido.¹¹²

2.1.1.2 Kafka, Broch, Gombrovicz y Musil

La segunda llamada imperativa de la novela es la del sueño.¹¹³ La fusión del sueño y la realidad fueron conseguidas en la literatura desde antes de que fueran postuladas por los surrealistas; fue Franz Kafka quien despertó la imaginación “dormida” del siglo XIX.¹¹⁴ La novela se liberó de la verosimilitud y con ello, sus posibilidades se magnificaron.

Pero antes de entrar a terrenos propiamente literarios, es importante traer a colación los sucesos que hicieron del siglo XX el más sanguinario de la historia.¹¹⁵ El número total de muertes asociadas con las guerras casi ininterrumpidas desde el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914, es de 187 millones.¹¹⁶ Si bien son evidentes los avances tecnológicos y en el área de la medicina, el fin de la esclavitud en algunos países y el reconocimiento de los derechos de la mujer en algunas regiones del mundo, las Guerras Mundiales dejaron claro que aquello que se denominaba progreso – ciencia – podía ser también causa de su exterminación como especie. La Iglesia, la religión, pierde completamente en el siglo XX su papel de centro de significación para el hombre, quedando éste en la búsqueda del mismo en la ciencia, el estado, o el arte. La ciencia parecía ser la mejor opción. Sin embargo, la crisis existencial golpea de lleno con la Primera Guerra Mundial, y después de la Segunda en 1939 ya no quedaba duda acerca del desencanto ante

¹¹² Kundera 265.

¹¹³ Véase Kundera, *El arte de la novela*, 28.

¹¹⁴ Véase Kundera 28.

¹¹⁵ Véase Hobsbawn, Eric. “La guerra y la paz en el siglo XX”. *La Jornada*. (La Jornada, 24 de marzo de 2002. Web. 11 de agosto de 2013) par. 1.

¹¹⁶ Véase Hobsbawn par. 1.

la ciencia. Las dos bombas atómicas lanzadas en 1945 contra las ciudades de Hiroshima y Nagasaki confirmaron que el hombre podía autodestruirse.

Tres corrientes filosóficas tienen su auge durante el siglo XX: el existencialismo, el pesimismo y el nihilismo. En resumidas cuentas, el existencialismo – Marcel, Kierkegaard, Sartre, Camus – señala que el individuo existe más que “es”, siente la angustia de existir, es libre (¿nuestros actos son libres?) y responsable (¿hay algo que nos anime a tener una ética universal?); la razón de ser no es otra más que existir. El pesimismo – Schopenhauer – asimila el mundo como carente de bondad, todo en él se mueve por la voluntad (deseo) y la voluntad del hombre es evitar el sufrimiento; la naturaleza humana es incapaz de mejora y por ende, el progreso es imposible. Por último, el nihilismo – Nietzsche, Heidegger – se centra en la paradoja de que la verdad no existe; la naturaleza humana carece de sentido, propósito o valor en sí, la moral es el instinto de la “masa” y la fe es el deseo de no querer ver la verdad. Más adelante estos tres “ismos” llegarían al extremo, al *Sísifo* de Camus, al absurdo. Pero antes de llegar a ello, la guerra ya había generado muchísimo arte. La Primera Guerra Mundial desató las vanguardias del dadaísmo y el surrealismo. Ambas surgen como una expresión del dolor de la guerra y una respuesta contra la banalización de la muerte. La broma, el absurdo dadaísta, son una forma de manifestación de la necesidad de independencia y de desconfianza hacia la comunidad. En cuanto al surrealismo, el funcionamiento del pensamiento sin control debía llevar a la armonización del sueño y la realidad, la sobrerrealidad o surrealidad. Este deseo surge del inconformismo con el mundo, y se pretendía un estado completo de aislamiento. Sin embargo, no fueron los surrealistas – Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluar, Gérard, Limbous, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupalt, Vitrac – los que lograron el amalgamiento del sueño y la realidad, sino Franz Kafka.

La trinidad sagrada de la novela – Proust, Joyce, Kafka – que se cita generalmente como referente para el siglo XX, no existe para Kundera.¹¹⁷ Kafka concibe el yo de una forma inesperada y por ello su importancia para el arte de la novela. La definición del yo no se ancla en su aspecto físico, su biografía, su nombre, sus recuerdos; ni siquiera son

¹¹⁷ Véase Kundera 40.

expuestos dentro de los textos, sino al pensamiento interior que apunta exclusivamente a la situación presente.¹¹⁸ Por ello, Kafka se adelanta un paso al monólogo interior o a la corriente de conciencia de Joyce al captar más allá del pensamiento de un hombre en determinado momento (y el cual no volverá a examinarse o repensarse después). El arte kafkiano es también post-proustiano porque no plantea el universo interior del hombre, sino las posibilidades del hombre en un mundo condicionado y en donde los móviles interiores ya no pesan nada.¹¹⁹ Es Kafka quien declara abiertamente que el mundo es una trampa, y describe el sentir/pensar del ser humano que ha sido condenado a vivir en él.

Los temas kafkianos a lo largo de toda su obra son la alienación en la ciudad moderna, la impotencia del individuo ante las construcciones de la modernidad, el sin sentido de la vida moderna, y los poderes y peligros de la burocracia.¹²⁰ El hecho de existir es un castigo y supone una tragedia para la voluntad: “podría decirse que para Kafka la realidad de una sociedad que sistematiza y aglutina en un todo las cosas es como lo sobrenatural que vence a la voluntad de quien se revela a los dictados de la ‘santa razón’. Quizá la grandeza trágica de los personajes de Kafka radica en que lo saben.”¹²¹

El esplendor de Kafka reside en “lo sublime de la ambigüedad de su obra, que no podrá nunca reducirse a una tesis moral, religiosa, filosófica o política [...]”.¹²² Eso permite que sean comparadas y confrontadas sus novelas con nuestra realidad y experiencias individuales y colectivas.¹²³ La tragedia urbana o burocrática que plantea Kafka es la tragedia moderna: la ausencia de tragedia, la inexistencia de algo digno de mención.¹²⁴ Alberto Constante añade que la victoria en este contexto trágico donde la tragedia en sí no existe, es mostrar abiertamente la crueldad de la realidad misma, los sometimientos, la

¹¹⁸ Véase Kundera 40.

¹¹⁹ Véase Kundera 41.

¹²⁰ Es común que se tome como tema, también, a la culpa religiosa inmerecida y eterna. Sin embargo, y comparto la visión, Kundera no acepta las lecturas alegóricas de las novelas de Kafka. Señala que el acercamiento teológico a los textos sólo es pertinente cuando se tiene en cuenta que el mundo kafkiano produce su propia teología. Cuando un poder se hace omnipotente y omnipresente, se acerca a la imagen de Dios y la actitud casi religiosa puede ser descrita por la terminología teológica. Véase Kundera, Milan. Prólogo. *La metamorfosis. El proceso*. Por Kafka. Trad. Ernesto Rodríguez. 22va. edición. (México: Porrúa, 2007) XVI.

¹²¹ Constante, Alberto. “Nietzsche y Kafka: la culpa extraña y el santo deber”. *A parte rei. Revista de filosofía*. Marzo 2006. Web. (31 de julio de 2013. <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/>>) 1.

¹²² Kundera XVI.

¹²³ Véase Kundera XVI.

¹²⁴ Véase Constante 1.

culpa, el sadomasoquismo, la nihilidad de nuestros valores y el vacío de nuestras preferencias.¹²⁵

El castillo (1922), *El proceso* (1925), y *América* (1927),¹²⁶ son tres variantes de un mismo tema. El mundo se ha transformado en una inmensa administración y el hombre entra en conflicto con ella.¹²⁷ Este ente administrativo es omnipresente y demanda acciones de quienes habitan en ese sistema. No importa si sus requerimientos son absurdos, injustificados e incluso generados espontáneamente, uno debe obedecer: “Era necesario procurar entender que ese inmenso organismo de justicia estaba siempre en cierto modo en el aire; que pretender cambiar en él alguna cosa por propia voluntad era como quitarse uno mismo el suelo debajo de los pies [...]”.¹²⁸

El proceso es el texto donde la absurdidad del sistema es expuesta de forma más literal. Durante el juicio al cual ha sido sometido sin razón, se exploran las dudas de K. y con ello comienza una transformación del personaje, el cual termina por sentirse culpable. La tensión es continua, pues sabemos de antemano de la inutilidad de cualquier acción de K. *El castillo* también está envuelta en ese sentimiento de frustración; el K. de esta novela, aún siendo trabajador de la administración del castillo, nunca logrará penetrar en él ni entender sus funciones dentro de la organización. En *El castillo* se aprecia de forma clara la construcción laberíntica de la burocracia en la que el hombre se pierde y va hacia su perdición.¹²⁹

Es *América* la primera novela de Kafka; fue rescatada y publicada inconclusa de forma póstuma por su amigo Max Brod. El título original era *El desaparecido*. La novela cuenta el viaje de escape de Karl Rossmann de una situación comprometedora: ha engendrado un hijo con la criada de la familia. Su destino le brinda la esperanza de salvarse de las obligaciones paternas y comenzar una nueva vida. Sin embargo, las tribulaciones comienzan desde que Karl toca el puerto de Nueva York. Y aún cuando sorpresivamente se encuentra con un tío con un puesto de senador y buenas influencias y contactos, una

¹²⁵ Véase Constante 1-2.

¹²⁶ Tomo las fechas de publicación póstuma.

¹²⁷ Véase Kundera, *El telón. Ensayo en siete partes*, 82.

¹²⁸ Franz Kafka. *La metamorfosis. El proceso*. Ernesto Rodríguez. 22va. edición. (México: Porrúa, 2007) 174.

¹²⁹ Véase Kundera, *Los testamentos traicionados*, 90.

desobediencia – no lo suficientemente grave –, lo deja a su deriva. Así, este texto nos adelanta, aunque de forma sutil, el mundo laberíntico kafkiano, poniendo a su protagonista en situaciones absurdas que hacen al joven culpable por ser presa de las circunstancias, lo que poco a poco le hacen comprender su soledad – la soledad del hombre – en el mundo moderno. *América* es un universo de sentimientos exagerados, incomprensibles, y también, ausentes;¹³⁰ “«sequía del corazón disimulada detrás de un estilo desbordante de sentimientos»”¹³¹ dice Kafka refiriéndose a Dickens. Esta novela es una crítica a la sentimentalidad, y se dirige al romanticismo en general y a sus herederos (contemporáneos de Kafka), especialmente a los expresionistas:¹³² “Y entonces Karl lloró, besando la mano del fogonero, y cogió esa mano agrietada, casi sin vida, y la apretó contra su mejilla como si fuese un tesoro al que era necesario renunciar”.¹³³ O bien, sirve también para ilustrar el caso la siguiente cita:

Y entonces llamaría a la puerta, y al oír un convencional “¡pase!”, entraría corriendo y sorprendería al querido tío – a quien hasta la fecha sólo conocía vestido y abotonado totalmente – en camisa de dormir incorporado a la cama, dirigiendo hacia la puerta los ojos asombrados. [...] Quizás se desayunaría junto con su tío por primera vez, el tío en la cama, él sentado en una silla, el desayuno sobre una mesita entre los dos, y quizás ese desayuno en común se convirtiera en costumbre permanente. Quizá por causa de ese desayuno – cosa que apenas podía evitarse – se reunirían ellos más a menudo que una sola vez por día como hasta ahora, y entonces, naturalmente, podrían hablarse con mayor franqueza también.¹³⁴

Esta crítica es probablemente la llamada hacia la nueva estética que después el autor propone, la búsqueda de adeptos para que, como él, hagan la transición al segundo tiempo del arte novelesco. Esto con el fin de que el tema tan grave del conflicto entre el hombre y el mundo moderno sea explotado en la literatura. Y éste no puede ser captado por el

¹³⁰ Véase Kundera 92.

¹³¹ Kundera 92.

¹³² Véase Kundera 92-93

¹³³ Franz Kafka. *El castillo. América*. Trad. Luis Rutiaga. (México: Grupo Editorial Tomo, 2006) 313.

¹³⁴ Kafka 335-336.

romanticismo o el realismo. Es necesario que se transgredan los límites de la verosimilitud, que la imaginación vuele y haga caso a la llamada del sueño: “cuanto más se observa atenta, obstinadamente una realidad, más se entiende que no responda a la idea que todo el mundo se hace de ella; bajo una larga mirada de Kafka, se revela cada vez menos racional, por tanto irracional, por tanto inverosímil”.¹³⁵ Esa visión poética de la realidad nos es, extrañamente, próxima. El sueño y la realidad están en armonía.

El conflicto del hombre debe interiorizarse, reflexionarse, pensarse. Hermann Broch y Robert Musil son quienes preparan a la novela para ello.¹³⁶ Lo hacen

No para transformar la novela en filosofía, sino para movilizar sobre la base del relato todos los medios, racionales e irracionales, narrativos y meditativos, que pudieran iluminar el ser del hombre; hacer de la novela la suprema síntesis intelectual. ¿Es su proeza el fin de la historia de la novela, o más bien la invitación a un largo viaje?¹³⁷

La novela emite en este punto su tercera llamada, la llamada del pensamiento.¹³⁸

Comúnmente se exige que el novelista se concentre en lo esencial, que comparta la historia con puntualidad. Cuando el escritor recurre a medios, por decir alguno, el ensayo, surge un conflicto. Se replantea la novela y Kundera pregunta:

¿no es señal de su incapacidad para ser plenamente novelista, y nada más que novelista?, ¿no es señal de su carencia artística? Además, ¿no corren el riesgo los incisos meditativos de transformar la acción de los personajes en una simple ilustración de las tesis del autor? Y aun: ¿no exige el arte de la novela, con su sentido de la relatividad de las verdades humanas, que la opinión del autor quede oculta y que toda reflexión sea del uso exclusivo del lector?¹³⁹

¹³⁵ Kundera, *El Telón. Ensayo en siete partes*, 93.

¹³⁶ Véase Kundera, *El arte de la novela*, 28.

¹³⁷ Kundera 28.

¹³⁸ Véase Kundera 28.

¹³⁹ Kundera, *El Telón. Ensayo en siete partes*, 88.

La respuesta de Broch y Musil fue integrar en la novela la reflexión sin hacerla sentir como interrupción o digresión.¹⁴⁰ El autor es libre de entrometerse y externar lo que piensa en un momento determinado. Ya que el novelista también está presente cuando cuenta una acción o describe un rostro,¹⁴¹ sus participaciones como ser-pensante en la novela no se sienten ajenas. El carácter de esas intromisiones es independiente de un sistema de ideas preconcebido, no juzga ni proclama verdades, sino que se sorprende y se interroga teniendo como característica principal su relación con el círculo de la vida de los personajes, pues la reflexión se nutre y justifica de ellas.¹⁴²

Para ilustrar esto, Kundera analiza el ensayo que se encuentra en *Los sonámbulos* (1929-1932), “La degradación de los valores”. Éste consiste en una secuencia de análisis y meditaciones sobre la situación espiritual de Europa durante treinta años, y lo interesante es que el texto es propio de la forma de la novela porque une todas las novelas de la trilogía.¹⁴³ Broch logra “integrar en una novela una reflexión intelectualmente tan exigente y convertirla, de manera tan bella y musical, en parte indisociable de la composición [...]”.¹⁴⁴ Al explicar el autor la poética de *Los sonámbulos* indica que se trata de una novela gnoseológica.¹⁴⁵ Si pensamos en el hilo conductor de los textos, encontraremos que los tres se basan en la actitud de los protagonistas ante la situación sobre-individual del proceso histórico al que Broch llama «degradación de valores».¹⁴⁶ Pasenow es fiel a los valores en decadencia, Esch reconoce la necesidad de valores pero no sabe reconocerlos, y Huguenau, último protagonista de la trilogía, vive ya en un mundo en el que no existen. Los personajes de la novela reflexionan. Novelas que piensan es como Kundera las define.¹⁴⁷ *Los sonámbulos* es de los primeros textos que acude a la llamada del pensamiento del arte de la novela.

¹⁴⁰ Kundera 89.

¹⁴¹ Kundera 89.

¹⁴² Kundera 90.

¹⁴³ Kundera 89.

¹⁴⁴ Kundera 89.

¹⁴⁵ Véase Kundera 83.

¹⁴⁶ Véase Kundera 83.

¹⁴⁷ Véase Kundera 88.

El hombre sin atributos (1930 y 1943)¹⁴⁸ es una “enciclopedia existencial de todo sus siglo [...]”.¹⁴⁹ La historia en esta novela transcurre lentamente. El acuerdo del realismo psicológico quedó olvidado y el novelista aflora en cada página del texto. En este llamado la novela se niega a aparecer como una pintura de un período histórico, sociedad, e incluso una ideología.¹⁵⁰ La Historia para el novelista, siendo el siglo XX un centenario bélico, gira alrededor de la existencia humana e ilumina sus posibilidades;¹⁵¹ si la Historia permanece inmóvil, no desvela al ser y no es materia para la novela gnoseológica. La Historia otorga el tema de la novela, el enigma existencial.

Ulrich, protagonista de *El hombre sin atributos* vive en una modernidad falta de valores. Al igual que a Broch, el supuesto carácter ensayístico en esta obra de Musil, le han dado al texto el mote de “novela filosófica”. Sin embargo, el telón de fondo sobre el que sucede la “acción” de esta novela es el de un personaje que vive bajo el mandato del sentido de la posibilidad.¹⁵²

Ulrich vive en un mundo de posibilidades, no de hechos. Todo lo que se desarrolla a su alrededor es, sin embargo, un mundo fáctico donde lo inmanente dado configura la *realidad* y, en tanto que fe de la modernidad empírica, la *verdad*. El mundo de Ulrich divaga en la posibilidad y por ello limita con el abismo en una multiplicidad sin fin de *funciones de realidad*. Pero, en sí, la realidad es ignorada por intrascendente ateniéndose, pues, a ser una actualización más entre las tantas posibles. De ahí que no haya nada que relatar, no hay una acción lineal más destacada que otra. En consonancia con el aserto nietzscheano según el cual no existen hechos sino interpretaciones, en *El hombre sin atributos* se atiende a las posibilidades más que a las realidades.¹⁵³

¹⁴⁸ Tomo la fecha de publicación del primer volumen (1930) y la publicación de la totalidad del segundo (1943), aunque anteriormente – en 1933 – fue publicada una parte de éste.

¹⁴⁹ Kundera 91.

¹⁵⁰ Véase Kundera 86.

¹⁵¹ Véase Kundera 88.

¹⁵² Véase Jiménez, Mauro. “La novela filosófica a propósito de *El hombre sin atributos* de Robert Musil”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. (2004: 109-128) 115.

¹⁵³ Jiménez 115.

El hombre sin atributos es una persona que no encuentra su lugar en el mundo y la sociedad. Sus ideas – la negación de la vida burguesa (acción, producción y utilidad) y su total entrega a actividades banales –,¹⁵⁴ obligan al texto a sumergirse en reflexiones, más allá de contar una *story*.

Retomar el primer tiempo de la novela, su edad cervantina, fue también parte de la poética de Witold Gombrowicz. Además de ser un texto que piensa, *Ferdydurke* (1937) está basada en una anécdota, una broma. El profesor Pimko transforma a Jojo, treintañero, en un adolescente de dieciséis años que vive nuevamente la época colegial. Aunque la situación tiene un tono burlesco, encierra una pregunta profunda: “¿pasará el hombre a ser tal como lo ven y lo tratan los demás, o encontrará la fortaleza para salvaguardar, pese y contra todos, su identidad?”¹⁵⁵

La modernidad para Gombrowicz significa “mediante nuevos descubrimientos avanzar en el *trayecto heredado*”.¹⁵⁶ De ahí que su texto recuerde a Rabelais, su predilecto, y que busque nuevas formas, libertad de imaginación.¹⁵⁷ El giro más significativo del siglo XX es causado por la aceleración de la Historia. Antes, la humanidad se dividía entre los que defendían el *statu quo* y los que deseaban cambiarlo.¹⁵⁸ Pero la inmovilidad histórica se convirtió en cosa del pasado y el *statu quo* comenzó a andar. Estar de acuerdo con lo que éste significaba “ [...] lo mismo que estar de acuerdo con la Historia que se mueve! ¡Por fin se podía ser a un tiempo progresista y conformista, bien pensante y rebelde!”.¹⁵⁹ Las grandes ironías y dicotomías de nuestro tiempo – siglo XX, principios del siglo XXI – fueron plasmadas en un texto. Además, fueron interiorizadas y “humanizadas”, hechas material de reflexión del ser por un personaje. Esto hace que parezca obvia la cuarta llamada de la novela, etapa en la que aún se encuentra: la llamada del tiempo.

¹⁵⁴ Véase Jiménez 115.

¹⁵⁵ Kundera 97.

¹⁵⁶ Kundera 101.

¹⁵⁷ Véase Kundera 99-100.

¹⁵⁸ Véase Kundera, Milan. “La modernidad antimoderna”. *Letras Libres*. (Septiembre, 2001: 28-32) 28.

¹⁵⁹ Kundera 28.

Al terminar la guerra de 1914 (en noviembre de 1918), estos cuatro grandes novelistas centroeuropeos tocaron las “paradojas terminales” de la modernidad.¹⁶⁰ Esta etapa tiene como sujeto a las categorías existenciales. Sus definiciones son, por lógica, paradójicas; inverosímiles o absurdas, pero que aparentan ser verdaderas. Las categorías existenciales cambian de sentido pues

¿qué es la *aventura* si la libertad de acción de un K. es absolutamente ilusoria?
¿Qué es el *porvenir* si los intelectuales de *El hombre sin atributos* no tienen la más insignificante sospecha de la guerra que mañana va a barrer sus vidas?
¿Qué es el *crimen* si el Huguenu de Broch no solamente no lamenta, sino que olvida el asesinato que ha cometido? Y si la única gran novela cómica de esta época, la de Hašek, tiene por escenario la guerra, ¿qué ha pasado con lo *cómico*?
¿Dónde está la diferencia entre lo *privado* y lo *público* si K., incluso en su lecho de amor, no puede eludir la presencia de dos enviados del castillo? ¿Qué es, en este caso, la *soledad*? ¿Una carga, una angustia, una maldición, como han querido hacernos creer, o, por el contrario, el máspreciado valor, a punto de ser destruido por la colectividad omnipresente?¹⁶¹

Esto obliga al novelista a no limitar la cuestión del tiempo al problema proustiano de la memoria personal, sino ampliarla al enigma del tiempo colectivo (específicamente europeo); se trata de hacer un balance para captar la historia propia.¹⁶² En estos momentos, se busca que la novela trascienda más allá de una vida individual.

Kafka, Musil, Broch y Gombrovicz han sido extremadamente sensibles a la estética de la novela: integraron la reflexión ensayística, hicieron más libre la composición, reconquistaron el derecho a la digresión, volvieron a introducir lo no serio y el juego, renunciaron al realismo psicológico, y se opusieron a la ilusión de lo real.¹⁶³ Escriben, como todos los grandes novelistas de la modernidad, poesía antilírica.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Véase Kundera, *El arte de la novela*, 23.

¹⁶¹ Kundera 23-24.

¹⁶² Véase Kundera 28-29.

¹⁶³ Véase Kundera, *Los testamentos traicionados*, 83.

¹⁶⁴ Véase Kundera, *El Telón. Ensayo en siete partes*, 67.

Lirizar la novela significa “renunciar a su esencial ironía, apartarse del mundo exterior, transformar la novela en confesión personal, sobrecargada de ornamentos[.]”.¹⁶⁵ Aristóteles, definía a la poesía en un sentido amplio: imitación de acciones humanas.¹⁶⁶ Si la novela versa sobre las acciones humanas, no es lírica pero sí poética. Por ello, no puede prescindir de la herramienta fundamental de la poesía, la metáfora.¹⁶⁷ Pero ésta también deja de cumplir una función lírica, y se convierte en material existencial o fenomenológico.¹⁶⁸ Es decir, la metáfora es una herramienta de conocimiento –razón de ser de la novela – que tiene “la voluntad de descifrar, de comprender, de captar el sentido de la acción de los personajes, el sentido de las situaciones en las que se encuentran”.¹⁶⁹

Y esas situaciones no son nada fáciles de aprehender y comprender, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial. La novela sigue

[...] haciendo nuevas tentativas en el sentido de la ambivalencia, la contingencia y lo inacabado de la existencia humana, dentro de la escala que va de la realidad a la ficción. La ambivalencia novelística llega en la novela existencial de Beckett hasta el grado cero de la negación del sentido. [...] Y así se convierten en objeto del análisis novelístico del llamado *nouveau roman* el propio idioma y su capacidad de constituir un modelo del mundo plenamente significativo y, con ello, su capacidad de dar testimonio de él.¹⁷⁰

Con cambios a la vuelta de la esquina, categorías existenciales polivalentes, y centros de significación oscilantes ¿podemos decir que la novela se encuentra aún en la tercera etapa? Más allá de simples cuestiones históricas, se pregunta Chvetik

¿Puede existir la novela como un gran género épico, como una interrogación sobre el sentido del ser del hombre a través de personajes imaginarios y de sus historias [...]? ¿Qué sentido puede tener la creación del mundo imaginario de

¹⁶⁵ Kundera, *El arte de la novela*, 169.

¹⁶⁶ Véase Ruiz Martínez, José Manuel. “La novela como forma de conocimiento: el pensamiento literario de Milan Kundera”. *Aprender a Pensar. Simposio Internacional en la Universidad de Lund*. Ed. Inger Enkvist y José María Izquierdo. (16-18 junio de 2005. Lund, Suecia: Departamento de Lenguas Románicas. 155-168) 158.

¹⁶⁷ Véase Ruiz 159.

¹⁶⁸ Véase Ruiz 159.

¹⁶⁹ Kundera, *Los testamentos traicionados*, 114.

¹⁷⁰ Chvatik 12.

una novela cuando las gentes se convierten en extrañas para sí mismas y las palabras se vuelven extrañas a las cosas, cuando el mundo sobre el que debería arrojar una nueva luz, el mundo imaginario de la novela, se le deshace al narrador entre las manos, convirtiéndose en un caos inaprehensible?¹⁷¹

La novela no está agotada, pero si debe desaparecer es porque este mundo ya no es el suyo.¹⁷² La respuesta que busca Chvetik acerca del sentido de la novela en este caos que se ha convertido el hombre y su entorno, no puede otorgarse mediante otra cosa que no sea la novela misma. Ella reivindicará su lugar por sí misma: “El sentido de la historia de la novela es la búsqueda de ese sentido, su perpetua creación y re-creación, que abarca siempre retrospectivamente todo el pasado de la novela [...]”.¹⁷³ Cómo se reinventará y qué luz arrojará este arte sobre el mundo, es incierto. Lo importante es que su peligro de extinción no recaee en el contexto, al contrario, éste le da material de composición: “Son las situaciones históricas siempre nuevas (con su nuevo contenido existencial) que aparecen a veces en Francia, a veces en Rusia, luego en otra parte y en otra aún, las que volvieron una y otra vez a poner en marcha el arte de la novela, las que aportaron nuevas inspiraciones, le sugirieron nuevas soluciones estéticas”.¹⁷⁴

A la novela la está matando su mismo objeto de conocimiento. En la época en la que se está sumergiendo el hombre, las artes ya no tienen mucha importancia. La censura y la indiferencia ante la muerte de un texto, sigue operando en pleno siglo XXI. A esto debe sumársele la escritura en serie de “novelas” que no dicen nada nuevo – “[...] confesiones noveladas, reportajes novelados, ajustes de cuentas novelados, autobiografías noveladas, indiscreciones noveladas, denuncias noveladas, lecciones políticas noveladas, denuncias noveladas, agonías de la madre noveladas, novelas *ad infinitum* [...]”¹⁷⁵ – que son a la par consumibles y desechables.¹⁷⁶ De ahí que la novela deba ser tildada como condenada.¹⁷⁷

¹⁷¹ Chvatik 13.

¹⁷² Véase Kundera, *El arte de la novela*, 29.

¹⁷³ Kundera, *Los testamentos traicionados*, 25.

¹⁷⁴ Kundera 38.

¹⁷⁵ Kundera 26.

¹⁷⁶ Véase Kundera 26.

¹⁷⁷ Véase Kundera 36.

2.1.2 La interrogación. Teoría de la novela de Milan Kundera

¿Qué es una novela?

La sabiduría de la novela consiste en asegurar como única certeza la sabiduría de lo incierto.¹⁷⁸ No hay verdad absoluta, sino verdades relativas que se contradicen y que son incorporadas a los personajes.¹⁷⁹ Un mundo maniqueo donde el bien y el mal estuvieran estrictamente delimitados es utópico. El hombre desea conforme a una cultura, una religión, o una ideología. No hay bien o mal, sólo perspectiva. En conclusión, la novela es territorio donde se suspende el juicio moral.¹⁸⁰ He ahí que sea difícil aceptar la sabiduría de la novela, el hombre es incapaz de soportar “la relatividad esencial de las cosas humanas, la incapacidad de mirar de frente a la ausencia de Juez Supremo”.¹⁸¹

La novela no examina la realidad; su razón de ser es descubrir lo que sólo una novela puede descubrir: una parte desconocida de la existencia. Si no lo hace, es inmoral.¹⁸² ¿Y qué es la existencia? Es el campo de las posibilidades humanas.¹⁸³ Éste es tan amplio y vasto, que varios siglos de tradición y arte novelesca no han podido agotarla. Esto no impide que el escritor tome como material de exploración a la Historia, siempre y cuando cree para los personajes una situación existencialmente reveladora¹⁸⁴ y trate las circunstancias con un máximo de economía: “Actúo en relación a la Historia como un escenógrafo que decora una escena abstracta con la ayuda de algunos objetos indispensables para la acción”.¹⁸⁵ No sólo la circunstancia histórica debe crear una situación existencial nueva, sostiene Kundera, sino que la Historia en sí misma debe ser comprendida y analizada como situación existencial.¹⁸⁶

Con la premisa de que el objetivo es dar a conocer posibilidades desconocidas de la existencia humana, el novelista se deslinda de la responsabilidad de crear para el lector un

¹⁷⁸ Véase Kundera, *El arte de la novela*, 17.

¹⁷⁹ Véase Kundera 17.

¹⁸⁰ Véase Kundera, *Los testamentos traicionados*, 15.

¹⁸¹ Kundera, *El arte de la novela*, 18.

¹⁸² Véase Kundera, *El arte de la novela*, 16.

¹⁸³ Véase Kundera, *El Telón. Ensayo en siete partes*, 59.

¹⁸⁴ Véase Kundera, *El arte de la novela*, 53.

¹⁸⁵ Kundera, 52.

¹⁸⁶ Kundera 54.

mundo verosímil.¹⁸⁷ ¿Acaso es imposible adentrarnos en los cuestionamientos de Gregorio Samsa porque no es creíble que en este mundo alguien despierte convertido en bicho? La novela puede permitirse acudir a las llamadas del juego, del sueño, del pensamiento y del tiempo. Pareciera que la primera llamada, la del juego, apenas es audible. La diversión no excluye la gravedad: “La unión de un estilo frívolo y un tema grave desvela la terrible insignificancia de nuestros dramas.”¹⁸⁸ Mientras lance luz sobre la naturaleza humana, todo le es permisible al arte novelesco.

Ahora bien, la novela tiene que pensar. Esto no quiere decir que debe ser una novela filosófica, pues este adjetivo indica que la novela está al servicio de una filosofía particular. El pensamiento novelesco auténtico (desde Rabelais) siempre es “asistemático; indisciplinado; está próximo al de Nietzsche; es experimental; fuerza brechas en todos los sistemas de ideas que nos rodean: examina [...] todos los caminos de reflexión procurando llegar hasta el final de cada uno de ellos”.¹⁸⁹ De ahí que el novelista cuestione continuamente las ideologías que ostentan sus personajes, y esto sirva para dar paso a otro hilo de pensamiento.

Estos pensamientos – afirmaciones, ideologías –, no pueden tomarse aisladamente, pues cada una se encuentra en compleja y contradictoria confrontación con las demás afirmaciones.¹⁹⁰ Es decir, la ironía está presente en la novela. Sólo una lectura lenta y repetida pondrá en evidencia “las *relaciones irónicas* en el interior de la novela, sin las cuales la novela no sería comprendida”.¹⁹¹ Ante la imposibilidad de designar una afirmación que no sea relativa en toda la obra kunderiana, es posible decir que sus novelas pretenden regalar interrogantes al lector. Kundera mismo señala que “toda la novela no es más que una larga interrogación. La interrogación meditativa (meditación interrogativa) es la base sobre la que están construidas todas mis novelas”.¹⁹²

¹⁸⁷ Véase Kundera, *El Telón. Ensayo en siete partes*, 92.

¹⁸⁸ Kundera, *El arte de la novela*, 118.

¹⁸⁹ Kundera, *Los testamentos traicionados*, 187.

¹⁹⁰ Véase Kundera 215.

¹⁹¹ Véase Kundera 215.

¹⁹² Kundera, *El arte de la novela*, 47.

En este proceso de examinación y escritura, debe tenerse en cuenta que los descubrimientos existenciales y la transformación de la forma son inseparables.¹⁹³ No deben seguirse estructuras ya definidas:

No hay que considerar la composición (la organización arquitectónica del conjunto) como una matriz preexistente, prestada al autor para que él la rellene con su invención; la composición debe ser en sí misma una invención, una invención que compromete toda la originalidad del autor./ No sabría decir hasta qué punto este mensaje ha sido escuchado y comprendido. Pero el propio Beethoven supo extraer de él todas las consecuencias, magistralmente, en sus últimas sonatas, cada una de las cuales está compuesta de un modo único, jamás visto.¹⁹⁴

De los novelistas antiguos debe aprenderse que hablan de lo que les fascina y se detienen cuando la fascinación termina.¹⁹⁵ Esta es una libertad de composición que exige el contacto con lo esencial solamente. Los puentes y rellenos no tienen razón de ser, una única línea que se aleja de lo que se quiere decir, de lo que fascina, no tiene razón de ser.¹⁹⁶

Kundera exige que a la novela no se le llame género literario, sino que se le considere un arte autónomo pues:¹⁹⁷

Tiene su propia génesis (situada en un momento que sólo le pertenece a ella); tiene su propia historia, marcada por periodos que le son propios (el paso tan importante del verso a la prosa en la evolución de la literatura dramática no tiene equivalentes en la evolución de la novela; las historias de esas dos artes no son sincrónicas); tiene su propia moral (lo dijo Herman Broch: la única moral de la novela es el conocimiento; es inmoral aquella novela que no descubre parcela alguna de la existencia hasta entonces desconocida; así pues: «llegar al alma de las cosas» y dar buen ejemplo son dos intenciones distintas e irreconciliables);

¹⁹³ Véase Kundera, *El Telón. Ensayo en siete partes*, 24.

¹⁹⁴ Kundera, *Los testamentos traicionados*, 185.

¹⁹⁵ Véase Kundera 172.

¹⁹⁶ Véase Kundera 172.

¹⁹⁷ Véase Kundera, *El Telón. Ensayo en siete partes*, 79.

tiene su relación específica con el «yo» del autor (para poder entender la voz secreta, apenas audible, del «alma de las cosas», el novelista, contrariamente al poeta y al músico, debe saber acallar los gritos de su propia alma); tiene su propio tiempo de creación (la escritura de una novela ocupa toda una época en la vida del autor, quien, al terminar el trabajo, ya no es el mismo que al empezarlo); se abre al mundo más allá de su lengua nacional [...].¹⁹⁸

Las novelas que siguen con esta tradición son consideradas parte de la historia de la novela. Muchos intentos de pertenecer a este arte existen en nuestros días, pero para ser parte del canon novelesco kunderiano es imprescindible partir de que el texto no debe examinar la realidad, sino la existencia. Así, será fácil cumplir con los demás postulados del arte de la novela. Ésta debe:

- 1) desenvolverse en el mundo de lo incierto y por consecuencia, suspender todo juicio moral.
- 2) descubrir una parte hasta entonces desconocida de la existencia humana.
- 3) no obligarse a crear un mundo verosímil.
- 4) pensar sin sistematizar e inspirar otros pensamientos (y plantear interrogantes)
- 5) ser irónica, que los pensamientos que convergen en la novela se confronten.
- 6) la forma debe estar a la altura del contenido, ser única.

El cuestionamiento hacia el lector – de uno u otro tema, de cualquier cosa – es la forma en la que la novela desvela al ser: le propone posibilidades. “When a work is succesful, it asks its question with ambiguity and, in that way, becomes poetic.”¹⁹⁹ La dificultad que la novela pone al lector estriba en identificar sus interrogantes y, después, que esté dispuesto a buscarles respuestas.

¹⁹⁸ Kundera 80.

¹⁹⁹ “Cuando una obra logra su cometido, pregunta con ambigüedad y, de esta forma, se vuelve poética”. La traducción es mía. Barthes (*The Grain*) por John O’Brien. “Milan Kundera: Meaning, Play and the Role of the Author”. *Bloom’s modern critical views. Milan Kundera*. Ed. Harold Bloom. (Broomall: Chelsea House Publishers, 2003. 113-128) 116.

De nuevo: ¿qué es una novela? “La gran forma de la prosa en la que el autor, mediante egos experimentales (personajes), examina hasta el límite algunos temas de la existencia.”²⁰⁰

2.1.3 La narrativa kunderiana

“Un autor que escribe su primera novela, habitualmente no lo hace guiado por una estética personal elaborada. Su escritura es aún mucho más espontánea e ingenua de lo que será más tarde. Pero si vuelvo la vista atrás y me fijo en *La broma*, encuentro ya en ella todo lo que he intentado en mis novelas posteriores.”²⁰¹

¿Cómo procura Milan Kundera cumplir con las características que le ha conferido al arte novelesco? El período en el que se encuentran los novelistas de hoy en día, el de las paradojas terminales, se compone de cuatro principales contrasentidos según Maria Němcová. Primero, la paradoja del hombre, quien se ha decretado maestro y propietario de la naturaleza, pero ha terminado por cosificarse por las fuerzas de la tecnología que lo han sobrepasado e incluso que lo amenazan.²⁰² Va de la mano con la paradoja de la razón (se refiere Kundera a la *ratio* europea) que “having run through all the old values inherited from the Middle Ages, and not having anything more to process, celebrates its total victory in the form of pure irrationality.”²⁰³ Las otras dos paradojas se centran en el sueño de una humanidad unificada y en paz, que colisiona con las dos guerras mundiales iniciadas por Europa.²⁰⁴ El modelo de humanidad global destruye la individualidad. Chvetik agrega que otra de las paradojas de la época consiste en que las palabras, signos e imágenes ya no orientan al hombre en el mundo, sino que lo separan de él. Ése es el punto de partida de las

²⁰⁰ Kundera, *El arte de la novela*, 168.

²⁰¹ Kundera (sin datos) por Chvatik 55.

²⁰² Véase Němcová Banerjee, Maria. *Terminal Paradox. The novels of Milan Kundera*. (Estados Unidos: Grove Weidenfeld, 1990) 7.

²⁰³ “habiendo dejado atrás los viejos valores heredados de la Edad Media, y sin tener nada más que procesar, celebra su total victoria [la *ratio* europea] en la forma de la irracionalidad pura”. La traducción es mía. Němcová 7.

²⁰⁴ Véase Němcová 7-8.

novelas de Kundera, los conflictos entre distintos discursos y códigos simbólicos.²⁰⁵ La pregunta sobre la existencia – sobre todas las categorías existenciales – es lógica.

Milan Kundera desarrolla, en todas sus novelas, los mismos temas fundamentales. Los retoma “con la imperiosidad de una obsesión.”²⁰⁶ No obstante, a sus textos no se les ha objetado que sean repetitivos: son variaciones – entiéndase también en el sentido musical, a explorarse más adelante en el 2.2 *Cuestiones musicales a considerar* –, tratamientos distintos de un mismo tópico. Si se centra en explorar los diferentes discursos que existen sobre dichos temas, es entendible que la historia novelesca pase a segundo plano. En palabras del autor, “Las construyo desde siempre [sus novelas] a dos niveles: en un primer nivel, compongo la historia novelesca; y, por encima, desarrollo los temas. Trabajo los temas sin interrupción *dentro y a través de* la historia novelesca. Cuando la novela abandona sus temas y se contenta con narrar la historia, resulta llana, sosa”.²⁰⁷ Siguiendo esta estructura, los personajes literarios del checo se definen por su carácter semiótico.²⁰⁸ Hay una serie de signos autónomos que componen un carácter dominante de la fisonomía intelectual de los personajes y que se subraya por la relación entre los pasajes dedicados al personaje y las reflexiones en el interior de la novela.²⁰⁹ Es decir, pudiera haber un pasaje que se considere una digresión porque no aborda la ficción del texto, sino que es meramente reflexivo. Sin embargo, debe tenerse en mente que la reflexión se centra en un tema, y ese tema es parte del código existencial (de la fisonomía intelectual) de uno de los personajes.

Cuando el narrador transporta a los protagonistas a diversos contextos y los confronta, lo hace a sabiendas de la situación. Él es el único que “investiga la situación y comprende la inadecuación de los códigos”.²¹⁰ Cada personaje vive en su código como si fuera *la* verdad, lo que causa la exploración de las categorías existenciales desde sus puntos de vista. Pero es la figura del autor-figura (un narrador muchas veces es a la vez un

²⁰⁵ Véase Chvatik 155.

²⁰⁶ Chvatik 139.

²⁰⁷ Kundera 105.

²⁰⁸ Véase Chvatik 157.

²⁰⁹ Véase Chvatik 157.

²¹⁰ Chvatik 158.

personaje, aunque no en el caso de Kundera) la que causa mayor conflicto a los críticos del trabajo de Kundera.

La crítica a veces le reprocha a las novelas de Kundera la frialdad racional de sus construcciones intelectuales, su transparencia matemática, la escasez de «lugares oscuros» y la falta de posibilidades de identificación emotiva con sus personajes. No advierte que esta construcción racional y esta transparencia matemática son el objetivo artístico de la *concepción narrativa* y su efecto intencionado, porque es precisamente la más firme disciplina formal y la claridad de la composición la que puede brindar el necesario contrapeso a la libertad interior, la ironía, la tolerancia y la pluralidad de su visión del mundo.²¹¹

Se dice también que la total ausencia de posturas determinadas sobre los temas que aborda, es la forma en que Kundera se mantiene en el ámbito de lo políticamente correcto. W. H. Auden señala que: “[the] essential ambiguities of Milan Kundera – ambiguities that are not, alas, the inexhaustible ambiguities of human nature but the meaner, more predictable ambiguities of a writer struggling to maintain a predefined image of himself as ideologically correct.”²¹² Pero al haber leído ya sobre la concepción que tiene de la novela – su objetivo no es dar respuestas sino plantear interrogantes –, es más que necesario que el autor se mantenga al margen, y que el autor-figura no sobrepase la frontera de sus comentarios al posicionarlos, dentro de la ficción, como certezas del mundo poético en el cual sucede la historia. La ambigüedad es un elemento esencial para la construcción de la forma novelesca.

John O’Brien ha estudiado el rol del autor-figura en las novelas de Kundera. Su tesis se basa en que Kundera, influenciado por Sterne y Diderot, utiliza en sus textos un autor que hace intrusiones autobiográficas (porque el autor intruso no puede ser otro que Milán Kundera) que amenazan la postura endeble en la que Ronald Barthes anunció/pronunció la

²¹¹ Chvatik 162.

²¹² “[las] ambigüedades esenciales de Milan Kundera – ambigüedades que no son las inagotables ambigüedades de la existencia humana, sino las ambigüedades más crueles y predecibles de un escritor con dificultades para mantener una imagen predefinida de sí mismo como ideológicamente correcto.” La traducción es mía. Auden (*Writing*) citado por Roger Kimball. “The ambiguities of Milan Kundera”. *Bloom’s modern critical views. Milan Kundera*. Ed. Harold Bloom. (Broomall: Chelsea House Publishers, 2003. 33-45) 45.

muerte del autor.²¹³ Sin embargo, O' Brien sostiene que los señalamientos sobre el autor de Barthes y Kundera no se oponen radicalmente, como pudiera asumirse en un principio.²¹⁴ En *La muerte del autor*, los argumentos del análisis que se relacionan con el uso del autor-figura por Kundera, son tres: (1) la distinción entre autor (el sujeto que escribe) y la acepción académica del término, (2) el autor como figura que imposibilita el juego, y (3) el potencial erótico de la escritura.²¹⁵ El autor, de acuerdo al término barthiano, es la subjetividad dispersa en el texto, el cual es a su vez destructor de toda subjetividad; la presencia del autor sólo se tolera mientras promueva el juego.²¹⁶ Kundera se las ingenia para introducir en el texto un autor-figura menos disperso del de Barthes, mientras al mismo tiempo facilita (e incluso demanda) el juego.²¹⁷ Esto se logra, primero, por el núcleo de su teoría novelesca: plantear interrogantes. A ello debe añadirse la estructura episódica y la falta de coherencia temporal, impregnada de elipsis y ambigüedad.²¹⁸ El autor-figura, aunque aborda nociones filosóficas complicadas, es una figura estable a comparación de la estrategia narrativa²¹⁹ que constantemente mueve al lector del eje donde se pensaba. La voz del autor-figura evita dar respuestas a un texto de preguntas: “¿Por qué está Tamina en la isla de los niños? ¿Por qué me la imagino precisamente allí? No lo sé.”²²⁰ La ambigüedad es una de las características de la novela kunderiana. El autor-figura no aclarará el texto, sino que lo comentará como si fuera algún otro lector. Además de este juego de ambigüedad, se encuentra también el juego lingüístico, al exponer el lenguaje como indeterminado y abierto a varias interpretaciones.²²¹ El ejemplo más claro de esto lo podemos encontrar en la tercera parte de *La insoportable levedad del ser*, “Palabras incomprendidas”. En el tercer y quinto capítulo hay un “Pequeño diccionario de palabras en donde se presentan los significados de ciertos vocablos desde el punto de vista

²¹³ Véase O'Brien 113.

²¹⁴ Véase O'Brien 113.

²¹⁵ Véase O'Brien 115.

²¹⁶ Véase O'Brien 115.

²¹⁷ Véase O'Brien 115.

²¹⁸ Véase O'Brien 118.

²¹⁹ Véase O'Brien 119.

²²⁰ Kundera, Milan. *El libro de la risa y el olvido*. Trad. Fernando de Valenzuela. (México: Tusquets, 2013) 228.

²²¹ Véase O'Brien 119.

de dos amantes, Franz y Sabina. Estos pasajes irónicos sirven para ilustrar el tema de las drásticas diferencias entre los sistemas de códigos de los personajes.²²²

O'Brien también retoma la postura de Nina Pelinkan Straus donde señala que el autor-figura funciona para demandar estricta adherencia histórica o política.²²³ Pero incluso sucede lo contrario. Así mismo, la estudiosa indica que "The voice of the intrusive author [...] is an intentional narrative device employed to make the text in-deconstructible, closed to interpretations that stray from the author's intended agenda".²²⁴ De nuevo, si volvemos a la teoría de la novela en la que se funda Kundera, es fácil echar abajo este axioma. El autor presenta varias interpretaciones del tema, el autor-figura también da la suya, y su objetivo es precisamente que las reflexiones del lector se alejen de lo conocido y lo aportado por el texto. La agenda de Kundera es que el pensamiento sobre un tema trascienda la novela y se inscriba en la existencia humana. Nada más lejos que dar interpretaciones pre-elaboradas para el consumo del lector: "The novelist teaches the reader to comprehend the world as a question...In a world built on sacrosanct certainties the novel is dead. The totalitarian world, whether founded on Marx, Islam, or anything else, is a world of answers rather than questions. There, the novel has no place".²²⁵ El autor-figura, entonces, tiene la libertad de interrumpir, hacer digresiones, meditar, extrapolar, interpolar...²²⁶ Ésta acción subraya que la sabiduría de la novela supera la distancia irónica y el escepticismo crítico del autor-figura, convirtiendo a los personajes en individuos autónomos.²²⁷

¿Qué es el yo y cómo se aprehende? ¿Por su pensamiento, por su ideología, por sus actos? La razón por la que puede existir reflexión sobre temas existenciales en las novelas de Kundera es porque ilustra el carácter paradójico del acto. En su mundo poético "a crucial

²²² Véase O'Brien 120.

²²³ Véase O'Brien 114.

²²⁴ "La voz impertinente del autor [...], es una técnica narrativa intencional empleada para hacer el texto indeestructible, cerrado a interpretaciones que queden fuera de la agenda del autor". La traducción es mía. O'Brien 115.

²²⁵ "El novelista enseña a comprender el mundo como una interrogante...En un mundo que se construye sobre certezas sacrosantas, la novela está muerta. El mundo totalitario, ya sea que se funde en Marx, el Islam, o cualquier otra cosa, es un mundo de respuestas más que de preguntas. Ahí la novela no tiene cabida". La traducción es mía. Kundera (entrevista por Philip Roth) citado por O'Brien 118.

²²⁶ Véase O'Brien 125.

²²⁷ Véase Chvatik 12.

step is frequently taken without clear motivation or deliberation, impulsively, catching the psyche exposed like a sudden, involuntary glimpse of one's face in a mirror".²²⁸ El yo no es aprehensible en la acción, por lo que la novela desvió su mirada al mundo invisible de la vida interior.²²⁹ Y aunque podría parecer que el camino se hace más corto al dirigirse por esa vereda, "la búsqueda del yo siempre terminará en una paradójica insaciabilidad. No digo fracaso".²³⁰ Después de que la novela exploró esta vida interior, los posproustianos – Kafka, en su mayoría – pusieron el énfasis en el pensamiento interior: las posibilidades del hombre en un mundo en el que los condicionamientos exteriores se han vuelto tan demolidores que los móviles interiores ya no pesan.²³¹ El peso de la vida interior de una persona, de un yo, se hace cada vez más leve.²³² Y volvemos, entonces, al acto paradójico y la paradójica "in-aprehensión" del yo: "el infinito insondable del alma. Más bien un asombro ante la incertidumbre del yo y de su identidad".²³³ Ése es el espacio de desarrollo de la ficción novelesca para Kundera.

Los motivos filosóficos y temas antropológicos no constituyen en sí las novelas de Kundera. Si bien son los que otorgan la unidad narrativa y de la obra en su totalidad (incluso de todo su canon ya que todos exploran los mismos temas con sus respectivas variables), no deben considerarse como los únicos componentes de la estructura narrativa, pues circunscribiría los textos en lo que se conoce como *novela filosófica*. Los temas adquieren su sentido pleno sólo cuando se relacionan con los distintos componentes lingüísticos y narrativos de la estructura global.²³⁴

Tan importante como la temática antropológica es la instrumentación narrativa, *el aspecto lúdico de contar* de Kundera, el cambio permanente de estrategias narrativas y puntos de vista del narrador, la evolución dinámica de los

²²⁸ Véase Kussi, Peter. "Milan Kundera: Dialogues with Fiction". *Bloom's modern critical views. Milan Kundera*. Ed. Harold Bloom. (Broomall: Chelsea House Publishers, 2003. 13-17) 13. "un paso crucial es tomado frecuentemente sin una motivación clara o deliberación, de forma impulsiva, dejando a la psique expuesta como una mirada involuntaria y repentina de nuestra cara en el espejo". La traducción es mía.

²²⁹ Véase Kundera, *El arte de la novela*, 38.

²³⁰ Kundera 40.

²³¹ Véase Kundera 40-41.

²³² Véase Kundera 42.

²³³ Kundera 43.

²³⁴ Véase Chvatik 20.

personajes y la imagen que tenemos de ellos, así como la construcción de la historia sobre la base de la trama; en resumen: el placer del desarrollo de la novela como forma artística. De este modo, las novelas de Kundera se mantienen en el terreno de la *novela pura* sin adjetivos.²³⁵

Kundera es un verdadero novelista, dice Italo Calvino, porque las historias de sus personajes son su principal interés; son historias privadas e historias de parejas en su singularidad e impredecibilidad.²³⁶ Su narrativa se asemeja a olas sucesivas, que por medio de la digresión transforma un problema privado en uno universal y que nos concierne.²³⁷

El lenguaje que el checo utiliza a lo largo de su obra es intelectual y respeta estrictamente las normas de escritura del idioma al grado de constituir una obsesión.²³⁸ “The sentence should be of maximal simplicity and originality.”²³⁹ Milan Kundera emplea gran parte de su proceso compositivo en eliminar las connotaciones indeseadas, precisar cada palabra, y centrarse en el ritmo, la entonación y el *tempo* de las frases.²⁴⁰ Está preocupado por lograr una expresión clara que excluye la nebulosidad y ambigüedad del idioma, dando un significado unívoco a lo que expone en ese momento, más no para el texto en su globalidad.²⁴¹

Tempo, ritmo, tema, motivo. Conceptos musicales que han sido trasladados al mundo literario. Y es que el autor indica que hay dos tipos de estructuras en sus novelas: 1) la composición vaudevillesca, homogénea, teatral y que roza lo inverosímil, y 2) la composición polifónica que une elementos heterogéneos en una arquitectura basada en el número siete.²⁴² *Vaudeville* significa para Kundera “una forma que valoriza enormemente

²³⁵ Chvatik 20.

²³⁶ Véase Calvino, Italo. “On Kundera”. *Bloom’s modern critical views. Milan Kundera*. Ed. Harold Bloom. (Broomall: Chelsea House Publishers, 2003. 55-60) 55.

²³⁷ Véase Calvino 55-56.

²³⁸ Véase Chvatik 100.

²³⁹ “El enunciado debe ser de la máxima simplicidad y originalidad”. La traducción es mía. Milan Kundera Entrevista. “Conversations with Milan Kundera”. Por Jordan Elgrably. En *Salmagundi. Milan Kundera: fictive lightness, fictive weight*. (Invierno 1987: 3-24) 18.

²⁴⁰ Véase Chvatik 100.

²⁴¹ Véase Chvatik 100.

²⁴² Véase Kundera 118. En la entrevista de Christian Salmon que aparece en *El arte de la novela*, Kundera señala que el plano arquitectónico en sus novelas es la división del texto en siete partes. Pero “no se trata [...], ni de coquetería superticiosa con un número mágico ni de cálculo racional, sino de un imperativo profundo,

la intriga con todo su aparato de coincidencias inesperadas y exageradas”.²⁴³ Con el realismo, las coincidencias fueron satanizadas y desechadas del arte de la novela. Había que ser verosímil. Pero la novela, en sus inicios, no buscaba imitar la realidad, sino divertir, embelesar, asombrar, sin que esto excluya la gravedad de los contenidos.²⁴⁴ Todo está permitido con el fin de hacer que las cosas “sucedan”. Esta forma podemos encontrarla en *La despedida* (1973), *La identidad* (1998), *La lentitud* (1995), *La ignorancia* (2000) y *La fiesta de la insignificancia* (2014). La forma bajo el yugo de siete partes se ubica en *La broma* (1967), *El libro de los amores ridículos* (1968)²⁴⁵, *La vida está en otra parte* (1972), *El libro de la risa y el olvido* (1979), *La insoportable levedad del ser* y *La inmortalidad* (1988).

La ambición de Kundera es, desde siempre, “unir la extrema gravedad de la pregunta a la extrema levedad de la forma.”²⁴⁶ Es una ambición artística pero también personal: “la unión de un estilo frívolo y un tema grave desvela la terrible insignificancia de nuestros dramas (tanto los que ocurren en nuestras camas como los que representamos en el gran escenario de la Historia)”.²⁴⁷ También la composición polifónica de las novelas kunderianas está repleta de la gravedad temática y levedad enunciativa. Antes de explorarla, sumerjámonos formalmente en el mundo musical.

inconsciente, incomprensible, arquetipo de la estructura a la que no puedo escapar” (108). Es en este libro que declara que al terminar *La broma* (1967) no tuvo motivo para sorprenderse de que tuviera siete partes (fue su primera novela). Al escribir *La vida está en otra parte* (1972), la novela constaba de seis partes y se sintió insatisfecho. La historia le parecía llana y le vino la idea de introducir en ella una historia ocurrida tres años después de la muerte del protagonista (sexta parte, “El cuarentón”). Le resultó, en sus palabras, “perfecto” (107). Esta sexta parte correspondía a la sexta parte de *La broma* e introducía, también, un personaje externo en la novela. Es decir, “abría en la pared de la novela una ventana secreta” (107). *El libro de los amores ridículos* (1968) constaba al principio de diez relatos. Al eliminar tres, el conjunto resultó coherente. *El libro de la risa y el olvido* (1979) se basa en el mismo tipo de composición donde retoma los mismos temas de *El libro de los amores ridículos* en un conjunto de siete relatos. Al escribir *La insoportable levedad del ser* (1984) quiso romper con la fatalidad del número siete. Desde el principio, la novela fue concebida con seis partes. Pero le pareció informe la primera parte. La seccionó y, por ende, surgieron siete partes. De ahí que sea imperativo decir que sus composiciones polifónicas se basan en la estructura del siete.

²⁴³ Kundera 116.

²⁴⁴ Véase Kundera 117-118.

²⁴⁵ Aunque no se trata propiamente de una novela, sino de siete relatos.

²⁴⁶ Kundera 118.

²⁴⁷ Kundera 118.

2.2 Cuestiones musicales a considerar

Las pretensiones de esta propuesta obligan a adentrarnos en cuestiones musicales, especialmente en la polifonía, el contrapunto y la atmósfera musical. Esto permitirá, en primera instancia, entender a qué se refiere Kundera cuando habla de polifonía en sus novelas. También ayudará a comprender cómo y por qué se cree que es válida la traslación de las atmósferas emocionales de los personajes de *La insoportable levedad del ser* a atmósferas musicales, primera condición para demostrar la validez de este estudio. Por el momento, podrá parecer que los conceptos se encuentran aislados, pero es fundamental primero comprender estos términos exclusivamente dentro del campo musical para después establecer las relaciones con el mundo de las letras y los textos del autor checo.

2.2.1 La polifonía y el contrapunto

La polifonía transformó la forma de hacer música en Occidente.²⁴⁸ Con ella nace la armonía – al imperar la necesidad de combinar las voces –, y de la armonía nace “toda la excelencia de la música occidental, dotada desde entonces de ilimitadas posibilidades”.²⁴⁹ El hombre del Medioevo no creó una nueva música, sino que combinó la música oriental (especialmente la judaica) con la clásica grecolatina: de esto derivaron sus formas musicales que con el tiempo se fueron desarrollando:²⁵⁰

La predicación del Evangelio en el ámbito del Imperio Romano se hizo casi siempre acompañada de música: una cantinela sencilla y mil veces repetida, que daba a las palabras una determinada cadencia y favorecía su memorización. Los predicadores, en un principio de origen judío, introdujeron las formas musicales de aquel pueblo, que en gran parte se difundieron en la creciente población cristiana del Imperio. De origen judío, y en general, oriental, son la salmodia, recitativo monótono, con escasas inflexiones de vox, excepto al principio y al final; la música responsorial, en que la voz de un cantor alterna con la de un coro, o la antifonal, en que intervienen dos coros que se alternan. La música

²⁴⁸ Véase Comellas, José Luis. *Historia sencilla de la Música*. (Madrid, España: RIALP, 2008) 43.

²⁴⁹ Comellas 43.

²⁵⁰ Véase Comellas 45.

cristiana desarrollaría más ampliamente estas tradiciones. También oriental es la tendencia a los *melismas*, o distintos sonidos dentro de una misma sílaba.²⁵¹

Pero la fonética latina de sílabas muy categóricas se impuso a los melismas, y esto fue causa de “la claridad melódica de la música cristiana, de la que pronto se desterraron casi totalmente los melismas ondulantes e imprecisos propios de las tradiciones orientales”.²⁵² Se combinan, así, los elementos judaico y romano.

La polifonía – *polyphonos*, multiplicidad de sonidos o de voces – temprana nace en los coros de música sacra alrededor del año 1000. En ésta, las voces sonaban al unísono emitiendo la misma nota. Al ser el efecto similar al sonido del órgano, la composición fue llamada *organum*. Es en el tratado musical *Musica Enchiriadis*, atribuido a Hucbaldo, aunque este dato sigue actualmente en discusión, que se encuentra la primera explicación detallada de las clases de *organum*. El *organum* a la quinta o *diapente* consiste en un grupo que interpreta la melodía principal (*vox principalis*) y un segundo grupo que dobla a la quinta inferior (*vox organalis*), si la *vox principalis* se dobla a la distancia de octava inferior y la *vox organalis* a distancia de una octava superior, se tiene un *organum* estricto compuesto a la quinta. El *organum* sencillo y compuesto a la cuarta o *diatessaron* surge de la sustitución del intervalo de quinta por el de cuarta. En este caso, no hay un paralelismo estricto pues se evita el tritono – *diabolus in musica*²⁵³ – por medio de intervalos menores. La mecánica en los primeros *organum* era la de nota contra nota. Este proceder recibe el nombre de *punctum contrapunctum*. También existió el *organum* melismático donde a una voz principal se le añade otra que hace melismas (varias notas sobre cada una de las notas de la *vox principalis*).

²⁵¹ Comellas 45.

²⁵² Comellas 46.

²⁵³ El tritono ocurre naturalmente – en la escala mayor – cuando se toca el intervalo entre el cuarto y el séptimo grado de la escala (en la tonalidad de do mayor, sería fa y si). Dado que no hay medios tonos de fa a si, la distancia que los separa es el tres. Por su difícil entonación y sonido siniestro, fue prohibido en el Medievo. Por la tensión que generaba, la Iglesia creía que el diablo se colaba en la música por medio de ese intervalo. Véase Pressnitzer, Daniel; McAdams, Stephen y Winsberg, Suzanne. “Perception of musical tension for nontonal orchestral timbres and its relation for psychoacoustic roughness”. *Perception & Psychophysics*. (2000: 66-80) 67.

Comellas expresa que el canto al unísono que se estilaba en los himnos eclesiásticos fue sufriendo una transformación que comenzó con el *organum*, seguido por el *discantus*.²⁵⁴ En éste una voz más alta que las demás entonaba una melodía más rápida (dos, tres o cuatro notas en cada voz: es decir, dos contra tres, cuatro contra dos, etc.), reintegrándose después al canto común. El *organum* melismático o florido se desarrollaría en la ciudad de Saint Martial. Después, en la evolución polifónica, sitúa el *organum duplum* o las dos voces permanentes que suenan al mismo tiempo y procurando obtener sonidos que armonicen entre sí; para él, la segunda voz es un movimiento instintivo.²⁵⁵ Con este antecedente, las voces en el *organum* comienzan a tomar un poco más de autonomía, rompiendo el paralelismo. La voz organal se desplaza en el sentido contrario que la voz principal: si sube el canto, la *vox organalis* baja, y viceversa. Aquí, la polifonía comienza a exponer sus posibilidades. En los siglos XI y XII queda consagrado el *cantus firmus* a varias voces.²⁵⁶ La voz principal se distingue fácilmente mientras las demás la realzan: es el paso de una tela a un tejido.

En relación con el *cantus firmus* pueden señalarse diferentes tipos de líneas contrapuntísticas: a) la contraria o de movimientos divergentes, b) la paralela, y c) la oblicua, donde una voz permanece en la misma altura y la otra se mueve en forma ascendente o descendente.

La Escuela de Nôtre Dame fue una notable escuela de polifonía en la que impartían cátedra los maestros Léonin y Pérotin. Aquí cobra apogeo el *organum* florido: la parte principal se convirtió en el sostén del canto, *tenor*, ya que la *vox organalis* adquiere un juego melódico con necesidad de una base. Varios de los *organa* a dos voces atribuidos a Léonin, y recopilados en el "*Magnus liber organi*" ("El gran libro del *organum*"), se componen de una voz aguda que da notas rápidas mientras que las demás voces son graves y lentas. Pérotin aumenta dicho libro con piezas a tres y cuatro voces, *organum triplum* y *quadruplum*. La constante es alternar secciones en polifonía, ejecutadas por solistas, con

²⁵⁴ Véase Comellas 51.

²⁵⁵ Véase Comellas 51-52.

²⁵⁶ Véase Comellas 52.

secciones en canto llano, interpretadas por el coro.²⁵⁷ También se componían *conductus* o piezas procesionales pero no propiamente religiosas.

El aumento de la complejidad de la polifonía implicó buscar un sistema de notación que permitiese mostrar con claridad los valores relativos de las notas dentro de cada línea de voz y entre las diferentes partes para poder «encajarlas» con claridad. De esta manera, empezó a desarrollarse la denominada *notación musical* que utilizaba patrones recurrentes de notas largas y cortas basándose en los pies métricos de la poesía clásica, ordenados en un total de seis modos rítmicos.²⁵⁸

Resuelto esto, y al salir la polifonía del plano estrictamente religioso, surge “el deseo de dar a las nuevas voces nuevos textos; se benefician de mezclar distintas fonéticas pronunciadas a un mismo tiempo. Palabras sobre palabras.”²⁵⁹ Se aplicaba a las partes de discanto de los *organum* y llegaron a independizarse hasta constituirse en un modelo para un nuevo tipo de composición, el motete. El motete llega a ser una composición breve basada en “un melisma gregoriano dispuesto en patrones rítmicos repetidos en el tenor, con un tratamiento casi silábico de un texto o textos afines en las voces superiores”.²⁶⁰

El motete cobró más popularidad ante la decadencia del *organum* y el *conductus*, específicamente en el terreno profano. Para la segunda mitad del siglo XIII adquiere mayor complejidad técnica, contando con 2 ó 3 voces, un tejido contrapuntístico, y letras y ritmos diferentes en cada voz. La temática de cada uno de los textos de las voces es distinto: la pieza se convierte en un juego intelectual.²⁶¹ Importante resulta decir que en este punto comienza la participación instrumental en la polifonía. Hasta el siglo XIV reinará esta estética, momento en el que el *Ars Antiqua* inaugurado por la escuela de Nôtre Dame cede el paso al *Ars Nova*.

²⁵⁷ Véase López, Javier María. *Breve historia de la música*. (Madrid: Nowtilus, 2011) 53.

²⁵⁸ López 53.

²⁵⁹ Raúl Zambrano. *Historia mínima de la música en Occidente*. 2da edición. (México: El Colegio de México, 2012) 23.

²⁶⁰ Richard Hoppin. *La música medieval*. 2da. Edición. (Madrid:Akal, 2000) 270.

²⁶¹ Véase López 55.

El mérito [de un motete] consistía en que cada coro pudiera desarrollar su tema con absoluta independencia del otro, sin confundirse; pero para un oyente era imposible estar siguiendo dos textos a la vez. Se había caído en una especie de «complicación barroca», en que el mérito se hacía depender más de la dificultad que de la belleza. [...] Hacia 1324, Jacques de Lieja escribía su *Speculum Musicae*, en el cual se lamentaba de la complejidad de las composiciones de su tiempo, en que «las letras se pierden, las armonías se confunden, aumenta la afición por las notas rápidas...». En suma, la música estaba perdiendo una parte de su nobleza, de su gravedad, para convertirse en un arte enrevesado [...].²⁶²

Jean de Muris y Philippe de Vitry escribieron, a causa del camino evolutivo que la música polifónica había seguido, dos libros con el mismo título: *Ars Nova Musicae*.²⁶³ Ya el papa Juan XXII se había proclamado en contra de los abusos y pidió que se procurasen composiciones más naturales y accesibles. Estos teóricos musicales se enfocaron en crear una más perfecta notación musical, con indicaciones más precisas de la duración de las notas, la proporción entre ellas y los tiempos de cada periodo, y quizá, en el fraseo y el ritmo.²⁶⁴

Los antiguos modos rítmicos, siempre ternarios en atención a la perfección temporal de la Santísima Trinidad, resultan cada vez más inútiles para ciertas innovaciones. El problema es la subdivisión. Los antiguos modos prevén grupos de notas – *modos rítmicos* – de natural división ternaria. En ellos las figuras – *máxima, larga, breve y semibreve* – son susceptibles de ser subdivididas siempre en tres. La nueva escuela genera un nuevo *modo* basado en una subdivisión binaria. En lugar de todos los *modos* anteriores, ternarios, se tienen ahora sólo dos. El *modo perfecto* de división ternaria con tres *breves*, y el de división binaria con dos *breves*, *modo imperfecto*. El gran cambio es el establecimiento de la

²⁶² Comellas 57-58.

²⁶³ Véase Comellas 58.

²⁶⁴ Véase Comellas 58.

breve como unidad y la posibilidad de una subdivisión en dos o tres de cada figura.²⁶⁵

Guillaume de Machaut es el compositor más representativo del *Ars nova*. Se dedicó tanto a la rama religiosa como a la profana, y cultivó la *ballade*, el *rondeau* y el *motete*. La novedad en este tipo de composición reside en la aplicación de nuevos procedimientos como la isorritmia. Ésta se caracteriza por la repetición de patrones rítmicos y melódicos idénticos en el tenor, que se construye mediante el color (diseño melódico, la voz del tenor) y la talea (diseño rítmico). La manipulación matemática del valor de las figuras – inversión, aumento, aplicación a diferentes líneas melódicas – abrió paso a la experimentación de combinaciones en aras de la búsqueda de nuevas sonoridades.²⁶⁶ Se agrega también una cuarta voz al motete: anteriormente, en la polifonía a tres voces, sobre la voz del *tenor* existía una más aguda que lo comentaba, la *motetum* y que la bordaba, la *triplum*; ahora hay también una voz grave ligada al *tenor* (que ya no está tomado del canto gregoriano) que se le opone, el *contratenor*.²⁶⁷

El *Ars nova* italiano se enfoca más en el trazo melódico. Al secularizar la música, la lengua vernácula comienza a preponderar en las composiciones. Los textos de Boccaccio y Petrarca son musicalizados con melodías donde la voz superior y no la del *tenor* gobierna la polifonía.

[...] la novedosa eufonía de los intervalos de *tercera* y *sexta*, antes considerados poco armónicos frente a los de *octava*, *quinta* y *cuarta*, comenzará a hacerse más habitual, en un franco camino hacia la constitución del *acorde mayor* moderno. Formas como la *ballata* – con los ritmos de una canción danzada -, la *caccia* – y su sorprendente forma en *canon*, a dos voces – o el *madrigal* – *matri-cale*, con la fonética de la lengua materna -, además del *motete*, serán una hermosa síntesis de los recursos musicales de la época.²⁶⁸

²⁶⁵ Zambrano 28.

²⁶⁶ Véase Zambrano 28.

²⁶⁷ Véase Zambrano 28-29.

²⁶⁸ Zambrano 29.

Paul Griffiths señala que el uso progresivamente mayor – en canciones italianas como francesas de finales del siglo XIV – de tríadas plenas (acordes que contienen la quinta y la tercera), las cuales se harían fundamentales en el sistema tonal a partir del siglo XVII, es uno de los elementos que insinúa la aparición de la estética renacentista.²⁶⁹ También, una de las voces comienza a imitar lo que otra canta, y aunque el contrapunto imitativo se remonta a mediados del siglo XIII (canción inglesa *Sumer is icumen in*) y Perotin usaba tríadas intermitentes en su música, la diferencia reside en que los compositores comenzaron a utilizar la armonía y el contrapunto para conseguir un desarrollo uniforme.²⁷⁰

En la época del Renacimiento, grandes innovaciones, como la imprenta, la llegada a América por parte de Colón, la reforma protestante, los trabajos de Copérnico, entre otros, generaron una nueva relación entre la razón y el conocimiento, poniendo al hombre en el centro del pensamiento. La música imaginó, pues, una nueva estética: la polifonía y el contrapunto vocal modal tendrán en esta etapa su más alta expresión.²⁷¹

La esencia de la música renacentista es la armonía triádica, con la melodía acompañada con un ritmo calmado y uniforme de cambio en los acordes.²⁷² Ese fue un proceso que duró desde las décadas finales del siglo XIV a principios del XV y algunas características medievales prevalecieron. La técnica que más duró fue la de

[...] generar polifonía sobre y en torno a un *cantus firmus* (comúnmente seguía siendo una pieza de canto litúrgico), aunque parece poco probable que los compositores del siglo XV siguieran configurando su música voz a voz: el fluir de su música parece sugerir que un cambio de punto de vista desde lo horizontal, la escritura de una parte vocal después de otra, a lo vertical, concibiendo la textura global como un todo, incorporando las nuevas voces a un cierto *cantus firmus* mediante un desarrollo armónico continuo.²⁷³

²⁶⁹ Véase Griffiths, Paul. *Breve historia de la música occidental*. (Madrid: Akal, 2009) 43.

²⁷⁰ Véase Griffiths 43.

²⁷¹ Véase Zambrano 33.

²⁷² Véase Griffiths 53.

²⁷³ Griffiths 53.

Aunque se tiene vestigio de la presencia de instrumentos en la música eclesiástica, el coro era quien tomaba la responsabilidad musical en general. La textura a cuatro partes era frecuente en el siglo XV y presentaba dos líneas de tenor con una de barítono debajo, y encima otra que podía ser cantada por contratenores o coro infantil.²⁷⁴

Si el objetivo fuera hacer una antología de compositores que permitieron la evolución de la polifonía, se tendría que mencionar a Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem y Josquin Desprez. El *cantus firmus* se convierte en una voz que entona la melodía alargando sus valores, mientras las demás voces tejen en torno suyo un contrapunto.²⁷⁵

Griffiths coloca como reveladora de un nuevo mundo sonoro a la obra de madurez de Josquin:

[...] la música está guiada por la imitación y, ya que tiene que haber algo que ser imitado, por una sucesión de motivos, cada uno encabezando un pasaje en el que las voces revolucionan unas en torno a las otras. [...] con frecuencia los motivos guardan relación con la línea del tenor, que ya no constituye una presencia casi secreta [...] sino que se expone de manera florida en el modo en que se comportan las voces. El motivo principal aparece explicitado, y la música se revela en los oídos del oyente, dándole una lucidez propia del humanismo renacentista. No sólo está presente de forma serena una perspectiva a través del tiempo, como en Dufay, sino que ésta se hace audible en el proceso de creación del entrelazamiento entre las voces. Entretanto, se abre un camino directo que conduce al triunfo de la imitación entrecruzada de las fugas de Bach y Händel.²⁷⁶

En cuanto a Dufay, indica que en sus misas puede encontrarse un motivo de principio, un fragmento melódico pequeño que se desprende del *cantus firmus* y que sintetiza una idea fácil de reconocer que permite seguir la descripción polifónica.²⁷⁷ Este principio lo retoma Josquin y lo establece en forma de canon. Es decir, una frase que persiste al ser repetida por las voces.

²⁷⁴ Véase Griffiths 55.

²⁷⁵ Véase Zambrano 35.

²⁷⁶ Griffiths 61.

²⁷⁷ Véase Zambrano 35.

La síntesis de la herencia musical de la escuela franco-flamenca se encuentra en las composiciones de Giovanni Pierluigi da Palestrina. *Missa Papae Marcelli* es una de las mayores obras polifónicas logradas por el músico.²⁷⁸ El canto gregoriano estaba cediendo terreno al canto polifónico, y Palestrina logra “la fusión necesaria entre la gracia melismática, que había sido la mejor cualidad del canto gregoriano, y la riqueza de matices que estaba aportando la polifonía”.²⁷⁹ Pero a la par de la búsqueda del resurgimiento de las antiguas prácticas, golpeaba el ímpetu de la renovación del lenguaje y una forma sencilla de describir al hombre, sus sentimientos y a la naturaleza. Así, por un lado se tiene la compleja polifonía con voces que se mueven al mismo tiempo en distintas direcciones, y por el otro el resurgimiento del madrigal, que con una voz y un trazo melódico claro, logra reflejar intensidad e intimidad de las canciones que exponen las emociones humanas. La influencia de la escuela franco-flamenca por un siglo (XV-XVI), vendría a ser desbancada por el madrigal italiano, de mediados del siglo XVI hasta llegar al barroco.²⁸⁰

El barroco da el paso hacia la afirmación tonal.

Parece imposible, al escuchar obras de Desprez, Morales o Palestrina, pensar en una polifonía más completa, más compleja y más rica, capaz de engendrar una totalidad artística y musical. Y sin embargo las búsquedas de Monteverdi y su generación en la definición de la línea melódica separaron los elementos de la música y abrieron la puerta a una expresividad basada en la claridad de sus partes y el desarrollo de sus recursos. De este modo en el barroco se consigue una nueva forma de polifonía, y no porque mejore a su antecesora, sino porque va a ofrecer, como sello de modernidad, la idea *tonal* con sus elementos teóricos –como será la armonía del *modo mayor y menor* o la *modulación*- y sus elementos prácticos-como el *continuo*. Esto hará que las voces tengan un soporte que les permita mayor distinción, movimiento y agilidad. Y así podemos

²⁷⁸ Véase Zapién Herrera, Tarsicio. “Vitalidad del latín en obras corales desde Palestrina hasta Mozart y Fauré.” *Nova tellus*. (2007: 283-299) 285.

²⁷⁹ Zapién 286.

²⁸⁰ Zambrano 48.

ver en Palestrina el máximo contrapunto *modal* y en Bach el máximo contrapunto *tonal*.²⁸¹

La sustitución de los modos gregorianos por sólo dos, modo mayor y modo menor, abre la puerta de las tonalidades. Cada nota, en cada modo, ofrece su tonalidad y la posibilidad de viajar de una a otra mediante la modulación. Las estructuras musicales se hacen más largas, poniendo el énfasis en la dirección, el trazo melódico, la tensión y distensión. Esto permitió la aportación a las formas puramente instrumentales que aunque existían ya en el Renacimiento, se consolidan a partir del barroco.²⁸²

Un nuevo sistema de escritura gracias a la modulación y la tonalidad– “un punto de fuga para oponer voces, una reinención del espacio”–²⁸³ corre el peligro de una afinación difícil por la tonalidad que cada instrumento posee naturalmente (el temperamento determinado). La coma pitagórica es un intervalo musical²⁸⁴ que busca resolver el problema de la imperfección de afinación. Es la diferencia entre doce quintas perfectas y siete octavas. Se expresa como $(3/2)^{12} : 2^7$ y su magnitud resulta de 24.46 cents²⁸⁵ (cuarta parte de un semitono temperado). El sistema de afinación pitagórico construye una escala con quintas perfectas, donde el círculo no se cierra porque el encadenamiento sucesivo de factores con misma frecuencia – la quinta, 3:2 – no produce un valor que se pueda reducir a la octava (2:1). La música es materia matemática, entonces puede deducirse que ningún número es potencia de 3 y 2, salvo el 1, la unidad. Por lo tanto, es necesario utilizar artificialmente una quinta para completar el círculo: la quinta del lobo. Ésta es igual a siete octavas menos once quintas puras, 678.5 cents. Cada quinta pura tiene 702 cents, por lo que el sistema de la coma pitagórica utiliza la diferencia de 23.5 cents para salvar la cuestión de los temperamentos desiguales. Esto es lo que posibilita la modulación.

²⁸¹ Zambrano 67.

²⁸² Véase Zambrano 67.

²⁸³ Véase Zambrano 67.

²⁸⁴ Entiéndase como la diferencia de altura (frecuencia en términos electroacústicos) entre dos notas musicales. Puede medirse en grados o notas naturales, y en tonos y semitonos.

²⁸⁵ Unidad usual para medir intervalos musicales.

El sistema temperado sacrificó la sonoridad de cada entidad acústica, en pos de una colectiva.²⁸⁶ El barroco comprende de 1600 a 1750 y los elementos comunes son muy pocos, aunque debe destacarse el uso generalizado del bajo continuo:²⁸⁷ un instrumento que toca una sucesión de acordes sobre la que se desarrolla la obra. Las estructuras musicales de la suite, la sonata y la *toccatà* serían las más populares. Debe añadirse también el *concerto grosso* en donde dos grupos instrumentales dialogan sobre el bajo continuo. El barroco es la simultaneidad de voces, cada una con una idea particular que se opone y encuentra relación con las otras en el mismo espacio y sentido.²⁸⁸ “El contrapunto es distancia e intervalos. El movimiento simultáneo de las voces sugiere siempre el movimiento simultáneo de los espacios. El desdoblamiento de un punto de partida –o arribo – común supone la tensión del arco expresivo de las frases, como en un espejo. La idea de reflexión y especulación devienen en el reflejo de una nota con otra”.²⁸⁹ La forma más elaborada de este reflejo de una nota con otra es la fuga. En ella una voz canta un tema, el motivo o línea melódica que se distingue, el sujeto. Esta voz comienza un recorrido llamado contrasujeto, al mismo tiempo que otra voz canta el sujeto. Después de que cada voz expone el sujeto, hay episodios o pasajes de contrapunto libre. Bach explora la fuga a profundidad en su obra (*Clave bien temperado*, dos libros). En ella hace que el clavecín – bien temperado – genere una pieza en los doce semitonos. Con ello prueba que cualquier instrumento puede hacer música en cualquier tonalidad.²⁹⁰

Para llegar a estos resultados finales hubo que pasar por tres etapas tan diversas, que parecería más correcto llamar al período del barroco solamente “música del siglo XVII”. En la etapa experimental del barroco se rompen las reglas del contrapunto austero; aparece el “manierismo” o la manera exagerada de expresar afectos y emociones; hay una predilección por el canto a una sola voz – monodia – con recitativos en *tempo* libre; se utiliza el bajo continuo y ornamentaciones en la melodía cantada; se combinan timbres y grupos de instrumentos; aparecen el *ritornello*, el bajo *ostinato* y la variación estrófica; comienza a desarrollarse la tonalidad; y por último, inicia la diferenciación de idiomas

²⁸⁶ Véase Zambrano 67.

²⁸⁷ Véase Gómez Junco, Patricio. *Música barroca. Análisis Integral*. (CONACULTA: Monterrey, 2004) 1.

²⁸⁸ Véase Zambrano 83.

²⁸⁹ Zambrano 84.

²⁹⁰ Véase Zambrano 103.

instrumentales.²⁹¹ En lo que pudiéramos llamar el barroco medio (1630-1680), especialmente en Italia, el flujo de la armonía lo determinan los acordes (no las líneas melódicas); abundan las disonancias y una línea melódica con más saltos; hay control sobre el ritmo; se repiten esquemas formales, categorías de composición y procedimientos expresivos; aparece de nuevo el contrapunto; la música vocal e instrumental cobran la misma importancia; aparece el *bel canto* en la ópera y la cantata; los modos se reducen a mayor y menor.²⁹² En el barroco tardío (1680-1750) ya se encuentra desarrollado el lenguaje tonal; hay una predilección por la homofonía; se da el contrapunto tonal que no excluye la homofonía (contrapunto mixto); las formas se expanden; el ritmo es regular; hay un predominio de la música instrumental sobre la vocal; y se consagran las formas musicales del *concerto grosso*, *sonata*, *trío sonata*, *oratorio*, *cantata* y *ópera*.²⁹³ Estas innovaciones y progresos musicales justifican que

Tras un milenio y medio de acumulación de sonidos y saber, de comprender y organizar la simultaneidad de voces, el contrapunto barroco – y en especial la *fuga* – se convirtió en la culminación de la tradición occidental. La historia de la polifonía que viene desde las primeras iglesias, que maduró su pensamiento en la escritura de D’Arezzo, que pasó por el *organum*, el *motete* y el *madrigal*, por la polifonía a cuatro del *ars nova* y que en el Renacimiento estableció la cima de la polifonía *modal*, había alcanzado con la *armonía tonal* y la *modulación* una nueva claridad en la dirección del movimiento de las voces.²⁹⁴

La polifonía es la combinación de voces de forma armónica - en el trazo horizontal – que se mueven de forma independiente y que no dependen de las otras voces para su existencia. Sin embargo, su convergencia no transmite una idea contradictoria, sino a la inversa. Varios escritores han tratado de trasladar el arte de la polifonía a la narrativa pero la cuestión es más compleja que hacer “sonar”/”leer” voces/personajes/discursos al unísono. Se trata también de la asimilación de la polifonía y de su traslación al texto de forma metafórica. Esa traslación puede darse de diversas formas. Antes de abordar quiénes han sido los pioneros

²⁹¹ Véase Gómez 5.

²⁹² Véase Gómez 5.

²⁹³ Véase Gómez 5.

²⁹⁴ Zambrano 108.

en la fusión del arte y la literatura (específicamente hablando de polifonía), es menester centrarnos en lo que es la parte medular, tanto en la cuestión musical como en la literaria, en este proyecto: la atmósfera.

2.2.2 La atmósfera

Si uno abre el *The Harvard Dictionary of Music*, encontrará que la palabra “atmósfera” es utilizada con regularidad: “the atmosphere of the dance”,²⁹⁵ “informal atmosphere of barrooms (barrelhouses)”,²⁹⁶ “transmitting the vibrations of the strings to the surrounding atmosphere”,²⁹⁷ “different rates and types of vibrations broadcast through the atmosphere to the body”,²⁹⁸ “a chamber music-like atmosphere prevailed”,²⁹⁹ “To evoke a mood, atmosphere”,³⁰⁰ “evocative atmosphere”,³⁰¹ “In evokin this atmosphere”.³⁰² O bien, en el *Oxford Dictionary of Music* se hace referencia al trabajo de Ligeti, *Atmosphères*,³⁰³ y se emplea “atmósfera” en las siguientes frases: “Britten was at RCM 1930-3, but found mus., atmosphere uncongenial”,³⁰⁴ “Mysterious atmosphere of slow movt.”,³⁰⁵ “he grew up in a mus. atmosphere”,³⁰⁶ “Atmosphere or mood”³⁰⁷ (refiriéndose a la definición de *Stimmung*), “but brilliant scoring the atmosphere of that partical period”.³⁰⁸ Es difícil encontrar atmósfera como un concepto musical que debe precisarse, pues más que ser una cualidad o característica, se trata de un efecto/sentir causada por la combinación de sonidos.

Para un primer acercamiento, puede resultar provechoso familiarizarnos con la definición básica que nos otorga el *DRAE*:

²⁹⁵ Don Michael Randel, ed. *The Harvard Dictionary of Music*. 4ta. Edición. (Estados Unidos: Harvard College, 2003) 81.

²⁹⁶ Randel 87.

²⁹⁷ Randel 96.

²⁹⁸ Randel 191.

²⁹⁹ Randel 196.

³⁰⁰ Randel 266.

³⁰¹ Randel 589.

³⁰² Randel 753.

³⁰³ Oxford University Press. *Oxford Dictionary of Music*. 4ta. Edición. (New York: Oxford University Press, 2004) 30.

³⁰⁴ Oxford University Press 101.

³⁰⁵ Oxford University Press 280.

³⁰⁶ Oxford University Press 395.

³⁰⁷ Oxford University Press 700.

³⁰⁸ Oxford University Press 786.

1. f. Capa de aire que rodea la Tierra.
2. f. Capa gaseosa que rodea un cuerpo celeste u otro cuerpo cualquiera.
3. f. Espacio a que se extienden las influencias de alguien o algo, o ambiente que los rodea.
4. f. Prevención o inclinación de los ánimos, favorable o adversa, a alguien o algo.
5. f. Fís. Unidad de presión o tensión equivalente a la ejercida por la atmósfera al nivel del mar, y que es igual a la presión de una columna de mercurio de 760 mm de alto.³⁰⁹

Por su parte, el *American Heritage Dictionary* señala que atmósfera es “a dominant intellectual or emotional environment or attitude [...]”, “the dominant tone or mood of a work of art”, y “An aesthetic quality or effect, especially a distinctive and pleasing one, associated with a particular place.”³¹⁰

De las dos definiciones pueden tomarse como palabras clave “influencias”, “inclinación”, “ánimos”, “ambiente”, “environment”, “attitude”, “tone”, “mood”, “aesthetic”, “quality”. El factor común parece establecer que atmósfera se relaciona con una cualidad estética que define los ánimos, tono o humor de algo – digamos una obra de arte, para generalizar – y que a su vez tiene influencia e inclinación en los ánimos y humor de quien percibe esa pieza artística.

Stimmung es una palabra alemana que significa “humor”, “estado de ánimo”, “voz” y “sintonía”. Valiéndose del significante polivalente de la palabra, Vásquez llega a la conclusión de que “La música puede invadir y sensibilizar la psique humana ejerciendo una especie de secuestro del ánimo, con una fuerza de penetración y éxtasis, tal vez sólo comparable a la de los narcóticos o a la del trance referido por los chamanes, los místicos y

³⁰⁹ “Atmósfera”. *Diccionario de la Lengua Española – Real Academia Española*. 22va. Edición. 2010.

³¹⁰ “Un ambiente o actitud preponderante en ámbito intelectual o emocional” y “El tono o humor dominante en una obra de arte”. La traducción es mía. Véase “Atmosphere”. *American Heritage Dictionary*. 4ta. Edición, 2007.

los santos.”³¹¹ *Stimmung* es sinónimo de atmósfera – recordemos la definición del *Oxford Dictionary of Music* -, es tanto un humor o estado, como una sintonía – coincidencia –.

La música puede llevar a estados extáticos, o sacar a alguien de ellos; su arte es el de la personificación, escenificación de las emociones.³¹² En el pasaje bíblico de 1 Samuel 14-22, Dios se aparta de Saúl y le envía un espíritu maligno. Las personas a su servicio recomiendan a Saúl que “ordene usted a esos servidores suyos que busquen a alguien que sepa tocar el arpa, para que, cuando le ataque a usted el espíritu maligno, él toque el arpa y usted se sienta mejor”.³¹³ Con la interpretación de David al arpa, Saúl “recobraba el ánimo y se sentía mejor, y el espíritu maligno se apartaba de él”.³¹⁴

Al hablar de la música como arma, como poder, es imprescindible traer a colación a Orfeo. Hijo de Apolo – en otras versiones de Eágro – y la musa Calíope, Orfeo es un personaje de la mitología griega que heredó el don de la música y la poesía. Al tocar la lira era capaz de dominar a las bestias y hacer descansar el alma de los hombres. Se enamoró de Eurídice, siendo el amor interrumpido por la muerte de la joven a causa de la mordedura de una serpiente. Orfeo bajó a los infiernos logrando dominar a Caronte con su música y conmoviendo a Perséfone, quien intercede por él ante Hades con el fin de que le permita buscar a su amada.

Mientras exhalaba estas quejas, a las que acompañaba haciendo vibrar las cuerdas de su lira, las sombras, exangües lloraban; Tántalo no intentaba coger el agua huidiza y la rueda de Ixión se detuvo; las aves se olvidaron de desgarrar el hígado de su víctima, las nietas de Belo dejaron las urnas, y tú, Sísifo te sentaste sobre tu roca. Se dice que entonces, por primera vez, las lágrimas humedecieron las mejillas de las Euménides, vencidas por este canto; ni la real esposa, ni el que reina sobre los abismos de la tierra, pudieron negarse al que tal pedía, y llaman

³¹¹ Adolfo Vásquez Roca. “Sloterdijk y el hombre como experimento sonoro; deriva biotecnológica e historia espiritual de la criatura”. *Revista Observaciones Filosóficas*. No. 4. 2007. Web. (15 de septiembre de 2013. <<http://www.observacionesfilosoficas.net/sloterdijkyelhombre.html>>) par. 9.

³¹² Véase Vásquez par. 10.

³¹³ *La Biblia. Dios habla hoy*. Ed. Jorge R. Arias. 3era. Edición. (Nashville: Editorial Católica: 1995) 272.

³¹⁴ *La Biblia* 272.

a Eurídice; ella estaba entre las sombras llegadas recientemente, y avanza poco a poco, por su herida en el talón.³¹⁵

Al romper Orfeo la única regla para salir airoso de la aventura – ver a Eurídice antes de salir del inframundo –, causa la “segunda muerte” de su esposa. Su vida se convierte en un vagabundeo por el bosque. Las bacantes lo asesinan pues han sido menospreciadas por él y su música no logra conmovérlas al ser inaudible por el ruido que ocasionaban las mismas mujeres:

Otra tomó una piedra y la arrojó contra Orfeo, mas, según iba volando por los aires, resultó encantada por los armoniosos acordes de la voz y de la lira y vino a caer a sus pies, como implorando perdón por su criminal intento. [...] Y hubieran sido calmados todos sus proyectiles por el hechizo de las canciones de Orfeo, pero el clamoroso griterío, las frías flautas de corvo cuerno, los tambores, el batir de instrumentos y los alaridos de las bacantes ahogaron el sonido de la lira. A la postre enrojecieron las piedras con la sangre del poeta, cuyas voces ya no podían escucharse.³¹⁶

Así muere Orfeo, víctima de la furia de las adoradoras de Baco.

Julio Cortázar retoma la histeria menádica y le confiere a la música la capacidad de llevar al auditorio al frenesí. En “Las ménades” (1956) relata cómo un concierto de piezas de Strauss, Debussy y Beethoven termina por ser una fiesta para iniciados. Con la Quinta Sinfonía de Beethoven, se desata el arrebató de los oyentes: “- La Quinta – me humedeció en la oreja la señora de Jonatán-. El éxtasis de la tragedia”.³¹⁷ El protagonista, y quien nos comparte la historia, dirige la mirada hacia un ciego que hasta entonces había permanecido al margen del éxtasis colectivo. Para asemejarse a él, cierra los ojos; “[...] la primera frase de la Quinta me cayó encima como una pala excavadora, obligándome a mirar. El Maestro estaba casi hermoso, con su rostro fino y avizor, haciendo despegar la orquesta que

³¹⁵ Publio Ovidio Nasón. *Las metamorfosis*. (México: Porrúa, 2004) 183.

³¹⁶ Ovidio 201.

³¹⁷ Julio Cortázar. “Las ménades”. *Cuentos completos*. Tomo I. (México: Alfaguara, 2007. 317-326) 318.

zumbaba con todos sus motores”.³¹⁸ Al abrir los ojos, ve al ciego de pie y revolviendo “[...] los brazos como aspas, clamando, reclamando, pidiendo algo. Fue demasiado, [...] me sentí partícipe [...]”.³¹⁹ De este cuento podemos sacar como conclusión, con respecto a la cuestión atmosférica musical, que la música lleva al auditorio al éxtasis dionisiaco y que inclina sus ánimos hasta el punto de querer una comunión con quien es la alegoría del sonido en el concierto, el director de orquesta. “[...] como si en ese jadeo de amor que venían sosteniendo el cuerpo masculino de la orquesta con la enorme hembra de la sala entregada, ésta no hubiera querido esperar el goce viril y se abandonara a su placer entre retorcimientos quejumbrosos y gritos de insoportable voluptuosidad.”³²⁰

También pudiéramos poner como ejemplo los atributos de la flauta mágica en la famosa ópera de Mozart con el mismo nombre (*La flauta mágica*, 1791). El obsequio de la Reina de la Noche a Tamino es una flauta que, como explican las damas,

Tiene la prodigiosa propiedad [...], de transformar las pasiones humanas: el triste se alegrará, el solterón se enamorará. No activa, por tanto otra cosa que lo que de por sí se le atribuye a la música, pero con una fuerza irresistible. Lo mismo que el juego ustorio concentra la fuerza de la luz, esta flauta mágica concentra la fuerza de la música. [...] «¡Ah, una flauta así vale más que el oro y las coronas, pues aumenta la felicidad humana y el contento».³²¹

Y a propósito de una flauta poderosa, se cuenta que Pitágoras impidió que un amante celoso cometiera asesinato y provocara un incendio al hacer que un flautista cambiara de la melodía frigia – que había embriagado al joven – a una tonada espondaica³²² que de inmediato lo hizo volver en sí.³²³

³¹⁸ Cortázar 322.

³¹⁹ Cortázar 324.

³²⁰ Cortázar 323.

³²¹ Jan Assmann. *La flauta mágica. Ópera y misterio*. Trad. N/A. (Madrid: Akal, 2006) 58.

³²² Espondaica es, también, un ejecutante de flauta u otro instrumento similar que se tocaba al oído de un sacerdote con un aire conveniente para impedirle distraerse. La palabra tiene su origen en dos vocablos griegos, σπονδή y αὐλός, que significan libación y flauta, respectivamente. Véase Rousseau, Jean-Jacques. *Diccionario de música*. Ed. José Luis de la Fuente Charfolé. (Madrid: Akal, 2007) 211.

³²³ Jámblico (*Vita Pythagorae*) citado en Assman 58.

David, Orfeo, el director, Tamino, Pitágoras (en caso de que la historia sea cierta), logran con la música un efecto sobre los oyentes. Apaciguar a un espíritu demoníaco, conmover y dominar a la naturaleza, exaltar la voluptuosidad del público, acallar las pasiones. Hay muchos otros ejemplos que pudieran mencionarse:

[...] Timoteo excitó e inflamó las almas de los hombres con armonías vehementes y luego los devolvió a la calma con las dulces; en un banquete ofrecido por Alejandro, tocó en el modo frigio, y logró así que Alejandro se excitara hasta tal punto, que se levantó para tomar las armas, pero Timoteo cambió de melodía y le hizo volver al banquete [...]; los pitagóricos lograban calmar con sus melodías a los jóvenes airados [...] y Damón sosegó a los violentos con melodías graves [...]; la música puede calmar a los sediciosos que se levantan contra el gobierno legítimo y apagar rebeliones [...]. Es más, la música acompaña a los ejércitos por su poder para levantar las pasiones más adecuadas para la batalla: los lacedemonios combatían con música, al igual que las legendarias amazonas y que los cretenses, que luchaban al sonido de la cítara [...]. La música tiene poderes curativos sobre el cuerpo, y no sólo sobre el alma, dada la afinidad entre ambos [...]: así, Tales de Creta ahuyentaba con determinadas melodías de la cítara las enfermedades contagiosas, Hierófilo auscultaba musicalmente las venas y los pulsos, y con la música dominaba su cadencia; Asclepiades volvía en sí a los frenéticos. [...] Los tratadistas musicales del siglo XVI conceden especial importancia a la capacidad para mover pasiones y, secundariamente, para curar las enfermedades del cuerpo [...].³²⁴

El efecto de la música de una inclinación o influencia sobre los ánimos de alguien, es similar al que se propone como la definición de «atmósfera». La música es “una analogía tonal de la vida emotiva”.³²⁵ Por ello, no resulta disparatado, sino todo lo contrario, pensar que ésta logre envolver al oyente y hacerle sentir nostalgia, inspiración, éxtasis, melancolía.

³²⁴ María José Vega. “La teoría musical humanista y la poética del Renacimiento”. *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Ed. Javier Guijarro Ceballos. (Salamanca, España: Universidad de Salamanca. 217-240) 221.

³²⁵ Langer (*Sentimiento y forma*) citado por Vásquez par 10.

Uno de los grandes compositores actuales de atmósferas, aunque él las llama «música ambiental», es Brian Eno. Es mayormente conocido por su pertenencia al grupo *Roxy Music* donde destacaba por las texturas que creaba por medio del sintetizador, y por su vestimenta y maquillaje teatral. También se le ubica como el productor musical de figuras populares del rock y del pop como David Bowie, *U2*, *Coldplay*, *Camel* y *Talking Heads*. Sus grandes influencias fueron Steve Reich y Phil Spector.³²⁶ El concepto de «música ambiental» nace cuando, en un largo período de recuperación que le impedía levantarse de la cama, una amiga que lo visitó puso, antes de irse, un álbum de música para arpa escrita en los 1800s. El volumen no era el adecuado para escuchar nítidamente los sonidos, además de que llovía, lo cual sólo permitía que Eno escuchara algunas notas aisladas.³²⁷ Esto constituyó una gran experiencia musical de donde surgió la idea de “making music that didn’t impose itself on your space in the same way, but create a sort of landscape you can belong to, you can be part of.”³²⁸

Eno propone dos concepciones de la música ambiental. La primera es la música que permite cualquier tipo de relación al escucharla.³²⁹ Por ejemplo, en una sonata el escucha está atento a la exposición, al desarrollo del motivo, a la re-exposición. Con la música ambiental uno no debe forzosamente abstraer sus pensamientos y dedicarse plenamente a la evolución de la pieza. La otra concepción es la de crear un ambiente, un sentimiento de un lugar que complementa y altera el contexto actual.³³⁰ Los dos significados se funden en la palabra ambiente.³³¹ No debe confundirse con música de fondo, pues ésta sólo busca llenar el vacío sonoro de determinado lugar (pensemos en las piezas que escuchamos en un elevador). La música ambiental tiene una intención; situar al oyente dentro de un contexto emocional y permitirle relacionarse con la música, no propiamente entenderla. Sentirla, más allá de comprenderla.

³²⁶ Véase Eno, Brian. Entrevista por Riz Khanis. *One on One*. Al Jazeera. Reino Unido. (4 de Marzo del 2011. Televisión. <<http://www.youtube.com/watch?v=glxrJRcTVyE>>)16”56’.

³²⁷ Véase Eno 16”00’.

³²⁸ “Hacer música que no se impusiera al contexto, sino que creara un tipo de paisaje al que uno pudiera pertenecer, ser parte de.” La traducción es mía. Eno 16”27’.

³²⁹ Véase Eno, Brian. Entrevista por Steven Grant. *Trouser Press*. Agosto 1982. N.D. Web. (26 de septiembre de 2013. <http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/interviews/trouper82a.html>) par. 53.

³³⁰ Véase Eno par. 54.

³³¹ Véase Eno par. 54.

El primer disco “ambiental” de Eno fue *Music for airports/Ambient 1* (1978). Esto no excluye que en otras producciones discográficas existiera este tipo de composiciones (*Evening Star, Discreet Music* o *Music for Films*), pero fue en este disco compacto en el que la música ambiental es tratada de modo global. Muchos de los álbumes del compositor y productor se acompañan con pequeños ensayos explicando la técnica utilizada y su poética musical. En este apéndice al disco comenta que fue en los 50s cuando Muzak Inc. se dio a la tarea de diseñar un tipo de música que sirviera específicamente de fondo.³³² Esta connotación y el material de Muzak (tonos familiares en orden y orquestados de forma “ligera”), hizo que los escuchas y los compositores se alejaran de la música ambiental.³³³

An ambience is defined as an atmosphere, or a surrounding influence: a tint. My intention is to produce original pieces ostensibly (but not exclusively) for particular times and situations with a view to building up a small but versatile catalogue of environmental music suited to a wide variety of moods and atmospheres. [...] Ambient Music must be able to accommodate many levels of listening attention without enforcing one in particular; it must be as ignorable as it is interesting.³³⁴

¿Por qué se podría ignorar o por qué podría interesar su música? Porque el proyecto musical de Eno se enfoca en música que induzca la calma y un espacio tranquilo. Su producción se hace pensando en un espacio particular con aras de dirigir los ánimos o humor hacia estados apacibles. *Music for airports* surgió porque un día Eno escuchó atentamente la música que se toca comúnmente en un aeropuerto, “happy music which is sort of saying you are not going to die, there’s not going to be an accident. Don’t worry.”³³⁵ Él pensó que era mejor decirle a la gente, por medio de una pieza musical, que si mueres,

³³² Véase Eno, Brian. “Music for airports liner notes”. *Music for airport/Ambient 1*. (Londres, 1978. CD) par 1.

³³³ Véase Eno par. 1.

³³⁴ Eno par. 3-5. “Un ambiente es definido como una atmósfera, o una influencia: un tinte. Mi intención es producir piezas originales para (más no exclusivamente) tiempos y situaciones particulares con la visión de construir un pequeño pero versátil catálogo de música ambiental con una gran variedad de humores y atmósferas”. La traducción es mía.

³³⁵ “música alegre, que es decir en cierta forma que no vas a morir, que no habrá un accidente. Que no te preocupes”. La traducción es mía. Brian Eno. Entrevista. N/A. Televisión. (S/F < <http://www.youtube.com/watch?v=ykIg-vE3k-E>>) 2”17’.

no importa: quería materializar el sentimiento de estar suspendido en el espacio.³³⁶ La música ambiental debe ser experimentada desde el interior.³³⁷

¿Logran las piezas de Brian Eno su cometido? Al parecer, sí. La popularidad y eficacia de su música fue causa de que la enfermera Florence Nightingale le pidiera componer piezas para un área reservada a pacientes de cáncer. Eno creó todo un proyecto que, además de música, incluye una instalación de luz. “77 Million Paintings for Montefiore” y “The Quiet Room for Montefiore” es un espacio diseñado para pacientes, equipo médico y visitantes para encontrar serenidad y salud mental.

Las piezas de Eno son holográficas, lo que significa que cualquier sección de ellas es representativa de la pieza en su totalidad.³³⁸ No hay cambios perceptibles, la duración es prolongada y el énfasis está en un la sugerencia de un color, más que en una melodía. Esto resulta fundamental para componer una atmósfera que logre transmitir un estado emocional específico, ya sea que quiera transmitir tranquilidad, angustia u algún otro sentimiento. La evidencia – fuera de la música – más palpable de que la música ambiental es equivalente a la música atmosférica, se encuentra en su álbum de 1983, *Apollo: Atmospheres and Soundtracks*. El título lo dice todo.

Pero la atmósfera o la música ambiental no es una novedad contemporánea. El impresionismo pictórico – captar lo fugaz, efímero, nebuloso; el juego de luz y su percepción – y el simbolismo influyeron en compositores como Debussy. Aunque no podemos decir que su obra “Nuages” (1900) es totalmente atmosféricas, pues hay una melodía y un desarrollo del motivo, sí hay un cuidado del timbre y un color característico que sugiere un ambiente. Paisajes sonoros, le llama Came Pardo a “Nuages”.³³⁹

Esta obra, considerada como una pieza maestra del impresionismo musical, pretende transmitir, de acuerdo con el compositor, el aspecto inmutable del cielo con la marcha lenta y melancólica de las nubes. Es una imagen del cielo y

³³⁶ Véase Eno 2:48.

³³⁷ Véase Eno, Brian. “An ambient speaker system”. *Ambient 4: On Land*. (Londres, 1982. CD) par 1.

³³⁸ Véase Eno par 4.

³³⁹ Véase Carme Pardo Salgado. “Dibujando paisajes en las nubes”. *Observatori del Paisatge*. Observatori del Paisatge. n.d. Web. (27 de septiembre de 2013. <

http://www.catpaisatge.net/dossiers/psonors/esp/docs/article_pardo.pdf>) 3.

las nubes la que el compositor quiere figurar con el sonido. [...] Pero, desde la escucha y a pesar de su forma tripartida A B A que nos remitiría a una forma clásica, los acordes paralelos e incompletos, que acostumbraba a utilizar el compositor, nos acercan a una construcción atmosférica que es la expresión de una imagen.³⁴⁰

La imagen la otorga la melodía que se desarrolla sobre un fondo inmutable. Este fondo construido por las cuerdas es el que otorga la base atmosférica. Éstas, después de imitar en el primer y segundo violín el motivo inicial que aparece en el clarinete en si bemol y el primero y segundo fagot, se dedican – con sus respectivos descansos – a crear una base uniforme constituido por negras ligadas.³⁴¹

Esta dinámica cambia al final de la pieza, cambiando las negras por redondas, y culminando los últimos cinco compases con dos o tres negras por medida. Esta uniformidad y color dan la sensación de un contexto que sostiene la melodía de los instrumentos de aire; “[...] la estética debussysta queda definida a través de una voluntad de evocación consistente en la construcción de ambientes y atmósferas envolventes donde la referencia a un imaginario visual ocupa un lugar determinante”.³⁴² La abreviación de la re-exposición y la melodía que se construye de motivos cortos, hace que volteemos la mirada al paisaje sonoro, a la sugerencia de un estado, más que al tratamiento melódico.

Debussy tuvo influencia en Erik Satie, aunque de forma mesurada. Las primeras obras de Satie son impresionistas, las *Gymnopédies* y las *Gnossiennes*. Su estilo consistía en una reducción drástica del material sonoro y repetición obstinada (*Vexations*), y un recitado seco y un ascetismo armónico (*Socrate*).³⁴³ También hay simbolismo y actitud mística en sus composiciones, pues Satie fue fundador de su propia capilla, la *Église métropolitaine d'art de Jésus Conducteur* y buscaba incorporar el simbolismo – generalmente el número tres – en sus creaciones.³⁴⁴ La concepción de Satie de la música

³⁴⁰ Pardo Salgado 3-4.

³⁴¹ Véase Apéndice 1. Segmentos de la partitura de “Nuages”.

³⁴² Sonsoles Hernández Barbosa. “Plus loin que la musique’: evocaciones plásticas en el pensamiento estético de Claude Debussy”. *Quintana*. (2008: 135-145) 140.

³⁴³ Francisco Ramos. *La música del siglo XX. Una guía completa*. (Madrid: Turner, 2013) 18.

³⁴⁴ Véase Ramos 19.

era la de un arte simple, menos pretenciosa y más popular.³⁴⁵ Interesa, para motivos de la atmósfera, hacer un alto en las *Gymnopédies*.

Compuestas en 1888, las *Gymnopédies*

[...] hacen referencia a antiguas danzas rituales griegas, con su tono de límpida simplicidad, son interesantes por su particular sentido de la progresión: el material sonoro viene presentado como en suspensión. Con el empleo de largas melodías sobre simples progresiones de acordes, se produce una atmósfera que invita a la relajación, lo que influirá en músicos de generaciones posteriores.³⁴⁶

“Música de mobiliario” le llamó. Una música que crea una vibración y que no tiene otro objeto que fungir al igual que la luz, el calor y el confort.³⁴⁷ Este tipo de música sugiere lo que asistimos diariamente, se convierte en un apoyo del ambiente, del salón, de un viaje en metro, de la *cacofonética* de la ciudad.³⁴⁸

Arnold Schönberg inaugura oficialmente el atonalismo con las *Tres piezas para piano op. 11* en 1909.³⁴⁹ Privado de los centros tonales, no podía desarrollar las formas musicales de los antiguos modelos, como la sonata, y optó por construcciones más libres.³⁵⁰ Es también en 1909 cuando Schönberg escribe sus *Cinco piezas op. 16*: “Presentimientos”, “El pasado”, “Mañana de verano junto a un lago”, “Peripezia”, “El recitativo obligado”. La tercera pieza aparecería con un rótulo, *Farben* (colores).³⁵¹ A Strauss, el compositor ya le había compartido que estas piezas eran “sólo sonido y atmósfera, absolutamente ningún sinfonismo, más bien una directa oposición a ello; ni arquitectura ni construcción.”³⁵² En “Mañana de verano junto a un lago” hay fluctuaciones, se transmite un estado a partir de

³⁴⁵ Véase Gallardo Arbeláez, José Alberto. “Melancolía y música intermedia”. Diss. (Universidad Nacional de Colombia, 2013) 40.

³⁴⁶ Véase Ramos 19-20.

³⁴⁷ Véase Gallardo 41.

³⁴⁸ Mejía (*Cacofonética*) citado por Gallardo 103.

³⁴⁹ Julio Palacio. “Comentarios sobre el programa”. *Stattskapelle Berlin*. Argentina. (29 y 30 de mayo de 2013. Programa) par. 2.

³⁵⁰ Véase Palacio par. 1.

³⁵¹ Véase Palacio par. 5.

³⁵² Schönberg (sin datos) citado por Palacio par. 6.

una base insegura que oscila doblemente entre los instrumentos de cuerda y los de viento. El color es el protagonista.

“Farben” es la más famosa de las Piezas. Ha sido considerada como un típico ensayo de Schönberg en la *klangfarbenmelodie* (melodía de timbres) que él mismo concibió. Para el oyente medio, la música puede sonar exasperantemente morosa y resulta difícil enterarse de manera auditiva del procedimiento básico: un acorde de cinco notas que va cambiando cada una progresivamente sin acentos dinámicos a nada de un canon. Algunas figuras de ornamentación quiebran la cristalina fragilidad de la música y las diferencias de armonía son tan imperceptibles que el oyente se concentra en los continuos cambios de color [...].³⁵³

El color es la característica musical que ayuda a sugerir un cierto estado o humor, y en la que se debe hacer énfasis, más allá de la melodía.

György Ligeti es otro de los compositores de atmósferas. La música electrónica le ayudó a conformar su estilo que desarrolla por los años sesenta, la “*superficie sonora*”.³⁵⁴ Para él, el *cluster* (varias notas tocadas al mismo tiempo)³⁵⁵ como estructura “se puede diferenciar sutilmente en múltiples variantes o como suma de múltiples líneas [sic] individuales que se convierten en una especie de *Micropolifonía*.”³⁵⁶ La micropolifonía sirve para conformar el tapiz sonoro, o espectro del conjunto tímbrico.³⁵⁷ *Atmosphères* (1961) se compone en base a la micropolifonía; con ella se produce una densa textura que utiliza una capa múltiple de una escala descendente cromática.³⁵⁸

In *Atmosphères* I have attempted to supersede the ‘structural’ approach to music which once, in turn, superseded the motivic-thematic approach, and to establish

³⁵³ Palacio par. 12.

³⁵⁴ García Laborda, José M. “Didáctica de la nueva música”. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*. (1992: 87-98) 93.

³⁵⁵ Ligeti clasifica los clusters como: a) cromáticos (teclas negras y blancas); b) diatónicos (teclas blancas); c) pentatónicos (teclas negras). Véase García 95.

³⁵⁶ García 93.

³⁵⁷ Véase García 93.

³⁵⁸ Véase Searby, Michael D. *Ligeti’s Stylistic Crisis. Transformation in his musical style 1974-1985*. (Estados Unidos: Scarecrow Press, 2010) 7.

a new textural concept of music [in which] there are no 'events', but only 'states', no contours or forms, but instead an uninhabited, imaginary musical space. Tone color, usually a vehicle of musical form, is liberated from form to become an independent musical entity. [...] the sonorous texture is so dense that the individual interwoven instrumental voices are absorbed into the general texture and completely lose their individuality [...].³⁵⁹

La búsqueda de la transmisión de un estado llevó a Ligeti a la composición de texturas que impiden identificar un motivo melódico. No podemos hablar de "fondo" en la pieza, pues no hay otro plano más que la masa homogénea que presenta. Un simple vistazo a varios compases del violín primero y segundo pueden ilustrar mejor esta idea.³⁶⁰

Lux aeterna (1966) también tiene una textura homogénea pero la diferencia estriba en que se constituye de voces. La obra está escrita para 16 voces mixtas *a capella*. Cada línea vocal tiene una altura y duración características. El concepto principal que quiere transmitirse es el de la eternidad, y Ligeti musicaliza esa idea por medio de lo estático de los elementos de la pieza:

[...] por medio de la superposición de capas rítmicas de subdivisiones diversas (tresillos, quintillos), anula la percepción de una pulsación regular. Ligeti indica en la partitura que se debe cantar sin acentos rítmicos, y que las barras de compás solo se utilizan como referencia visual, lo que aporta a anular la sensación de una pulsación./ La estaticidad de la música es una ilusión, ya que lo que se percibe es una música que transita constantemente, en múltiples capas de sonido. [...] El tratamiento de la multiplicidad de voces se realiza en función de que no se perciba una melodía. [...] En gran parte de la obra, ocurre lo mismo

³⁵⁹ "En *Atmosphères* he tratado de reemplazar la aproximación 'estructural' a la música que a su vez sustituyó el enfoque motivico-temático, con el fin de establecer un nuevo concepto de textura en la música, en el que no hay 'eventos' sino 'estados', sin contornos o formas, sino un espacio musical imaginario y deshabitado. El color, usualmente un vehículo de la forma musical, se libera para convertirse en una identidad independiente. [...] La textura sonora es tan densa que las voces instrumentales entretreídas se absorben en la textura general y pierden completamente su individualidad". La traducción es mía. Ligeti (entrevista por Péter Várnai) citado en Herbert Glass. "About the piece. *Atmosphères*". *LA Phil*. LA Phil. 2013. Web. (29 de septiembre de 2013.< <http://www.laphil.com/philpedia/music/atmospheres-gyorgy-ligeti>>) par 3-4.

³⁶⁰ Véase Apéndice 2. Segmentos de *Atmosphères*.

a nivel vertical, es decir, o es posible percibir una armonía, ya que ésta es reemplazada por *clusters* que se originan en el tratamiento polifónico.³⁶¹

Los acentos rítmicos y la melodía entorpecerían la sensación de eternidad, por ello Ligeti opta por crear una capa uniforme que parecería un *ouroborus*; el principio se une al final y la imagen mental que nos otorga la pieza es la de un círculo o una espiral. Otras tantas composiciones de Ligeti concuerdan con la idea de música atmosférica. Destacan *Réquiem* (1965) y *Lontano* (1967).

Con las concepciones musicales examinadas, puede concluirse que una atmósfera tiene las siguientes características: (a) no hay cambios perceptibles en su ambiente; (b) la duración es prolongada; (c) el color es determinante para transmitir una emoción; (d) la melodía pasa a segundo término e, incluso, no debe existir; (e) el ritmo debe ceder ante el protagonismo del timbre; (f) cualquier fragmento de la pieza es representativo. Sobre estas bases se cree que será posible traducir atmósferas emocionales de personajes en una novela a atmósferas musicales.³⁶²

El objetivo primordial de la música atmosférica, concuerdo con Eno, es rendirse.³⁶³ Rendirse es una decisión activa de no tener control, de ser parte de algo que “fluye” (como durante el sexo, al estar expuesto al arte, cuando se forma parte de un culto religioso o rito).³⁶⁴ Al componer este tipo de música, se busca transmitir una emoción, sugerirle al oyente un estado para abandonarse.

2.3 El escritor, compositor. La novela polifónica

“Real novels examine the palpable. Their goal: What is the *sensation* of jealousy? What does it (the *sensation*) mean? What is the *feeling* of loss?”³⁶⁵ El escritor, al igual que el compositor, quiere transmitir un sentimiento, una sensación. Las técnicas narrativas para

³⁶¹ Eisner Sagüés, Guillermo. “Los pequeños cantos: Estrategias compositivas que operan en la resignificación del vínculo música-palabra”. Diss. (Universidad de Chile, 2010) 37-38.

³⁶² Esta “traducción” se tratará con más detalle en 3. *El escritor compositor*.

³⁶³ Véase Eno, Brian. “Lecture.” Red Bull Music Academy, Nueva York. (2013. *Video*. <<https://vimeo.com/65663692>>) 10:22.

³⁶⁴ Véase Eno 10:30.

³⁶⁵ Kundera (sin datos) citado por Fred Misurella. “Milan Kundera and The Central European Style”. *Salmagundi*. *Milan Kundera: fictive lightness, fictive weight*. (Invierno 1987: 33-57) 37-38.

involucrar directamente al lector en el tema (no precisamente en la historia), abundan. Para conceptualizar o tratar de nombrar de algún modo al uso de la música por parte de novelistas para escribir sus textos (de manera formal, estructural, o citando piezas), se ha generalizado el uso del término novela polifónica.

Críticos y estudiosos como Calvin Brown y Steven Paul se oponen a la literalidad del concepto novela polifónica, pues para ellos es imposible tratar de estrechar los lazos entre literatura y música, ya que manejan un lenguaje distinto y su naturaleza permite ciertos sucesos para una (música) que no pueden extrapolarse a la otra (literatura); el más claro es la simultaneidad de las voces.³⁶⁶ Esto ha sido definido, desde el punto de vista de Brown, como “barrera insuperable”.³⁶⁷ No se puede llegar a la simultaneidad en la literatura, mientras que en la música es un principio común. Sin embargo, otros estudiosos divergen de esta postura. Stephen Benson señala que el término novela polifónica, debe ser entendido metafóricamente, y que es perfectamente válido tomar elementos musicales para analizar y establecer semejanzas estructurales entre una novela y una forma musical.³⁶⁸ Y aunque la definición y características de una novela con esta etiqueta cambia de autor a autor, en su mayoría sí apuntan a una relación metafórica entre los términos y formas musicales, y la novela.

En el caso de Kundera, su narrativa de la digresión, en donde los temas narrativos se exponen, se desarrollan, se transforman y se sustituyen,³⁶⁹ la relación con la variación musical va más allá de la simple metáfora. Sin embargo, antes de explorar en lo que consiste para él la novela polifónica, resulta interesante dar un vistazo a las novelas que han sido enmarcadas dentro de este concepto. Incluso, es posible trazar una línea evolutiva entre cuatro autores –Dostoievski, Broch, Mann y Kundera – de la novela polifónica.

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles con la ideología propia del autor y narrador omnisciente, es la característica principal de las

³⁶⁶ Véase Mosley 2-6.

³⁶⁷ Véase Mosley 2.

³⁶⁸ Véase Benson, “For Want of a Better Term?: Polyphony and the Value of Music in Bakhtin and Kundera”, 301.

³⁶⁹ Véase Kimball 36.

novelas de Dostoievski.³⁷⁰ En el texto *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963), Mijaíl Bajtín desarrolla la idea de la polifonía novelesca.³⁷¹

Dostoievski es el creador de la novela polifónica. Llegó a formar un género novelesco fundamentalmente nuevo. [...] En sus obras aparece un héroe cuya voz está formada de la misma manera como se constituye la del autor en una novela de tipo común. El discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el discurso normal del autor; no aparece sometido a su imagen objetivada como una de sus características, pero tampoco es portavoz del autor, tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra, parece sonar al lado del autor y combina de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros héroes.³⁷²

Vasili Komaróvich ya había analizado la obra de Dostoievski, específicamente *El adolescente* (1875), a la luz de la estructura musical de la fuga. Para él este texto es monológico, lo que entra en controversia con la polifonía y el contrapunto de voces en la fuga. “En la novela *El adolescente* este principio de unidad se adecúa perfectamente a aquello que la novela representa simbólicamente; el “amor-odio” que Versílov experimenta por Ajmakova es símbolo de los impulsos trágicos de la voluntad individual hacia la supraindividual; respectivamente toda la novela está estructurada según el principio del acto volitivo individual”.³⁷³ Bajtín le reprocha la interpretación errónea de la polifonía pues ésta consiste en la independencia de las voces y que éstas se combinen en una unidad de orden superior en comparación con la homofonía: “la unidad del mundo de Dostoievski no ha de ser reducida ilícitamente a una unidad individual, emocional-volitiva y acentual, como es ilícito reducir a la misma unidad la polifonía musical.”³⁷⁴ Bajtín indica, a propósito de este estudio de Komaróvich, que la comparación entre las novelas de Dostoievski y la polifonía es cuestión de analogía gráfica, y que la imagen de polifonía musical y el

³⁷⁰ Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. 2da. edición. (México: FCE, 2003)15.

³⁷¹ Véase Benson, Stephen. *Literary Music. Writing Music in Contemporary Fiction*. (Burlington, USA: Ashgate, 2006) 73.

³⁷² Bajtín 15-16.

³⁷³ Komaróvich (*La novela de Dostoievski “El adolescente” como una unidad artística*) citado por Bajtín 37-38.

³⁷⁴ Bajtín 38.

contrapunto son intentos por describir una novela que está fuera de la unidad monológica (homofonía) común.³⁷⁵ El ruso defiende la idea de que literatura y música sólo pueden unirse gracias a la metáfora: “But the material of music and of the novel are [sic] too dissimilar for there to be anything more between them than a graphic analogy, a simple metaphor. We are transforming this metaphor into the term ‘polyphonic novel’, since we have not found a more appropriate label. It should not be forgotten, however, that the term has its origin in metaphor.”³⁷⁶ Además, admite que concebir la novela como un “todo” es difícil conceptualmente dentro del término novela polifónica y que su unidad queda por descubrirse. “It is possible to imagine and postulate a unified truth that requires a plurality of consciousnesses, one that cannot in principle be fitted into the bounds of a single consciousness, one that is, so to speak, by its very nature *full of event potential* and is born at a point of contact among various consciousness”.³⁷⁷ El problema para que la poética de Dostoievski calce a la perfección la característica polifónica es la unidad.

Bajtín indica que la práctica dostoievskiana de la polifonía tuvo eco en la obra de Thomas Mann, *Doctor Faustus* (1947).³⁷⁸ Pero Kundera pone el énfasis en *La montaña mágica* (1924) pues Mann mismo explica que la composición de esta obra es “musical, basada sobre temas que se desarrollan como en una sinfonía, que vuelven, se cruzan, acompañan la novela durante todo su discurrir.”³⁷⁹

Ante todo, en la obra de Mann, los temas (tiempo, cuerpo, enfermedad, muerte, etc.) se desarrollan ante un amplio *fondo a-temático* (descripciones del lugar, del tiempo, de las costumbres, de los personajes) más o menos como los temas de una sonata quedan envueltos en una música ajena al tema: los puentes y las

³⁷⁵ Véase Benson 74.

³⁷⁶ Bajtín (*La imaginación dialógica*) citado por Benson 74. “Pero el material musical y el de la novela son muy diferentes como para lograr una relación que vaya más allá de una analogía gráfica, una simple metáfora. Estamos transformando esa metáfora en el término ‘novela polifónica’ pues no hemos encontrado otra etiqueta más apropiada. Pero no debe olvidarse que el término tiene su origen en la metáfora.” La traducción es mía.

³⁷⁷ Bajtín (*La imaginación dialógica*) citado por Benson 77. “Es posible imaginar y postular una verdad unificada que permita la pluralidad de conciencias, una verdad que en principio no puede caber dentro de los límites de una sola conciencia, una verdad que por su naturaleza tenga *en potencia todos los acontecimientos* y que logre un punto de contacto entre varias conciencias.” La traducción es mía.

³⁷⁸ Véase Bajtín 245.

³⁷⁹ Véase Kundera, *Los testamentos traicionados*, 176-177.

transiciones. Después, los temas en su obra tienen un fuerte carácter *polihistórico*, lo cual quiere decir: Mann echa mano de todo aquello con lo que las ciencias – sociología, medicina, botánica, física, química – pueden arrojar alguna luz sobre uno u otro tema: como si, gracias a esta vulgarización del saber, él quisiera crear una sólida base didáctica para el análisis de los temas; esto, con demasiada frecuencia y a lo largo de pasajes demasiado largos, aleja a mi entender su novela de lo esencial, ya que, recordémoslo, lo esencial para una novela es lo que sólo una novela puede decir.³⁸⁰

Mann desarrolla temas al igual que en algunas estructuras musicales en *La montaña mágica*, pero su forma de hacerlo desvía la atención del protagonista universal de todo el arte novelesco, la existencia humana.

Donde Bajtín tiene a Dostoievski, Kundera tiene a Hermann Broch.³⁸¹ *Los sonámbulos* (1931-1932), específicamente el tercer libro “Huguenau o el realismo” (1932), es “un torrente «polifónico» compuesto de cinco «voces».”³⁸² Estas voces no están unidas a los personajes, sino que su carácter formal es totalmente distinto; se tratan de tipos de narración. A) novela, B) reportaje, C) cuento, D) poesía, E) ensayo.³⁸³ La alternancia de las voces no apuntan a una unidad, sino a una simple yuxtaposición, no forman un conjunto indivisible y por ello la intención polifónica está artísticamente inacabada.³⁸⁴ El orden de las líneas de tipología narrativa fue guiada por

[...] el encanto debido a la sorprendente proximidad de las distintas formas (verso , narración, aforismos, meditaciones filosóficas); el contraste de las distintas emociones que impregnan los distintos capítulos; la diversidad en la longitud de los capítulos: en fin, el desarrollo de las cuestiones existenciales mismas que se reflejan en las cinco líneas como en cinco espejos. A falta de algo mejor, calificuemos estos criterios de *musicales*, y concluyamos: el siglo XIX

³⁸⁰ Kundera 177.

³⁸¹ Véase Benson 79.

³⁸² Kundera 28.

³⁸³ Véase Kundera 28.

³⁸⁴ Véase Kundera, *El arte de la novela*, 94.

elaboró el arte de la composición, pero es el nuestro el que ha aportado, a ese arte, la musicalidad.³⁸⁵

De nuevo, el problema reside en la unidad. Sin embargo, no debe considerarse la obra de Broch como un fracaso, pues lo incumplido en su obra ha indicado el compromiso de la novela actual.

[...] 1) un nuevo arte de *despojamiento radical* (que permita abarcar la complejidad de la existencia en el mundo moderno sin perder la claridad arquitectónica); 2) un nuevo arte del *contrapunto novelesco* (capaz de soldar en una única música la filosofía, la narración y el ensueño); 3) un arte del *ensayo específicamente novelesco* (es decir, que no pretenda aportar un mensaje apodítico, sino que siga siendo hipotético, lúdico o irónico).³⁸⁶

Como ejemplo de la musicalidad en la literatura, Kundera analiza en *Los testamentos traicionados* (1922), *Los versos satánicos* (1988) de Salman Rushdie. En éste hay tres líneas (“A: las vías de Saladin Chamcha y Gibreel Farishta, dos indios de hoy que viven entre Bombay y Londres; B: la historia coránica que trata de la génesis del Islam; C: la marcha mar a través de los aldeanos hacia La Meca, mar que creen atravesar en seco y en el que se ahogan.”³⁸⁷). Las líneas se retoman en el siguiente orden: A-B-A-C-A-B-A-C-A.³⁸⁸ Es un rondó que tiene regularidad rítmica porque el número de páginas por parte es la siguiente: “A (100) B (40) A(120) B (40) A (70) C (40) A (40).”³⁸⁹ La ficción comienza a musicalizarse.

Hay otras novelas que han sido tildadas como polifónicas, aunque no pudiera decirse que aportan avances fundamentales en el logro de la forma. *La casa grande* (1962) es una novela de Álvaro Cepeda Samudio sobre la masacre de los obreros de las bananeras en Ciénega, Colombia en 1928. “En La casa grande el autor representa el acontecimiento al desprenderlo del discurso histórico y asume el hecho de que sí ocurrió. La novela somete el cómo del hecho a una refracción discursiva para que la masacre se focalice y se filtre por

³⁸⁵ Kundera, *Los testamentos traicionados*, 29.

³⁸⁶ Kundera, *El arte de la novela*, 91.

³⁸⁷ Kundera, *Los testamentos traicionados*, 29.

³⁸⁸ Véase Kundera 29.

³⁸⁹ Véase Kundera 29-30.

múltiples perspectivas y voces: Las de los soldados, las de la familia, las del pueblo y la voz oficial.”³⁹⁰ El autor presenta dos conciencias, una de carácter subjetivo de los actores que participan en los hechos, y otras más objetiva, la del narrador, que se limita a la observación y a anotar lo que no está al alcance de los personajes.³⁹¹ La característica polifónica reside en la presentación de un hecho desde distintas perspectivas. Sin embargo ¿cuál es el elemento que otorga unidad? Para Hugo Palacios Moreno es la casa grande el centro alrededor del cual giran y suceden todos los acontecimientos.³⁹² Parecería que el elemento unitario es endeble y no permite que las voces conserven total independencia pues todas están supeditadas a un hecho histórico. Este hecho no es abordado de forma objetiva, lo que puede poner en riesgo la pertinencia de todas las voces y sus visiones del suceso.

También *Tres tristes tigres* (1965) de Guillermo Cabrera Infante ha sido relacionada con la polifonía. “Caja de resonancia de la polifonía habanera”³⁹³ dice Michael Altmann. Pero más allá de hablar del principio polifónico de voces ligadas que conservan su relativa independencia, este estudio se centra más en las distintas formas de hablar de los personajes que en una verdadera existencia de la polifonía en el texto.

GCI [Guillermo Cabrera Infante] usa la polifonía lingüística como reflejo de un periodo histórico que comienza en Cuba en los años 1930 y que se caracteriza por la migración masiva de guajiros a la gran urbe metropolitana. Muchos de ellos provienen de la provincia de Oriente, donde el mestizaje y la influencia de la jerga africana son muy pronunciados, dándose una gran variedad de realizaciones fonéticas del castellano-cubano hablado. La capacidad de expresión correcta, la influencia de modismos y las desviaciones lingüístico-fonéticas se convierten en una tarjeta de presentación de los protagonistas de

³⁹⁰ Sims (“*La casa grande*” de Álvaro Cepeda Samudio: novela, historia y multiplicidad de voces) citado por Hugo Palacios Moreno. “Técnicas narrativas: polifonía, cinematografía y visión de la anti-historia en *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio.” Diss. (The Graduate College at the University of Nebraska, 1997) 83-84.

³⁹¹ Palacios 86.

³⁹² Palacios Moreno 54.

³⁹³ Michael Altmann. “Tres tristes tigres: caja de resonancia de la polifonía habanera”. *Dialogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas*. Ed. Rolf Eberenz (Madrid: Verbum, 2001. 211-228) 211.

TTT [*Tres tristes tigres*] y en una fuente del humor, del ingenio y de la chocarrería popular, pero también es un distintivo social entre los tristes tigres, cultos parranderos y sus bellas acompañantes nocturnas de procedencia humilde [...].³⁹⁴

La inspiración en la cultura popular indica que el elemento común, unitario, es Cuba. Ésta unidad se encuentra fuera del texto, es decir, no hay algo que ligue a las voces dentro del mundo poético de Cabrera Infante, sino que debe buscarse ese algo fuera de la novela. Si bien la novela expone a la perfección – y de manera divertidísima – las distintas fonéticas del castellano cubano, no es eso suficiente para enmarcarla en la concepción estricta de novela polifónica.

Muchos de los títulos de las novelas de Alejo Carpentier hacen evidente la relación entre la música y su narrativa. *¡Écue-Yamba-O!* (1933), *Concierto Barroco* (1974), *La consagración de la primavera* (1978), *El arpa y la sombra* (1979). Además, algunos capítulos en sus libros también dan “pistas” sobre la construcción estructural de la novela que se hace pensando en términos musicales. De *El arpa y la sombra*, Biviana Hernández comenta que la imagen de Cristóbal Colón resulta ser el producto de una síntesis de perspectivas desde las cuales se ha interpretado su viaje de descubrimiento; las voces transitan desde un relato omnisciente a uno en primera persona, hasta converger en la narración polifónica donde se entrecruzan los dos relatos.³⁹⁵ Sobre *El reino de este mundo*, Julieta Leo comenta que “la presencia en el texto de las partes estructurales que corresponden específicamente a una misa de réquiem adopta un sentido “formal”, si se piensa en los estudios musicales de Carpentier.”³⁹⁶ Específicamente menciona que puede establecerse un nexo entre el *Réquiem* de Verdi y la novela del cubano. Aunque Carpentier utilizaba sus conocimientos como musicólogo para construir la narrativa de su obra, sus técnicas se basan en la intertextualidad, las formas musicales y la utilización de varias

³⁹⁴ Altmann 215.

³⁹⁵ Véase Hernández, Biviana. “Revisitando algunas clases de la novela histórica del siglo XX”. *Acta literaria*. (2010: 101-116) 107.

³⁹⁶ Julieta Leo. “Buscando la libertad en *El reino de este mundo*. Un réquiem para Ti Noel”. *Revista de humanidades Tecnológico de Monterrey*. (2006: 13-23) 14.

voces dentro de pasajes específicos de sus textos. Es decir, no se piensa la novela como un todo, como una novela polifónica en su completa extensión.

Algo similar sucede con Anthony Burgess. Él escribió sus novelas de acuerdo a formas musicales. *Sinfonía napoleónica* (1974) está basada en la *Eorica* de Beethoven; *Nada como el sol* (1964) se construye bajo la forma de la suite; *Trémula intención* (1966) y *La naranja mecánica* (1962) están basadas en la forma sonata.³⁹⁷ En cuanto a la intertextualidad musical, es común e, incluso, Burgess se cita a sí mismo.

Hay también quienes sostienen que *Rayuela* (1963) es una composición polifónica. Henderson basa su observación en los apuntes del carnaval de Bajtín (percepción del mundo vasta y popular que rompe todas las cadenas sin huella de nihilismo y despreocupación gratuita).³⁹⁸ La polifonía en *Rayuela* existe, sigue Henderson, porque en su interior se expresa la percepción carnavalesca del mundo.³⁹⁹ La metáfora necesaria para estrechar los lazos de literatura y música tiene que forzarse para que este texto de Cortázar sea considerado polifónico. Se trata más bien de una metanarración con actitud lúdica. Sería más atinado revisar el capítulo 34 donde se trata de ilustrar la simultaneidad de dos acontecimientos: la lectura por parte de Horacio Oliveira de una novela de Benito Pérez Galdós, y sus pensamientos. Las líneas impares presentan la intertextualidad del texto de Galdós mientras que las pares corresponden a Oliveira.

En setiembre del 80, pocos meses después del falleci-
Y las cosas que lee, una novela, mal escrita, para colmo
miento de mi padre, resolví apartarme de los negocios, ce-
una edición infecta, uno se pregunta cómo puede interesarle
diéndolos a otra casa extractora de Jerez tan acreditada como la
algo así. Pensar que se ha pasado horas enteras devorando
mía; realicé los créditos que pude, arrendé los predios, tras-

³⁹⁷ Véase Schuyler Phillips, Paul. "That mand and music". *Anthony Burgess: Music in literature and literature in music*. Ed. Marc Jeannin. (Reino Unido: Cambridge Scholars Publishings, 2009. 7-19) 13.

³⁹⁸ Véase Henderson, Carlos. "*Rayuela*, novela polifónica. Proposición de síntesis en el análisis literario". *Coloquio internacional: El texto latinoamericano Vol. II*. Ed. Universidad de Poitiers. (Madrid: Fundamentos, 1994. 97-106) 100-101.

³⁹⁹ Véase Henderson 101.

esta sopa fría y desabrida, tantas otras lecturas increíbles, *Elle* pasé las bodegas y sus existencias, y me fui a vivir a Madrid. y *France Soir*, los tristes magazines que le prestaba Babs. Y *me* [...] ⁴⁰⁰

O bien, también podríamos analizar aisladamente el “Corrido del tiro de gracia” en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso. En algunas de sus estrofas hay varias líneas independientes que se intercalan hasta confluir en un solo discurso,⁴⁰¹ o bien, se maneja el contrapunto “entre el discurso de Maximiliano, el Padre Nuestro y el ruego del soldado. Sin embargo, aquí el contrapunto se percibe horizontal, diferente del contrapunto en bloque que surge de la lectura simultánea de varias líneas.”⁴⁰² Sin embargo, el término novela polifónica pretende abarcar la forma narrativa total por lo que, aunque estos fragmentos de *Rayuela* y *Noticias del Imperio*, presentan otras posibilidades narrativas apegadas a la musicalidad, no entran dentro de la categoría en la que hemos colocado las novelas de Kundera.

Además de la existencia del elemento unificador de las voces para la totalidad del texto, debe tenerse en mente que para que la polifonía sea polifonía es necesario el contrapunto. De lo contrario, nos encontraríamos ante una homofonía. Kundera resuelve la existencia del contrapunto narrativo en la novela al señalar que éste se da cuando se combinan distintos géneros dentro del texto (recordemos sus observaciones en cuanto al tercer libro de *Los sonámbulos*). No es suficiente indicar que si en una novela los protagonistas tienen diversas concepciones del mundo o versiones de los hechos, entonces estamos ante una novela polifónica. De ser así, la mayoría de la literatura tendría que estar circunscrita en esta tipología.

Dostoievski, Mann y Broch son innovadores en la estructura de la novela. En cuestiones musicales, puede decirse que sus propuestas literarias en relación a la polifonía van acercándose paulatinamente a lograr satisfactoriamente la forma de la novela polifónica. Dostoievski presenta la pluralidad de conciencias, Mann se centra en desarrollar

⁴⁰⁰ Julio Cortázar. *Rayuela*. (México: Santillana, 2006) 259.

⁴⁰¹ Véase Leo, Julieta. “Un extraordinario filamento de la literatura mexicana: El “Corrido del tiro de gracia” de Fernando del Paso en *Noticias del Imperio*.” *Revista de Humanidades Tecnológico de Monterrey*. (2003: 37-49) 39.

⁴⁰² Leo 44.

temas, y Broch maneja el contrapunto (aunque de forma arbitraria). La suma de estas posibilidades vendrá con Kundera, quien resuelve el problema de la unidad que ya le había reclamado Bajtín a Dostoievski.

2.2.3.1 La novela polifónica según Kundera

De lo que se sabe sobre la relación entre la música y las novelas de Milan Kundera, mucho lo ha dicho el propio autor. Existen capítulos en sus libros de ensayos dedicados a la relación entre estas dos disciplinas (“Olvidando a Schoenberg” en *Un encuentro* (2009), “Diálogo sobre el arte de la composición” en *El arte de la novela* (1986)), y *Los testamentos traicionados* (1993) donde se explora la relación entre literatura y música de forma más profunda. Esto sin tener en cuenta las múltiples entrevistas donde se le cuestiona sobre la estructura de sus obras, y las alusiones que existen a ciertas piezas o teorías de la composición en los mundos ficticios de sus novelas.

Una síntesis breve pero ilustrativa de lo que es la novela polifónica para Kundera es la siguiente:

La polifonía musical es el desarrollo *simultáneo* de dos o más voces (líneas melódicas) que, aunque perfectamente ligadas, conservan su relativa independencia. ¿Polifonía novelesca? Digamos ante todo lo que está en el polo opuesto: la composición unilineal. Ahora bien, desde el comienzo de su historia, la novela trata de evadirse de la unilinealidad y de abrir brechas en la narración continua de una historia. [...] [las] líneas de la novela evolucionan simultáneamente, sin encontrarse, unidas por uno o varios temas. Verá usted que no es tan inútil comparar la novela con la música. En efecto, uno de los principios fundamentales de los grandes polifonistas era la *igualdad de las voces*: ninguna voz debe dominar, ninguna debe servir de simple acompañamiento. [...] Ahora bien, para mí, las condiciones *sine qua non* del contrapunto novelesco son: 1) la igualdad de las «líneas» respectivas; 2) la indivisibilidad del conjunto. [...] Estos elementos no pueden existir el uno sin el

otro, se aclaran y se explican mutuamente [...] La polifonía novelesca es mucho más poesía que técnica.⁴⁰³

Las novelas kunderiana tienen entonces varias voces o líneas que exploran una idea o cuestión existencial desde un punto de vista particular, el de cada personaje. Ninguna concepción del “mundo” es tomada como verdadera, pues entonces se convertiría en protagonista. Por último, el contrapunto reside en los diferentes modos de discurso (poesía, ensayo, narrativa, reportaje, etc.).

Los formalismos musicales son extrapolados a la música de la siguiente manera:

Tema	Son los cuestionamientos o situaciones existenciales a explorar en el texto. Son la unidad.
Línea/voces	Los personajes con un código existencial preciso y que, de acuerdo a éste, exploran los temas. Son las atmósferas emocionales que predominan en el texto.
Motivo	Son las palabras claves, metáforas o imágenes que representan a las voces y aparecen repetidamente en la novela.
Contrapunto	Distintos géneros discursivos en el texto.
Movimientos	Las partes de la novela, en su mayoría siete.
Compases	Los capítulos.
Tempo	Los números de capítulos en una parte.
Ritmo	La relación entre las longitudes de las partes.

Figura 1. Formalismos musicales en la polifonía novelesca

La estructura polifónica de las novelas, además de tejer relaciones metafóricas formales, también se relaciona con el hecho de que “el narrador busca la verdad, en toda su pluralidad y relatividad, en la conciencia de todos los personajes de la novela.”⁴⁰⁴ El tema musical trasladado a la novela polifónica es claro de discernir, son las cuestiones existenciales a explorar durante todo el texto. Todos esos temas, en la obra de Kundera, derivan directamente de los cuestionamientos del ser. En cuanto a la línea/voces, los personajes meditan sobre la existencia humana,⁴⁰⁵ y sus pensamientos y reflexiones giran en torno de cuestiones puntuales y fácilmente identificables, los temas. En el caso de *La*

⁴⁰³ Véase Kundera, *El arte de la novela*, 95-97.

⁴⁰⁴ Chvatik 19.

⁴⁰⁵ Véase Chvatik 103.

insoportable levedad del ser, Kundera les llama pilares fundamentales a estos cuestionamientos.

El tema es una interrogación existencial. Y me doy cuenta, cada vez más, de que semejante interrogación es, a fin de cuentas, el examen de las palabras particulares, de las palabras-temas. Esto me lleva a insistir: la novela se basa ante todo en algunas palabras fundamentales. Es como la “serie de notas” de Schönberg. [...] La novela se construye sobre algunas de estas categorías como una casa sobre sus pilares.⁴⁰⁶

Los personajes tienen un código existencial específico – con ciertos aspectos o temas que no deben confundirse con *el* tema musical-novelesco – que sirve para definirlos y entender su postura ante los pilares de la novela. Cada tema musical-novelesco se aborda desde una voz específica, que tendrá siempre en su núcleo motivos, palabras o imágenes que le otorgan identidad y que otorgan belleza a cada composición existencial. Mientras el código va de la mano con aspectos emocionales e intelectuales desde los cuales se aborda un tema, el motivo se relaciona con las leyes de la belleza. A veces estos motivos se intercambian entre los personajes. Esto logra la primera condición de la novela polifónica: las distintas concepciones del mundo se enfrentan, las voces interactúan y resuenan al mismo tiempo.

La característica contrapuntística es sencilla. Las novelas de Kundera no son unilineales en todos los sentidos, desde las distintas voces y comprensión de su entorno, hasta las técnicas narrativas. Desarrollar un argumento y limitarse a contar acciones o hechos, no es para Milan Kundera componer una novela. Ésta debe asimilar como un todo al individuo. El hombre se define por sus pensamientos, sus sueños y sus acciones. La novela, entonces, puede echar mano de cualquier género discursivo que permita unificar la filosofía y el ensueño con la narración. Desde la intertextualidad de una pieza musical, hasta un reportaje.

Kundera dice que en sus novelas cada parte es un movimiento. Los capítulos son compases, y el tempo se relaciona con el número de capítulos en una parte.⁴⁰⁷ La indicación

⁴⁰⁶ Kundera (sin datos) citado por Chvatik 104.

⁴⁰⁷ Véase Kundera 110.

musical correspondiente está determinada por la correspondencia entre la extensión del movimiento y la duración “real” del acontecimiento presentado, además del número de compases que contiene.⁴⁰⁸ De esta forma, a una parte con 11 capítulos en 71 páginas (primera parte de *La vida está en otra parte* (1972)) le corresponde tempo *moderato*, o bien, 25 capítulos en 30 páginas (cuarta parte) es *prestisimo*. El ritmo lo otorgará la relación entre las longitudes de las partes.

La novela polifónica debe cumplir con las siguientes condiciones: 1) La existencia de una voz (o varias voces) singulares independientes; 2) La presencia simultánea y la confrontación polifónica de varias voces; y 3) la indivisión del todo.⁴⁰⁹ Al igual que Dostoievski, Kundera presenta varias concepciones del mundo en sus personajes (en el ruso son “conciencias”) y el narrador no se compromete con ninguna ideología de los protagonistas, aunque el autor-figura del checo sí se toma la libertad de comentar o cuestionar (al lector) sobre las reflexiones y pensamientos de los personajes. Con Mann, Kundera comparte el desarrollo de un tema aunque rechaza el tratamiento del fondo atemático que existe en *La montaña mágica*; en vez de ello, se propone eliminar puentes y transiciones (todo lo que no sea tema). Además, la cuestión de la polihistoria es para Kundera demasiado “enciclopédica”, él habla del ser desde el ser (o bien, del personaje desde el personaje). De Broch rescata el contrapunto, aunque no haya logrado la unidad de las voces con su respectiva independencia. La suma de estos intentos de la polifonía en la novela, aunado al otorgamiento de la unidad por medio de temas, permite captar la complejidad del mundo de una forma lúdica y no restringir la novela a la narrativa de la acción. Aún quedan por descubrir dos imperativos en la composición kunderiana, para lograr asir su concepción y búsqueda de la polifonía novelesca. De ellos son piezas fundamentales Janáček, Chopin y Beethoven.

2.2.3.1.1 El imperativo janacekiano

El primer amor de Milan Kundera. Leoš Janáček (1854-1928) fue un compositor checo que ha penetrado hasta el fondo en la conciencia de nuestro presente musical. Sin

⁴⁰⁸ Véase Kundera 111.

⁴⁰⁹ Véase Benson 301.

embargo, entre los considerados músicos nacionales de la República Checa, su lugar ha sido cuestionado; esto es por su estilo que no obedece ningún canon clásico o romántico y que no jura lealtad a los grandes maestros.⁴¹⁰ Entre sus influencias se encuentra la escuela alemana, pero en general en sus composiciones se advierte una mezcla de la música popular checa y eslava. De su estilo puede decirse que está impregnado de vitalidad, y que se centra en “[a] methodical translation into melody of the inflections of human speech and of nature sounds in general”.⁴¹¹ Este diseño melódico de la inflexión del acento del discurso en la música, no es una invención janacekiana. Wagner, Puccini y Debussy, además de los rusos del siglo XIX, lo utilizaron. Sin embargo, la diferencia entre éstos y Janáček reside en que hasta una impresión espontánea se convierte en música “crystallized into a short motive, pregnant with drama and emotion, rough and sketchy, emerge as the musical formula of human contents. It is hard to escape the impact of this music”.⁴¹²

Janáček no era partícipe de la gloriosa gesticulación del romanticismo, y fue uno de los primeros – acompañado por Erik Satie – de rechazar la plétora de la orquestación y la hipertrofia de las técnicas contrapuntísticas.⁴¹³

It is only after a rich period as orchestra conductor and after his having written many perfectly elaborated compositions, however, that this solitary person, whose musical and aesthetic training was wholly exceptional, suddenly renounces pursuit of the collective march towards and ever-increasing complexity of orchestration. [...] and he will ever remain faithful to his Golden rule: to write only those notes which are absolutely indispensable.⁴¹⁴

⁴¹⁰ Véase Hollander, Hans. “Leoš Janáček: A Centenary Appreciation”. *The Musical Times*. (Junio de 1954: 305-306) 305.

⁴¹¹ “[una] metódica traslación de las inflexiones del discurso humano y de los sonidos de la naturaleza en general, en melodía”. La traducción es mía. Hollander 306.

⁴¹² “cristalizada en un motivo corto, llena de drama y emoción, de forma burda y esquemática, emerge como la fórmula musical para los contenidos humanos. Es difícil escapar del impacto de esta música”. La traducción es mía. Hollander 306.

⁴¹³ Milán Kundera. “Janáček. He saw the coming night”. *Cross Currents*. (1983: 371-380). 372.

⁴¹⁴ “Es solamente después de un prolífico periodo como conductor de orquesta, y después de haber escrito perfectas composiciones elaboradas, que esta persona solitaria, con un entrenamiento musical y estético excepcional, súbitamente renuncia a la persecución de la masas de una complejidad de orquestación sinfín. [...] sólo sería fiel a sus regla de oro: escribir únicamente las notas que son absolutamente indispensables”. La traducción es mía. Kundera 372.

Pero esto no significa que su música careciera de “emoción” sino todo lo contrario. *Revolt by divestiture*, llama Kundera al estilo de Janáček. La rebelión de la desnudez: eliminar las técnicas de transición, del desarrollo, del contrapunto, dejar sólo las notas cargadas de expresividad.⁴¹⁵ El reproche hacia el romanticismo no es por hablar de sentimientos, sino por falsificarlos, por darle al oyente un teatro de sentimientos en vez de su realidad.⁴¹⁶ Su rebelión consistía, puede decirse, en romper con los clichés y expresiones prefabricadas que bloquean la verdad de las emociones humanas.⁴¹⁷ ¿Cómo hacerlo? Con dos objetivos específicos: (1) eliminar los estereotipos rítmicos, melódicos y métricos de la música y descubrir una nueva fuente de material musical (de motivos, de melodías), y (2) comprender el enigma de la semántica musical, aprender el vocabulario psicológico de las entonaciones y encontrar un instrumento que sea capaz de transmitir las emociones más escondidas del hombre.⁴¹⁸ Esto último se volvería en una fijación e incluso Janáček llegó a tomar nota del último aliento de su hija moribunda: era, señaló, una tercera menor descendente.⁴¹⁹

Para este compositor, en lugar de las transiciones debe existir una brutal yuxtaposición, olvidar las variaciones y enfatizar la repetición. “His technique of melodic development – if such a term can be used here at all – consists mainly of repetitions of short thematic characters (‘speech motives’) seldom varied even by a change of scoring. As soon as such a pattern has spent its original impulse, it is followed by a new melodic formula similarly treated.”⁴²⁰ Otras peculiaridades del estilo de Janáček tienen su origen en la música folklórica checa, en particular en los cambios rítmicos en el curso de frases musicales cortas, la combinación de diferentes ritmos en la parte vocal y la instrumental, la tendencia hacia la tonalidad. Sin embargo, es el “motivo del discurso” el que está

⁴¹⁵ Véase Kundera 372.

⁴¹⁶ Véase Kundera 372.

⁴¹⁷ Véase Kundera 373.

⁴¹⁸ Véase Kundera 374.

⁴¹⁹ Véase Kundera 374.

⁴²⁰ “Su técnica de desarrollo melódico – si ese término puede ser utilizado para Janáček – consiste en repeticiones de contenido temático corto (‘motivos del discurso’) que raramente varía incluso en un cambio de notación. Tan pronto como ese patrón ha agotado su impulso original, es seguido por una nueva fórmula melódica similarmente tratada”. La traducción es mía. Hollander 306.

impregnado de belleza por medio de la melodía lírica, apoyada por armonías ricas en color.⁴²¹

Sus óperas, la primera fue *Jenůfa* (1902), tienen como núcleo el hecho de que la música no debe ser solamente ilustración, pues a veces el espectador se concentra en la historia más que en ser un oyente.⁴²² La estrategia del músico para colocar la música en el lugar principal fue que ésta narrara, que revelara el carácter psicológico de los personajes, que provocara un sentimiento, que meditara.⁴²³

La busca del presente perdido; la busca de la verdad melódica de un momento; el deseo de sorprender y de captar esa verdad huidiza: el deseo de penetrar así el misterio de la realidad inmediata que abandona constantemente nuestra vida, que por ello pasa a ser la cosa menos conocida del mundo. Este es, me parece, el sentido ontológico de los estudios del lenguaje hablado y, tal vez, el sentido ontológico de toda la música de Janáček.⁴²⁴

Con esa idea en mente, el músico checo se enfoca en el mundo objetivo de las palabras y lo convierte en su imaginación melódica; sus melodías contienen muchos intervalos y evolucionan según su propia manera, son tratadas al igual que una palabra.⁴²⁵ El interés del compositor era, ya lo hemos dicho, la semántica de las melodías, la influencia que ejerce sobre una entonación hablada el estado psicológico momentáneo del que se expresa.⁴²⁶ De ahí que sólo la nota que tiene algo imprescindible que decir tiene derecho a existir.⁴²⁷ Sólo la nota que es expresión y emoción debe ser parte de la pieza. Al igual que él, Kundera busca “liberar la novela del automatismo de la técnica novelesca, del verbalismo novelesco, darle densidad”⁴²⁸ y captar en cada uno de sus libros la complejidad de la existencia en el mundo moderno.⁴²⁹

⁴²¹ Véase Hollander 306.

⁴²² Véase Kundera, *Encounter*, 134.

⁴²³ Kundera 134.

⁴²⁴ Véase Kundera, *Los testamentos traicionados*, 149.

⁴²⁵ Véase Kundera 115.

⁴²⁶ Véase Kundera 145.

⁴²⁷ Véase Kundera, *El arte de la novela*, 93.

⁴²⁸ Milan Kundera 93.

⁴²⁹ Véase Kundera 92.

Para él [Janáček] todo es expresión, y ninguna nota tiene derecho a la existencia si no es expresión. De ahí la total ausencia de lo que es simple «técnica»: transiciones, desarrollos, mecánica del relleno contrapuntístico, rutina de orquestación (por el contrario, atracción por conjuntos orquestales inéditos, formados por algunos instrumentos solistas), etc. [...] cada nota (no sólo cada motivo, sino cada nota de un motivo) tiene que tener una máxima claridad expresiva. [...] confrontación sin transiciones, vertiginosamente apretada, entre la ternura y la brutalidad, el furor y la paz.⁴³⁰

En esa confrontación, cada línea musical o voz tiene la misma importancia, aunque tengan un material temático distinto. El objetivo no es el acompañamiento, sino el llanto de una voz contra la otra.⁴³¹

There is polyphony in Janáček work then, but it has a special meaning: it is not the skillfull tratment of relatively independent voices forming a union of emotion. It is the simultaneous and wild confrontation of several music units (even very small ones, made up of two or three tones), each of which has a separate meaning, separate emotional contents. Within a dramatic space, there is interruption rather than transition between themes. Melodies do not complete one another, they oppose each other. All of this creates an extreme tensión that makes Janáček identifiable from the first measure. [...] *polyphony of expressions*.⁴³²

Kundera escribe de la misma manera que Janáček. Crea una novela donde no se debe satisfacer una forma y sus imposiciones.⁴³³ Es fiel a la vieja estrategia de Chopin donde la

⁴³⁰ Kundera, *Los testamentos traicionados*, 195.

⁴³¹ Véase Kundera, "Janáček: He saw the coming night", 375.

⁴³² Sí existe polifonía en el trabajo de Janáček, pero tiene un significado distinto: no es el tratamiento de voces relativamente independientes transmitiendo una emoción. Es la confrontación salvaje y simultánea de unidades musicales (incluso unidades pequeñas, de dos o tres tonos), en donde cada una tiene un significado distinto, un contenido emocional diferente. Sin un espacio dramático, hay irrupción más que transición entre ellas. Las melodías no se complementan, sino que se oponen. Esto crea una tensión extrema que hace a Janáček inconfundible desde el primer compás. [...] *polifonía de expresiones*". La traducción es mía. Kundera 376.

⁴³³ Véase Kundera, *Los testamentos traicionados*, 172.

composición no necesita pasajes atemáticos.⁴³⁴ Cada parte de la novela es independiente y su unidad reside en los temas que se exploran bajo múltiples ángulos; se logra la polifonía.

2.2.3.1.2 La teoría de las variaciones beethovenianas

En uno de los pasajes más hermosos de la obra de Kundera, localizado en *El libro de la risa y el olvido*, el autor-figura dice que la sinfonía es una epopeya musical “que se parece a un camino que recorre el infinito externo del mundo, que va de una cosa a otra, cada vez más lejos.”⁴³⁵ A las variaciones las define también como un camino, pero que recorre el infinito del abismo de lo infinitamente pequeño (la sinfonía recorre el camino de lo infinitamente grande), alusión directa a Pascal.⁴³⁶

La forma de la variación es una forma de concentración máxima y permite al compositor hablar solo de la cosa en sí, ir directamente al núcleo de la cuestión. El objeto de la variación es un tema que con frecuencia no tiene más que dieciséis compases, Beethoven va hacia dentro de estos dieciséis compases como si penetrase por una sima hacia el centro de la Tierra./El camino de este otro infinito no es menos azaroso que el camino de la epopeya. Así desciende el físico a las milagrosas entrañas del átomo. Con cada variación Beethoven se aleja más y más del tema original, que no se parece más a la última variación que una flor a su imagen bajo el microscopio.⁴³⁷

El novelista debe ser original en la forma de tratar y desarrollar los temas que le interesan, así como en la arquitectura de sus textos. Este imperativo lo toma Kundera de Beethoven.

Las primeras sonatas de Beethoven obedecen a un esquema heredado de Haydn y Mozart: “cuatro movimientos: el primero: *allegro*, escrito en la forma sonata: el segundo: *adagio*, escrito en la forma *lied*; el tercero: minué o *scherzo*, en un tempo moderado: el cuarto: rondó, en un tempo rápido.”⁴³⁸ Pero con esa estructura la sonata se queda a medio

⁴³⁴ Kundera 180.

⁴³⁵ Kundera, *El libro de la risa y el olvido*, 216.

⁴³⁶ Véase Kundera 216-217.

⁴³⁷ Kundera 217.

⁴³⁸ Kundera, *Los testamentos traicionados*, 184.

camino entre una recopilación de piezas y una composición unitaria.⁴³⁹ Beethoven, a lo largo de sus treinta y dos sonatas, reemplaza progresivamente el viejo esquema por uno más concentrado, dramático y reducido donde el verdadero sentido de la acción no recae en la modificación esquemática, sino en el rompimiento de lo preestablecido.⁴⁴⁰ Beethoven comprendió que esa era la única vía para hacer que su composición fuera radicalmente individual y procurar su unidad.⁴⁴¹

Con una nueva arquitectura que se basa en la unidad, ya está resuelta esa condición de la polifonía. Para lograr la independencia de las voces, Kundera se centra en la estrategia beethoveniana de las variaciones: traer el máximo de diversidad formal a la unidad, abordar un tema desde distintos ángulos con un centro temático delimitado.⁴⁴² Lo que garantiza el sonido conjunto de las voces o líneas en el texto narrativo orientado musicalmente es el tema, el material abstracto que otorga a la novela una coherencia interna. Es, como señala el autor checo en *El arte de la novela*, lo menos visible pero lo más importante.

Gracias a la estrategia de las variaciones, Kundera permanece en contacto directo e ininterrumpido con las cuestiones existenciales que le interesan, explorándolas progresivamente bajo múltiples ángulos.⁴⁴³ Esto permite el diálogo entre dos concepciones opuestas y revela la inestabilidad de la verdad.⁴⁴⁴ “Todo este libro [*El libro de la risa y el olvido*] es una novela en forma de variaciones. Las distintas partes van una tras otra como las distintas etapas de un viaje que conduce hacia el interior de un tema, hacia el interior de una idea, hacia el interior de una sola y única situación, cuya comprensión se me pierde allí donde ya no alcanza la vista”.⁴⁴⁵

La variación, al alejarse del tema original, tiene semejanza con el arte de la elipsis. La variación, aplicada a un tema, le permite a Kundera centrarse en la cuestión existencial,

⁴³⁹ Véase Kundera 184.

⁴⁴⁰ Véase Kundera 184.

⁴⁴¹ Véase Kundera 185.

⁴⁴² Véase Benson 304.

⁴⁴³ Kundera 180.

⁴⁴⁴ Véase Brand, Glen. “Kundera and the Dialectic of Repetition”. *Milan Kundera and the Art of Fiction*. Ed. Aaron Aji. (New York: Garland, 1992. 208-220) 208.

⁴⁴⁵ Kundera, *El libro de la risa y el olvido*, 218.

pero al mismo tiempo relacionarlo con infinitas ramificaciones hasta extremos en donde se pierde el tema central, lo que no significa que no siga siendo el núcleo de la narración. Es, al final, un juego en donde los significados fluctúan. “[...] variation denies the very principle of realistic illusion and imposes on the theme a process of continuous change of meaning, thereby producing a new novelistic unit (thematic and not factual!) and, in the work as a whole, an astonishing network of intertextual resonances”.⁴⁴⁶ La variación permite numerosos viajes existenciales, exploraciones con un tema común de partida que se ramifica, dando pie para componer una novela polifónica.

2.2.3.2 De la atmósfera emocional a la atmósfera musical

En *El arte de la novela* se expone que una de las grandes lecciones de la música es que cada pasaje actúa sobre nosotros mediante una expresión emocional.⁴⁴⁷ La estructura de las composiciones de Janáček es de una “alternancia desacostumbradamente frecuente de fragmentos emocionales distintos, incluso contradictorios, en la misma pieza, en el mismo movimiento”.⁴⁴⁸ En sus piezas convergen/dominan varios estados o humores, varias atmósferas, que inclinan los ánimos dentro de la obra musical en distintas direcciones. Sin embargo, debe destacarse que cada una de estas atmósferas es preponderante en un momento específico. La diversidad emocional, la riqueza del “motivo-discurso”, incide pues en la existencia de distintas atmósferas.

[...] – la coexistencia de varias expresiones contradictorias en un espacio muy limitado crea una semántica original (la *cercanía inesperada de las emociones* sorprende y fascina). La coexistencia de emociones es horizontal (se siguen), pero también (lo cual es todavía más desacostumbrado) vertical (resuenan simultáneamente en cuanto *polifonía de las emociones*). [...] La permanente coexistencia de las emociones contradictorias otorga a la música de Janáček un carácter *dramático*; dramático en el sentido más literal de la palabra; esta

⁴⁴⁶ “[...] la variación niega el principio de la ilusión realista e impone al tema un proceso de cambio continuo en cuanto al significado, produciendo una nueva unidad novelística (¡temática y no factual!) y, en el trabajo como un todo, una asombrosa red de resonancias intertextuales”. La traducción es mía. Eva Le Grand. *Kundera or The Memory of Desire*. Trad. Lin Burman. (Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press) 66.

⁴⁴⁷ Véase Kundera, *El arte de la novela*, 111.

⁴⁴⁸ Kundera 196.

música no evoca un narrador que cuenta; evoca una escena en la que, *simultáneamente*, varios actores están presentes, hablan, se enfrentan [...] ⁴⁴⁹

Esta definición compositiva puede aplicarse también a los textos kunderianos, ya que en ellos existe un código emocional para cada personaje, para cada voz que explora un tema. Estas diversidades emocionales no pueden ser otra cosa que atmósferas. Dada la distinta naturaleza de la música y la literatura, donde en la primera sí pueden sonar varias voces al unísono, las dinámicas verticales y horizontales se alinean de la siguiente manera.

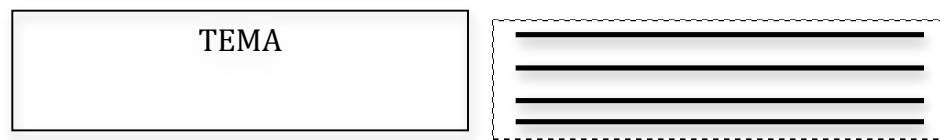


Figura 2. Diagrama de la dinámica vertical en la novela polifónica

Un tema se explora desde distintas concepciones. Al leer la novela, tenemos en mente que mientras un personaje piensa de cierta forma de la compasión, por nombrar un ejemplo, otro ya ha manifestado sus reflexiones. Entonces, aunque se habla de lo mismo, hay variaciones que resuenan al unísono pues ¿cuál es la postura en el texto que haya sido considerada como verdadera? Éste es el movimiento vertical dentro del texto.

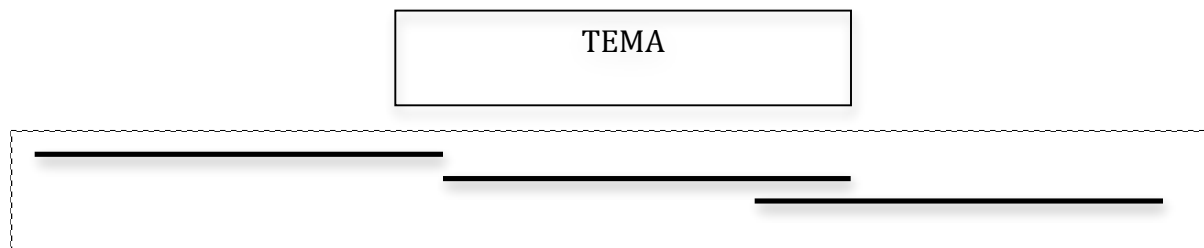


Figura 3. Diagrama de la dinámica horizontal en la novela polifónica

A la dinámica horizontal corresponde el contrapunto, géneros distintos que exponen variaciones independientes sobre un tema. Aunque no se cumple la simultaneidad existente en el contrapunto musical, recordemos que la literatura y la música se unen metafóricamente.

⁴⁴⁹ Kundera 197-198.

Las actitudes de un personaje, su forma de ver el mundo, y sus reflexiones son compartidas por el autor-figura, acercándonos a sus pensamientos y después separándose para retomarlos desde fuera y analizarlos. Cuando se abordan los pensamientos de un protagonista es donde se pueden advertir las atmósferas: cada personaje aprehende y entiende el mundo de distinta forma, lo que permite otorgarle a cada uno de ellos cierto estado emocional característico. En *La insoportable levedad del ser* hay personajes que crean el efecto de participación emocional.⁴⁵⁰ De la última parte de esta novela, “La sonrisa de Karenin”, Kundera indica que el *tempo* debe ser *pianissimo* y *adagio*: “atmósfera tranquila, melancólica, con pocos acontecimientos.”⁴⁵¹ Karenin (será explicado a detalle en el segundo capítulo de este estudio) es uno de los códigos existenciales de Teresa. Teresa es una de las voces de la polifonía de *LILS*. De esto podemos concluir que cada personaje envuelve al lector en su atmósfera emocional. ¿Puede extrapolarse esta atmósfera emocional a una atmósfera musical? Si, como hemos podido observar, Kundera es un compositor de novelas ¿por qué no traducir directamente estas atmósferas emocionales literarias a otras atmósferas – igualmente emocionales –, pero musicales?

⁴⁵⁰ Scarpetta, Guy. “Kundera’s Quartet”. *Salmagundi. Milan Kundera: fictive lightness, fictive weight*. (Invierno 1987: 109-118) 117.

⁴⁵¹ Kundera 111.

III. Un estudio sobre *La insoportable levedad del ser*.

The Unbearable Lightness of Being is formulaic, overdetermined, and in places unbearable light. [...] Aside from its narrative verve, [...] depends upon the relationship between the womanizing Tomas and the selfless, loving Tereza. Can Kundera render this fresh, or is it totally similar to many stories we all of us have read and known? [...] The “Prague Moment” has gone by; young people no longer go off to the Czech capital with Kundera in their back-packs. I cannot think that Kundera much relishes being praised as another Post-Modernist; he is aware that Cervantes outdoes everyone at the art of the self-conscious novel. I end, as I began, in some doubt as to Kundera’s lasting eminence. Much talent has been invested, ere this, in what proved to be Period Pieces.¹

Harold Bloom escribe esta introducción en uno de los libros de la serie *Bloom’s Modern Critical Views* (2003) compuesto por ensayos sobre la obra de Milan Kundera. Se le pudiese reprochar que *La insoportable levedad del ser* no depende de la historia amorosa entre Teresa y Tomás, sino que es un texto en el que las acciones pasan a un plano secundario, y la importancia – la “historia” – recae esencialmente en las exploraciones existenciales. Los temas son los protagonistas de la novela, once para ser exactos: la gravedad, la levedad, el alma, el cuerpo, la Gran Marcha, la mierda, el kitsch, la compasión, el vértigo, la fuerza y la debilidad.² *LILS* trata, no de una relación amorosa típica, sino de todo lo que a una persona pudiera cruzársele por la cabeza mientras la experimenta. El presente de la novela es el pensamiento constante de los personajes en el que nos sumerge el autor-figura. Al igual que *Tristram Shandy*, las novelas de Kundera son digresiones multiplicadas en donde no hay

¹ “*La insoportable levedad del ser* sigue una fórmula, es sobre-determinada y, en algunos lugares, insoportablemente leve. [...] Aparte de su brío narrativo, [...] depende de la relación entre el mujeriego de Tomás y la desinteresada, amorosa Teresa. ¿Puede Kundera rehacer esta historia, o es totalmente similar a aquellas que todos nosotros hemos leído y conocido? [...] El “Momento Praga” ya pasó, los jóvenes ya no van a la capital checa con Kundera en sus mochilas. No pienso que Kundera se sienta alabado al ser considerado como otro post-modernista; aunque está de acuerdo en que Cervantes supera a todos en el arte de la novela de la auto-consciencia. Termino, como empecé, con la duda sobre la duración de la eminencia de Kundera. Mucho talento se ha invertido, antes de ella, en las Piezas del Período.” La traducción es mía. Harold Bloom. Introducción. *Bloom’s modern critical views. Milan Kundera*. Ed. Harold Bloom. (Broomall: Chelsea House Publishers, 2003. 1-2) 1-2.

² Véase Kundera, *El arte de la novela*, 106.

un interés primigenio por la *story*, sino por lo que los personajes puedan decir o pensar en determinadas situaciones.

Quizás sí, quizás no, Kundera sea “otro post-modernista”. Por el momento, la única verdad que podemos atribuirle a *La insoportable levedad del ser* es que sigue siendo una estación de lectura obligada desde su publicación en 1984. Tres décadas ya en la conciencia literaria occidental.

3.1 Apuntes iniciales: síntesis, el contexto histórico, el manejo del tiempo

Supongamos que es un deber indicar la historia (en el nivel elemental) que rige a *LILS*. Se tendría que decir que en ella hay cuatro personajes principales – Tomás, Teresa, Franz y Sabina – que están interconectados directa e indirectamente. Teresa está casada con Tomás, quien ha tenido aventuras sexuales con Sabina (además de otras tantas mujeres), quien a su vez sostiene una relación con Franz. Franz está débilmente sujeto a los otros tres personajes pues Sabina y Teresa han tenido encuentros íntimos (no confundir con sexuales), formando una tríada Tomás-Teresa-Sabina. Visualmente, podría clarificarse el panorama de las interconexiones:

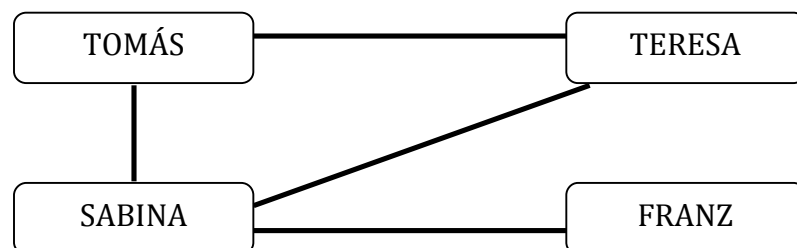


Figura 4. Relación entre los protagonistas de *LILS*

La novela refleja los pensamientos de cada protagonista mientras se enfrentan a situaciones como el contexto sociopolítico en Bohemia, el inicio de la relación las parejas, emigraciones , problemas matrimoniales, y cambios de trabajo.

Está entendido que el contexto histórico es para Kundera una excusa, un revelador de las posibilidades del ser. Se le reprocha que la mayor parte de su obra se centra en la agonía de la ya extinguida Bohemia o la vida bajo el régimen comunista. Pero ¿qué hay más

generador de arte que la guerra?³ O bien, ¿que una vida colectiva donde el individuo se funde obligatoriamente con la masa de la humanidad? ¿Por qué no tomar esa circunstancia para examinar al ser humano y sus posibilidades? No existe la intención de un pronunciamiento político en los textos desde Kundera, éstos no son aleccionadores. Nos muestran, sin un programa ideológico pues se ilustran las dos caras de la moneda, lo que siente un personaje ante los alzamientos armados y las invasiones extranjeras a un país. Sin embargo, justo es mencionar que predomina la representación del papel del perseguido por el régimen comunista. Es, pues, válido argumentar que hay una omnipresencia de un periodo histórico determinado en estas novelas y que dan a la totalidad de la obra un telón de fondo homogéneo. Vale la pena entonces, hacer un alto en la historia de la región que hoy en día es parte de la República Checa.

3.1.1 Praga, la ciudad del mal; Nietzsche y el planeta de la inexperiencia

Entre los siglos IX y X se formó el estado bohemio de los Premislidas; bajo el reinado de Přemysl Otakar II se convirtió en una potencia europea.⁴ Durante el gobierno de Carlos IV, emperador de Roma y rey de Bohemia, Praga llegó a ser capital del imperio romano.⁵ Aunque hay poca literatura⁶ al respecto de la historia política de Bohemia, puede decirse mucho partiendo de los sucesos acontecidos en Praga, y será ésta la que guíe los acontecimientos donde reine la ausencia de detalles formales en cuanto al desaparecido estado.

Fue en 1526 cuando Fernando de Habsburgo ocupa, debido a la muerte del heredero de Vladislav II, Vlad Dracul, las coronas de Hungría y Bohemia. Esto provoca que en el siglo XVII la nobleza protestante de Bohemia y la católica casa de Habsburgo estuvieran en conflicto constante. En 1618 esto funge como motivo para que comenzara “la defenestración de Praga” y se desencadenara la guerra de los Treinta Años. Las

³ Véase Hernández, Póllux. “El teatro del absurdo: Beckett y Cía.” Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales. Hidalgo #768 poniente, Monterrey, Nuevo León. 20-24 de marzo de 2012. Seminario.

⁴ Grupo Estable de Investigación sobre Derecho Europeo de la Universidad Francisco de Vitoria. “La ampliación de la Unión Europea de 2004-2007: Pasado, presente y futuro.” Coord. María Concepción Rayón Ballesteros y Grzegorz Wojciechowski. (Lublin, Polonia: Polihymnia, s.f.) 98.

⁵ Grupo Estable de Investigación sobre Derecho Europeo de la Universidad Francisco de Vitoria 98.

⁶ Al menos en un idioma accesible para mí.

consecuencias en los países checos de entonces, Bohemia, Moravia, Silesia y Lusacia, fueron la pérdida de un tercio de la población a causa de los conflictos bélicos, el hambre, las enfermedades y la expulsión masiva de los protestantes.⁷ A partir de ese momento, el estado checo se debilita y comienza la recatolización y germanización gradual.⁸ Bohemia seguiría siendo gobernada por la casa de Habsburgo hasta 1918 y por ello, ligada a Austria. El cambio político más significativo se da al finalizar la Primera Guerra Mundial cuando se derrumba el imperio Austro-Húngaro; Bohemia se convierte en provincia de Checoslovaquia, Praga se convierte en capital del país.

Durante la Segunda Guerra Mundial, en marzo de 1939, Hitler ocupó Bohemia y Moravia y creó un protectorado. Checoslovaquia, a quien se integró Bohemia al finalizar la guerra, regresó al régimen comunista después del período bélico. En 1968 se inicia un intento de superación del comunismo, donde los ciudadanos checos buscaban un “socialismo con rostro humano” o “en libertad”, liderados por Alexander Dubček, primer eslovaco en el poder del país. El episodio fue llamado “Primavera de Praga”. Las acciones del partido fueron apoyadas por los medios y favorecían la abolición de la censura. En resumen, el programa de acción de Dubček era la liberalización económica (hasta donde fuera posible), la libre creación de partidos que aceptaran el modelo socialista, igualdad nacional entre checos y eslovacos, derecho de huelga, sindicatos independientes, y libertad religiosa. Pero la U.R.S.S. no veía con buenos ojos los cambios e invadió el país con las tropas del Pacto de Varsovia. Antes el Kremlin trató de que el mismo Dubček y sus colaboradores frenaran las reformas, pero el intento fue en vano. La invasión se dio el 20 de agosto de 1968 y algunos dirigentes como Husak y Svoboda optaron por la “normalización” del país. Husak sustituyó a Dubček en la dirección del partido, y este último fue expulsado de la organización política en 1970, destinado a ser guardia forestal en Eslovaquia para sobrevivir. Su suerte la corrieron más del 20% de los militantes.

En 1989 Praga aprovechó la crisis soviética y comenzó un movimiento denominado la “Revolución de Terciopelo” mediante el cual, el 17 de noviembre de ese año, consiguió

⁷ Grupo Estable de Investigación sobre Derecho Europeo de la Universidad Francisco de Vitoria 98.

⁸ Grupo Estable de Investigación sobre Derecho Europeo de la Universidad Francisco de Vitoria 98.

independizarse de la U.R.S.S. En 1993, tras la división de Checoslovaquia, Praga fue proclamada capital de la República Checa.

Es el período del 68 el que Kundera aborda en *LILS* y sirve como fundamento en mayor medida para algunos de los pilares del texto, la Gran Marcha y el kitsch específicamente. Este contexto y la historia entre la que se tejen los temas de la novela es tratado con un tiempo fragmentado, episódico, que hace evidente que las acciones o hechos en las vidas de Teresa, Tomás, Franz y Sabina no son tan relevantes como sus pensamientos. La corriente filosófica más influyente en el texto es la de Nietzsche y su reflexión sobre el eterno retorno.⁹

La insoportable levedad del ser nació del refrán «*Einmal ist keinmal*» (lo que sólo ocurre una vez es como si no ocurriera nunca): en el núcleo de su estructura temática está contenida la idea de nuestro mundo como «planeta de la inexperiencia», en el que la gente está condenada a cometer siempre los mismos errores fatales, porque no hay posibilidad de regreso, de volver a vivir la vida, sobre la base de las experiencias obtenidas, para evitar los errores pasados./Las decisiones más importantes de su vida las toma el individuo en un momento que no es capaz de apreciar sus consecuencias; para poder actuar de acuerdo con la experiencia adquirido debería tener la posibilidad de volver a vivir. Ese es el núcleo de la interpretación que Kundera hace del mito del «eterno retorno».¹⁰

El autor-figura de esta novela escribe en tercera persona, situado siempre en el punto de vista de uno de los personajes pues puede acceder a su conciencia,¹¹ pero esto no le impide comentar, analizar y dar su opinión sobre lo que ocurre. Eso es posible pues en ningún momento el narrador busca esconder al lector que el texto no aspira a salir del marco de una ficción literaria.¹²

⁹ Véase Chvatik 115.

¹⁰ Chvatik 116.

¹¹ Véase Chvatik 117.

¹² Véase Chvatik 117.

El pensamiento de Nietzsche guía la ideología general de la novela; pero la historia es del tipo tolstoniano.¹³ Las dos parejas de amantes recuerdan el argumento de *Ana Karenina* (1877) donde se confrontan los destinos de las dos parejas, Anna y Vronsky, y Levin y Kitty.¹⁴ La relación entre *LILS* y *Ana Karenina* se resume en la siguiente frase: “en ambas [novelas] una de las parejas se separa y uno de sus miembros muere trágicamente mientras la segunda pareja busca la felicidad en la vida compartida en el campo.”¹⁵ Sabina y Franz – Ana y Vronsky –, y Tomás y Teresa – Kitty y Levin –, respectivamente.

También, la relación es musical (en el plano metafórico). La composición de la historia de Ana y Vronsky es simétrica, se conocen en un andén en el cual alguien ha caído bajo las ruedas; la vida de Ana termina de la misma forma.¹⁶ El motivo del tren aparece al comienzo y al final de la novela. Siguiendo esta reflexión, James Hans advierte que cada personaje en *LILS* tiene sus motivos y los relaciona con las coincidencias a las que los personajes otorgan sentido en base a las leyes de la belleza.¹⁷ Por ejemplo, a Teresa le concede los motivos de la música de Beethoven, la lectura y el número seis.¹⁸ Al advertirlos en varios de sus encuentros con Tomás le parecerá destinado el surgimiento del amor entre ellos.

El hombre, llevado por su sentido de la belleza, convierte un acontecimiento casual (la música de Beethoven, una muerte en la estación) en un motivo que pasa ya a formar parte de la composición de su vida. Regresa a él, lo repite, lo varía, lo desarrolla como el compositor el tema de su sonata. Ana hubiera podido quitarse la vida de otro modo. Pero el motivo de la estación y la muerte, ese motivo inolvidable unido al nacimiento del amor, la atraía con su oscura belleza en el momento de la desesperación. Sin saberlo, el hombre compone su

¹³ Bayley, John. “Kundera and kitsch”. *Bloom’s modern critical views. Milan Kundera*. Ed. Harold Bloom. (Broomall: Chelsea House Publishers, 2003. 19-31) 20.

¹⁴ Véase Chvatik 117.

¹⁵ Chvatik 117.

¹⁶ Kundera, Milan. *La insoportable levedad del ser*. Trad. Fernando de Valenzuela. (México, D.F.: TusQuets, 2012) 57.

¹⁷ Hans, James S. “Kundera’s laws of beauty”. *Bloom’s modern critical views. Milan Kundera*. Ed. Harold Bloom. (Broomall: Chelsea House Publishers, 2003. 75-92) 78.

¹⁸ En esta investigación también se plantean motivos para cada personaje. Algunos de ellos difieren de los que propone Hans.

vida de acuerdo con las leyes de la belleza aun en los momentos de más profunda desesperación (58).¹⁹

Tolstoi, de una manera nueva en la historia del arte de la novela, planteó la cuestión de la acción humana y descubrió la importancia de las causas racionalmente inaprehensibles para una decisión.²⁰ No debemos olvidar mencionar también que cuando Teresa llegó a Praga a ofrecerle su vida a Tomás, sostuvo todo el día bajo el brazo a *Ana Karenina*, como si fuera la llave de entrada a su mundo.

De acuerdo a Nietzsche, la emancipación del hombre depende de la muerte de Dios, el alcance del conocimiento de sí como voluntad creadora y su atrevimiento a afirmarlo abiertamente.²¹ La prueba de esta afirmación de la voluntad de poder es la del eterno retorno ya que sólo de la voluntad que quiere la eterna repetición de su querer puede decirse que vivirá jubilosamente el ciclo eterno de creación-destrucción.²² Pero esta aceptación sólo es posible para el súper-hombre. En el aforismo 341 de *La Gaya Ciencia* (1882) titulado, “La carga más pesada”, Nietzsche se pregunta qué pasaría si un genio (también demonio en otras traducciones) nos condenara a vivir la vida tal como lo hemos hecho hasta ahora, con los mismos dolores y placeres, sin ninguna variación.²³ “[...] la pregunta «¿quieres esto una vez más, e incontables veces más?» ¡Pesaría con formidable peso sobre tus actos, en todo y por todo! ¡Cuánto necesitarías amar entonces la vida y amarte a ti mismo para no desear otra cosa que esta suprema y eterna confirmación!”²⁴

La forma en la que el súper-hombre se libera del peso del eterno retorno y convierte la pesadez en ligereza es la risa. En el libro III de *Así habló Zaratustra* (1883), Zaratustra se encuentra con un pastor atragantándose con una serpiente. “«¡Muerde! ¡Muerde! ¡Arráncale la cabeza! ¡Muerde!» - Ése fue el grito que salió de mí, mi horror, mi odio, mi

¹⁹ En adelante, el número de página de todas las citas de *La insoportable levedad del ser* aparecerá dentro del texto y entre paréntesis.

²⁰ Kundera, “La polifonía de la novela”, par. 37.

²¹ Véase Castrillo Mirat, Dolores. Prólogo. *Así hablaba Zaratustra*. Trad. Carlos Vergara. 31va. edición. (España: Edaf, 2008) 22.

²² Véase Castrillo 22.

²³ Véase Nietzsche, Friedrich. *La gaya ciencia*. Trad. N/A. (Estados Unidos: 1998, ALBA) 221.

²⁴ Nietzsche 221.

repugnancia, mi compasión, todo lo que tengo de bueno y de malo salió gritando de mí. –”²⁵ El pastor sigue las instrucciones y se levanta como un ser transfigurado, rodeado de luz y riéndose.²⁶ La mordida simboliza una nueva interpretación del eterno retorno, que transfigura la existencia de lo pesado en la sobrehumana ligereza de la risa.²⁷ El eterno retorno suprime las fronteras del pasado, presente y futuro, la repetición no surge en el tiempo, es el tiempo.²⁸ Volver es la esencia del tiempo, “la voluntad transvalorada es una con el eterno retorno, es voluntad de voluntad, y por tanto, no aspira a construir valores eternos sino a la repetición infinita de su querer, destruyendo todas aquellas normas que pongan freno al incesante juego de su creación.”²⁹

Ésta es la idea con la que comienza *LILS*. El mito del eterno retorno nos recuerda que una vida que desaparece “es como una sombra, carece de peso, está muerta de antemano y, si ha sido horrorosa, bella, elevada, ese horror, esa elevación o esa belleza nada significan” (9). Nos otorga la perspectiva desde la cual las decisiones, las cosas, “aparecen sin la circunstancia atenuante de su fugacidad” (10). El autor-figura se reconcilia con Hitler por la inexistencia del eterno retorno. Al ver en un libro fotografías del líder del movimiento nazi, recordó su infancia durante la guerra y a sus parientes que murieron en campos de concentración. Gracias a las fotos emprende un viaje a su niñez. Justifica su postura pues es éste un mundo donde todo está ya “perdonado de antemano y, por tanto, todo cínicamente permitido” (10).

El mundo del eterno retorno hace que cada decisión tenga una insoportable responsabilidad, *das schwerste Gewicht*. “Pero ¿es de verdad terrible el peso y maravillosa la levedad?” (11). Entramos ya de lleno a explorar la existencia de los personajes de la novela, de aquellos que sufren de la insoportable levedad de ser.

²⁵ Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Ed. Luis A. Acosta. Trad. Luis A. Acosta. 2da. Edición. (Madrid: Cátedra, 2010) 317.

²⁶ Véase Nietzsche 318.

²⁷ Véase Castrillo 25.

²⁸ Véase Fink (*La filosofía de Nietzsche*) citado por Castrillo 26.

²⁹ Castrillo 27.

3.2 Los pilares de la novela

3.2.1 La levedad y el peso

LILS se compone de siete partes. Aunque la narración es “ligera” (amena, fácil de aprehender y seguir), la historia tiene peso.³⁰ La primera y quinta sección de la novela se titulan “La levedad y el peso” y tienen una relación directa con la vida y pensamientos de Tomás. Durante la mayoría de los capítulos de estos fragmentos, son las reflexiones de este personaje las que son compartidas por el autor-figura. La novela comienza (primera parte, capítulos 1 y 2) con un ensayo sobre el eterno retorno, la levedad y el peso. El debate entre estos dos conceptos contrarios es la situación primordial de Tomás. Él quiere alcanzar “la levedad de la existencia en un mundo en el que no existe un eterno retorno”.³¹

Si damos por hecho la existencia del mito del eterno retorno, cada acción será de una insoportable responsabilidad. Nadie sabe lo que quiere o cuál será la mejor decisión en una etapa de su vida. Éste es el planeta de la inexperiencia. “Pero si el eterno retorno es la carga más pesada, entonces nuestras vidas pueden aparecer, sobre ese telón de fondo, en toda su maravillosa levedad” (11). Ante las distintas perspectivas ¿cómo saber qué es lo positivo? ¿Qué elegir, la levedad o el peso?

3.2.1.1 Parménides

Parménides califica como positiva la levedad. El único poema/tratado que se le atribuye al nacido en Elea, Italia a finales del siglo VI sobrevivió gracias a Sexto Empírico quien conservó el poema hexamétrico y a Simplicio, que transcribió amplios extractos en sus comentarios al *De caelo* y a la *Física* de Aristóteles.³² Las premisas de la filosofía de Parménides son la afirmación de que no hay cambio ni mutaciones, la realidad es inmutable, eterna, inmóvil. La monotonía del mundo es absoluta y su aparente cambio sólo es ilusión.

³⁰ Véase Bayley 21.

³¹ Kundera, *El arte de la novela*, 44.

³² Véase Kirk, G. S., Raven, J.E. y Schofield, M. *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*. Trad. Jesús García Fernández. (Madrid: Gredos, 2008) 321.

1. Pues bien, yo (te) diré -tú preseva [sic] el relato después de escucharlo-
2. Cuáles son las únicas vías de investigación que son pensables:
3. Una, que es y que no es posible que no sea.
4. Es la senda de la persuasión, pues acompaña a la verdad.
5. La otra, que no es y que es necesario que no sea.
6. ésta, te lo señalo, es un sendero que nada informa
7. pues no podrías conocer lo que, por cierto, no es (porque no es factible)
8. ni podrías mostrarlo.³³

Lo que es, es y lo que no es, no puede ser. Lo real se define a partir del principio racional.

1. Sólo un relato de una vía
2. queda aún: que es. En ella hay muchísimos signos:
3. que siendo ingénito es también imperecedero,
4. total, único incommovible y completo.
5. No fue jamás ni será, pues ahora es todo junto,
6. Uno, continuo. Pues, ¿Qué génesis le podrías buscar?
7. ¿Cómo y de dónde ha crecido? No te permitiré
8. decir ni pensar: “de lo que no es”, pues no es decible ni pensable
9. que no es. ¿Qué necesidad lo habría impulsado
10. a nacer, después más bien que antes, a partir de lo que no es nada?³⁴

Parménides trajo la cuestión del ser a la mesa de la filosofía y, además de propiciar el surgimiento de la dialéctica, estableció de forma abstracta la suposición común a todos sus predecesores milesios o pitagóricos: en el último lugar se encuentra el “Ser Uno”.³⁵ De este Ser Uno continuo, es de donde surge el dos, el tres, la pluralidad, y eso es lo que le interesa comprender a Parménides.³⁶ Como todo surge de la unicidad del Ser, para explicar el mundo se restituyen los opuestos.

³³ Parménides de Elea. *Poema de la naturaleza*. Trad. Gómez Lobo Alfonso. (Charcas, 1985) 2.

³⁴ Parménides 3.

³⁵ Véase Cornford (*Plato's Parmenides*) citado en Cunha Bezerra, Cicero. “Parménides y la univocidad del Ser”. *Neuquén*. (2003: 33-48) 33. Zenón de Elea es considerado por Aristóteles como el creador de la dialéctica, pero esto no entra en contradicción con el argumento de que lo es Parménides, pues Zenón fue su discípulo.

³⁶ Véase Cunha 33.

1. Pero, puesto que todas las cosas han sido denominada luz y noche,
2. y éstas, conforme a sus potencias, han sido atribuidas a estas cosas y a aquellas,
3. todo está lleno conjuntamente de luz y de oscura noche,
4. de ambas por igual, pues nada no participa de una de las dos.³⁷

Parecería que siguiendo estos axiomas hay una contradicción entre lo que el autor-figura relata en el capítulo 2 de la novela: “Parménides respondió: la levedad es positiva, el peso es negativo” (11) y los opuestos inseparables de la lógica parménica. “No philosopher of Being more divinely antidualistic than Parmenides. What a pity to see a pure white egg of a theory (too good, of course, for this world) broken on the edge of Kundera’s sizzling habit of logical dualism”.³⁸ Pero pudiera ser que la contradicción sea formal más que esencial.

Parménides argumenta que el hombre siempre ha existido y que al nacer sólo toma forma. Los sentidos (que permiten ver y sentir la materialización de lo que siempre ha sido) no alcanzan la verdad – sólo la experimentan –, pues es la razón la forma de aprehenderla. Como el hombre no puede variar su esencia ya que el ser es inmutable, todas las decisiones que tome estarán fuera del terreno de la responsabilidad. Todo está determinado. Lo positivo, entonces, es la levedad: el peso de una decisión no modificarán al hombre ni a su entorno. Pero esa levedad nos remite al peso de una vida de la que somos protagonistas pero en la que no tenemos voz ni voto. La restitución de los opuestos hace pensar en cómo están contenidos el peso y la levedad en un mismo principio. Lo que es leve tiene peso, y lo que pesa es también leve. Beethoven es testigo de esta dualidad en la unicidad de Parménides.

³⁷ Parménides 4.

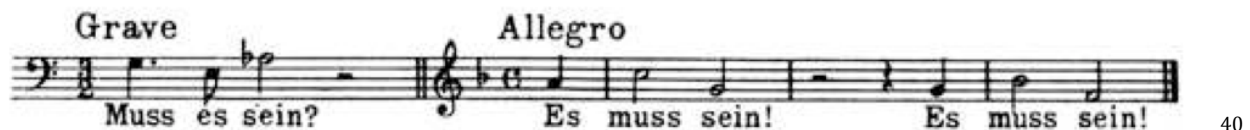
³⁸ “Ningún filósofo del Ser ha sido más antidualista que Parménides. Que pena ver el huevo blanco de su teoría pura (demasiado precisa, claro, para este mundo) rota por el hábito del dualismo lógico de Kundera”. La traducción es mía. Bedient, Calvin. “On Milan Kundera”. *Salmagundi. Milan Kundera: fictive lightness, fictive weight*. (Invierno 1987: 93-100) 99.

3.2.1.2 Beethoven y el *es muss sein*. El cuarteto de cuerdas en Fa mayor, opus 135

El cuarteto de cuerdas no. 16 en Fa mayor, Op. 135, fue el último que escribió Beethoven y fue publicado en 1827 después de su muerte. La base del cuarto movimiento surge de un episodio cómico. Un tal Dembscher le debía al compositor cincuenta marcos. Al reclamárselos, Demscher pregunta “*Muss es sein?*” y Beethoven contesta “*Es muss sein!*”. “Tiene que ser”. La voz del destino llama. Un episodio cómico terminó revelando lo positivo de la pesadez (40).

Para Beethoven “[...] una decisión de peso, va unida a la voz del Destino («es muss sein»); el peso, la necesidad y el valor son tres conceptos internamente unidos: sólo aquello que es necesario, tiene peso; sólo aquello que tiene peso, vale” (40). El cuarteto ha suscitado distintas opiniones, hay quienes no lo consideran a la par de la maestría de los demás cuartetos beethovenianos, y otros a los que a pesar de la disparidad de los cuatro tiempos y la falta de una evolución de un sentimiento único, defienden la composición.³⁹

El cuarto movimiento está forjado en una forma de sonata bitemática que se basa en temas a partir de los siguientes motivos:



La decisión difícilmente tomada, nombre del movimiento, se balancea entre el lento de la pregunta, y la vivacidad de la respuesta como primer tema, alternándose con un segundo a manos del violonchelo y luego el primer violín.⁴¹ “Después de la repetición integral, en el desarrollo combaten ambos temas y la reexposición vuelve a presentarlos con los *tempi* del comienzo y forzando un tanto la energía de la respuesta. Tras una repetición íntegra dejada

³⁹ Se citan las notas al programa del musicólogo Antonio Gallego que escribiera entre noviembre de 1993 y enero de 1994. Véase Fundación Juan March. *Conciertos del sábado. Ciclo Beethoven: integral de los cuartetos de cuerda*. (Madrid. Febrero-Marzo 2003. Programa) 56.

⁴⁰ Beethoven, Ludwig van. *Cuarteto de cuerdas en Fa mayor*. 1827. Web. (7 de octubre de 2013. <http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/16/IMSLP01760-String_quartet_No._16.pdf>) 20.

⁴¹ Fundación Juan March 57.

a la libre voluntad de los intérpretes [...], la coda [...] resume toda la acción con brevedad y eficacia”.⁴²

La pregunta *Muss es sein?* es grave y lenta; inquiere con pesadez sobre el destino. La respuesta, la-do sol sol-si-fa, se libra de lo pesado. Contesta con la alegre aceptación de lo que se sabe determinado y sin posibilidad de cambio. Es una respuesta ligera, al estilo de Parménides.

Cuando Tomás renunció a su puesto en el hospital para ir a buscar a Teresa a Praga, el director del complejo se veía afectado. Tomás sólo contestó “«Es muss sein. Es muss sein»” (39) y partió hacia la frontera, sabiendo que era la compasión la que lo orillaba a tomar esa decisión de peso. Él quiere vivir en la levedad, pero Teresa lo ha atado – inconsciente y conscientemente – a los terrenos de lo pesado.

Tomás es un mujeriego que más allá de gozar del juego de la seducción, quiere aprehender el yo de los demás. El carácter del yo se encuentra en lo inimaginable del hombre y no puede ser adivinado ni calculado, sino que debe descubrirse (208). ¿Qué otro lugar para conocer lo inimaginable que en la intimidad, en el momento máximo de placer? Entre cada persona hay una millonésima de diferencia, Tomás cree que esa millonésima es el sentido de su obsesión por las mujeres (208-209). Para explicar de forma más detallada los fundamentos de las acciones de Tomás se pueden utilizar los argumentos del Doctor Havel en *El libro de los amores ridículos* (1968). Las novelas de Milan Kundera son variaciones sobre los mismos temas, existen tópicos que se repiten en toda su obra. Esa es la causa de que sea posible explicar la visión del mundo de un personaje en una novela determinada por medio de la visión del mundo de otro protagonista en un texto distinto.⁴³ El doctor Havel, pues, explica:

⁴² Fundación Juan March 57.

⁴³ Kundera lo dice en *El arte de la novela*. “Encuentro ya la insoportable levedad del ser en *La broma*: «Iba andando por aquellos adoquines polvorientos y sentía la pesada levedad del vacío que yacía sobre mi vida». Y en *La vida está en otra parte*: «Jaromil soñaba algunas veces que tenía que levantar un objeto muy liviano, una taza de té, una cuchara, una pluma, y que no podía: cuanto menos pesado era el objeto, más débil era él, sucumbía bajo su levedad». Y en *La despedida*: «Raskolnikov vivía su asesinato como una tragedia y caía bajo el peso de sus actos. Y Jakub se quedaba asombrado, al ver que lo que había hecho era leve, no pesaba nada, no le pesaba. Y piensa si en esa levedad no hay mucha más horror que en las experiencias histéricas del héroe ruso». Y en *El libro de la risa y el olvido*: «Esa cavidad vacía en el estómago es precisamente la insoportable

El descendiente actual de Don Juan ya no *conquista*, sólo colecciona. El personaje del Gran Conquistador ha sido reemplazado por el del Gran Coleccionista, pero el Coleccionista ya no es, en absoluto, Don Juan. Don Juan fue un personaje de tragedia. Cargaba con una culpa. [...] Don Juan llevaba sobre sus espaldas una carga que el Gran Coleccionista ni siquiera puede imaginar, porque en su mundo toda carga ha perdido peso. Las rocas se han convertido en plumas.⁴⁴

Para descubrir lo inimaginable en sus amantes, Tomás tiene que vivir en la levedad. El rechazo al *es muss sein* es una constante en su vida, lo encontramos cuando decidió dejar de ver a su antigua mujer y a su hijo, librándose también de la compañía de su padre y madre que reprobaban su conducta. De la situación, Tomás heredó un miedo a las mujeres que se fundía con el deseo. La solución fue tener solamente “amistad eróticas” (18) con las féminas. Para salvaguardar el compromiso consigo mismo, inventó la regla del número tres: “[...] ver a una mujer varias veces seguidas, pero en tal caso no más de tres veces. También es posible mantener una relación durante años, pero con la condición de que entre cada encuentro pasen al menos tres semanas [...]” (18). Esto permite derrumbar cualquier cimiento o compromiso con el otro y hace flotar a Tomás en la dulce levedad del ser.

Pero cuando Teresa aparece en su vida sin invitación, Tomás no sabe cómo forzar el cumplimiento de sus reglas. En su primer encuentro íntimo, Teresa cae enferma consumida por la gripe. No hay forma de sacarla de casa. La segunda vez que ella lo visita en Praga, es aún más grave, más pesado: llega con una maleta en donde ha empacado su vida. Durmió con ella. “El amor no se manifiesta en el deseo de acostarse con alguien (este deseo se produce en relación con una cantidad innumerable de mujeres), sino en el deseo de dormir junto a alguien (este deseo se produce en relación con una única mujer” (21). Así pasaron

ausencia de peso. Igual que un extremo puede convertirse en cualquier momento en su contrario, la máxima ligereza se ha convertido en la terrible carga de la falta de peso, y Tamina sabe que ya no es capaz de soportarla ni un instante más». ¡Releyendo las traducciones de mis libros, me di cuenta, consternado, de estas repeticiones! Luego me consolé: todos los novelistas escriben, probablemente, una especie de *tema* (la primera novela) *con variaciones*”. 162.

⁴⁴ Kundera, Milán. *El libro de los amores ridículos*. Trad. Fernando de Valenzuela. (México, D.F.: Tusquets, 2013) 150-151.

siete años en compañía en donde Tomás, aunque quisiera amainar el sufrimiento que le causaba a Teresa, no podía evitar buscar lo inimaginable en las mujeres.

La situación política también obliga a Tomás a inclinarse hacia lo pesado. Un artículo con una analogía entre Edipo y los comunistas, centrado en la culpa y el castigo que el rey se impone por su incesto, lleva a Tomás a una nueva disputa entre lo leve y lo pesado.

[...] los que crearon estos regímenes criminales [comunistas] no fueron los criminales, sino los entusiastas, convencidos de que habían descubierto el único camino que conduce al Paraíso. Lo defendieron valerosamente y para ello ejecutaron mucha gente. Más tarde se llegó a la conclusión generalizada de que no existía Paraíso alguno; de modo que los entusiastas resultaron ser asesinos. [...] Y llegó a la conclusión de que la cuestión fundamental no es: ¿sabían o no sabían?, sino ¿es inocente el hombre cuando no sabe?, ¿un idiota que ocupa el trono está libre de toda culpa sólo por ser idiota? (184)

He ahí el vínculo con Edipo y la justificación del castigo auto-impuesto de la ceguera. En esos momentos, para Tomás es culpable quien actúa erróneamente, incluso cuando lo hace de buena fe. Aunque sus ideas se publicaron en la sección de comentarios de los lectores de un semanario, el gobierno exigió que firmara una carta donde renegaba del artículo. Sus declaraciones inquietaron al régimen debido a su reconocimiento como uno de los mejores cirujanos de Praga y a pesar de que se le aseguró que todo sería tratado de forma privada, existía siempre la posibilidad de que se diera a conocer la carta declarativa en cualquier momento. Tomás estaría atado de manos. Decidió dimitir al hospital y paró en una clínica rural. Ahí de nuevo lo visitó un empleado del Ministerio pidiéndole firmar un texto donde hablaba de su amor a la Unión Soviética. Volvió a renunciar a su trabajo albergando la esperanza de que cuando descendiera a lo más bajo de la escala social, la policía perdería interés en él. El cirujano se ha convertido en limpiador de escaparates. Su decisión estaba ligada a una “[...] especie de promesa de fidelidad y la mantuvo” (201). Esta fidelidad tiene como núcleo la sospecha de que la verdad descansa en el terreno de lo pesado.⁴⁵ El

⁴⁵ Véase Calvino 57.

contrapeso lo otorgará su nueva ocupación donde conoce y “colecciona” los más raros especímenes de lo inimaginable del “yo” femenino.

Pero la situación socio-política seguiría poniendo a Tomás a prueba, aunque esta vez por parte del bando contrario. Su hijo y el redactor del periódico donde había publicado el pequeño ensayo, consiguieron reunirse con él al requerirlo para un trabajo ficticio de limpiador de ventanas. El encuentro familiar fue poco significativo para Tomás. Le pidieron firmar una carta de reclamo por el maltrato a los presos políticos. Más allá de pensar en las consecuencias del régimen si firmaba la carta, Tomás pensaba en que al hacerlo, se uniría irremediablemente a su hijo. Si no lo hacía, sería entonces el primogénito quien querría alejarse. Reflexionando, cayó en cuenta que fue la imagen de Teresa la que le recordó la tragedia de Edipo, sintiéndose después inspirado para escribir la carta para el semanario. Concluyó que lo único que le importaba en esos momentos era Teresa, quien está más allá de todos los *es muss sein* (230). Al firmar habría más visitas de la policía secreta para ambos. Era momento de protegerla y hacerla feliz. Decidió no unirse a la petición; “castigar a alguien que no sabía lo que hacía es una barbaridad. El mito de Edipo es hermoso. Pero castigarlo así...” (229). Aunque en realidad no tenía idea de si estaba actuando correctamente, estaba seguro que actuaba tal como quería (231). Se había reconciliado en esos momentos con el eterno retorno nietzscheano.

Quien quiere vivir también en la levedad es Sabina. Traición es “abandonar las propias filas e ir hacia lo desconocido” (97-98). La fidelidad le recuerda al padre, un puritano que gustaba de pintar puestas de sol y rosas en floreros, y que se burló de las reproducciones que ella hizo de los cuadros cubistas de Picasso. También, la encerró durante un año por haberse enamorado de un muchacho de su edad. Pero al dejar su casa e inscribirse en la academia de pintura, se encontró con otro padre que le impedía manifestarse como quería: el comunismo. “Sabina, then, is in a subtle but profound sense wholly corrupted by her experience of communism, from which she cannot escape, even in the west. She is condemned to perpetual lightness of being, condemned to the rejection of

all values, because every value seems to her compromised with and covered by the slime of ideological falsity.”⁴⁶

Sólo porque su familia lo reprobaba, se casó con un mal actor de teatro con fama de gamberro y cuando la madre murió y el padre se suicidó por el dolor, lo dejó. Ya no traicionaba a nadie con esa relación. En esos momentos, después de traicionar su propia traición, ya no había vuelta atrás.

Pero si traicionamos a B, por cuya causa habíamos traicionado a A, de eso no se desprende que nos reconciliemos con A. La vida de la pintora divorciada no se parecía a la vida de sus padres traicionados. La primera traición es irreparable. Produce una reacción en cadena de nuevas traiciones, cada una de las cuales nos distancia más y más del lugar de la traición original (98).

El largo camino de traiciones se convirtió en un vicio. A Sabina le excita la injusticia con la que abandona las filas de la misma gente y las mismas conversaciones. Pero al mismo tiempo, el camino le crea angustia pues tendrá que detenerse algún día. ¿Qué podrá traicionar una vez que ya se haya permitido el abandono de todas las filas posibles?

La visión del entorno de Sabina gira alrededor de la traición. Incluso se ha convencido de que la belleza es un mundo traicionado. Cierta día, mientras escapaba de los cantos de la marcha del Primero de Mayo, dio con una iglesia donde se oficiaba misa; le pareció hermoso que la gente se congregara a decir letanías cuando la religión estaba prohibida. La belleza había sido olvidada por sus perseguidores por error: “La misa era bella porque se le había aparecido, repentina y secretamente, como un mundo traicionado” (118).

Para encontrar la belleza, hay que rasgar el decorado. Ese es el tema de las pinturas de Sabina, el encuentro de dos cosas que no se relacionan para nada. La estética surgió como error al caerle pintura roja sobre uno de sus primeros cuadros. Desde ese momento

⁴⁶ “Sabina, entonces, está totalmente corrompida por su experiencia comunista, de la cual no puede escapar, incluso en el oeste. Está condenada a la perpetua levedad del ser, condenada al rechazo de todos los valores, porque cada valor parece comprometerla y cubrirla con el manto de la falsedad ideológica.” La traducción es mía. Bayley 90.

pinta siempre un universo dual de formas que se encuentran por error y terminan siendo bellas. Nueva York es la patria secreta de su estética.

La belleza de Nueva York tiene una base completamente distinta. Es una belleza no intencional. Surgió sin una intención humana, algo así como una gruta con estalactitas. Formas, que en sí mismas son feas, se encuentran casualmente, sin planificación, en unas combinaciones tan increíbles que relucen con milagrosa poesía (108).

Si, como concluye Sabina, la belleza como error es la última fase de la historia de la belleza (108), se circunscribe en el círculo de la traición. La belleza del encuentro de cosas sin relación alguna borra la concepción de fidelidad en cualquier universo estético. El de ella es el mundo de lo traicionado y de las traiciones.

La relación de Sabina y Franz no podía ser más dispar. El “Pequeño diccionario de palabras incomprendidas”, su continuación y terminación en la segunda parte de la novela, pone sobre la mesa los distintos códigos existenciales de estos personajes. Desde la música hasta un cementerio, parecería que los significantes que le ha otorgado cada uno a estas palabras es un juego de contrarios. Por eso cuando Franz le confesó a su esposa sobre la aventura que vivía con Sabina, ésta última se encorvó ante el peso del amor público. Sabina cree que la verdad – no mentirse a uno mismo ni mentir a los demás – sólo es posible si el público no existe. Cuando alguien observa nuestra actuación, nada de lo que hacemos es verdad; quien pierde su intimidad, lo pierde todo (120). Ocultar su amor con Franz es vivir en la verdad, pero ahora que él lo ha pasado al terreno del público, lo ha convertido en una carga. No queda más remedio que abandonar sus filas.

Sabina se mudó a París sin hacérselo saber a nadie. Pero aunque los momentos de traición la llenaban de excitación y alegría porque se abría ante ella un camino nuevo (130), sentía en estos momentos un vacío.

Un drama vital siempre puede expresarse mediante una metáfora referida al peso. Decimos que sobre la persona cae el peso de los acontecimientos. La persona soporta esa carga o no la soporta, cae bajo su peso, gana o pierde. Pero

¿qué le sucedió a Sabina? Nada. Había abandonado a un hombre porque quería abandonarlo. ¿La persiguió él? ¿Se vengó? No. Su drama no era el drama del peso, sino el de la levedad. Lo que había caído sobre Sabina no era una carga, sino la insoportable levedad del ser (130).

El objetivo hacia el cual se precipita el hombre es incognoscible, no hay un ensayo previo para la vida. Sabina no sabe si su objetivo es la insoportable levedad del ser, aunque se le acercó considerablemente cuando se fue de Zúrich (130). La levedad del ser es el estado de conciencia en donde normalmente pasamos nuestro tiempo, es un estado perpetuo del “solamente yo” desde el cual ninguna historia puede desarrollarse y no puede formarse ninguna identidad, todo acontecimiento carece de significado.⁴⁷

Sabina odia el kitsch porque busca despertar un sentimiento unánime entre la gente y para lograrlo se ancla en imágenes básicas (263). Estas imágenes despiertan dos lágrimas de emoción (263), una que se alegra por la belleza de lo que acontece, y otra que se enternece por haberse alegrado del acontecimiento junto con toda la humanidad. Sabina quiere el estado del “solamente yo” y el kitsch no es otra cosa que lo contrario. Su rechazo viene del régimen comunista en donde todo acto contrario al kitsch queda excluido:

[...] cualquier manifestación de individualismo (porque toda diferenciación es un escupitajo a la cara de la sonriente fraternidad), cualquier duda (porque el que empieza dudando de pequeñeces termina dudando de la vida como tal), la ironía (porque en el reino del kitsch hay que tomárselo todo en serio) y hasta la madre que abandona a su familia o el hombre que prefiere a los hombres y no a las mujeres y pone así en peligro la consigna sagrada «amaos y multiplicaos» (264).

Sabina asocia el kitsch del amor con el kitsch totalitario del régimen comunista, por lo que cualquier fidelidad o compromiso a largo término se convierten en su apoteosis, en la Gran Marcha.⁴⁸ Franz no conoce otro contacto con la realidad que el de la Gran Marcha.

⁴⁷ Véase Bayley 85.

⁴⁸ Véase Bayley 24.

Desde sus veinte años, la carrera científica de Franz estaba asegurada y le resguardaba un gabinete universitario, las bibliotecas públicas, y dos o tres aulas para impartir clase. Ese hábitat tan reducido lo asfixiaba y la vida entre libros le parecía irreal. La vida real tenía que ser entonces el contacto con el resto de las personas y sus gritos. Las manifestaciones son una celebración, una reivindicación, una protesta, el escape de la soledad, el aire libre (106). Una masa marchando y gritando es para Franz la imagen de Europa y su historia (106). Pero las marchas son sólo teatro y sueño (128), y Franz vive en lo irreal, aunque eso no signifique que su mundo onírico no sea hermoso.

La súbita ausencia de Sabina la convirtió en una diosa invisible que lo hacía más feliz que aquella por cuyo amor temía contestemente (128). Con esa ausencia, logró barrer de su vida todo lo que no deseaba, se separó de su mujer y se mudó a un piso pequeño con una joven amante con quien podía hacer el amor en su propia cama. Mientras aún vivía con su esposa, consideraba como una traición tener sexo en la misma ciudad donde ambos residen.

Franz sigue emocionándose con la Gran Marcha, el sueño de formar parte de una masa que camina a través de los siglos, aunque el kitsch no es esencial en su vida (270). Esto es porque no tiene necesidad de compartir con la humanidad un momento de emoción, sino que solamente quiere fundirse en ella.

Cuando lo invitaron a una marcha a Camboya con el fin de permitir la asistencia médica, se encontró en un dilema. Al no ir, satisfacía a su amante terrenal – la estudiante joven con gafas –, pero al asistir le era fiel a su amor celestial: Sabina. Camboya era una variante de Bohemia, la patria de Sabina (aunque para Sabina no existe la patria pues eso significaría una fidelidad hacia un lugar determinado), un país oprimido por el ejército de un país comunista. Quizás el amigo que le hizo la invitación no hacía más que enviarle instrucciones de Sabina, quien como ser celestial que ve todo y todo lo sabe, estaría orgullosa de su participación (271): “Comprendería que le había sido fiel” (271). Cuando Franz publica algún trabajo, piensa en qué diría Sabina (134). Todo lo que hace es para ella. Es una infidelidad inocente hacia su actual amante, una cuestión de religión más que de amor (134).

Al llegar a la frontera de Tailandia con Camboya una traductora gritó por un megáfono pidiendo la entrada del cuerpo médico. No hubo otra respuesta que el interminable silencio de la indiferencia. Franz comprendió entonces que todos eran ridículos, pero su comprensión, lejos de separarlo de ellos, lo hacían amarlos inmensamente, como se ama a un condenado (280). Franz es el último eco melancólico de la Gran Marcha europea:⁴⁹

[...] no podía aceptar que la gloria de la Gran Marcha fuese lo mismo que la cómica vanidad de quienes participaban en ella y que el magnífico estruendo de la historia europea se perdiese en un silencio interminable sin que hubiese ya diferencia entre la historia y el silencio. En ese momento quiso poner su propia vida en el platillo de la balanza para demostrar que la Gran Marcha pesa más que la mierda (281).

Pero no lo hizo. Caminaba por Bangkok pensando en Sabina cuando un hombre se acercó y lo invitó a acudir a algún lugar, al parecer por un motivo urgente. Se trataba de una trampa para robarle su dinero. Veía ante él los ojos de Sabina, enfadados por dejarse engañar de nuevo y por dejar que se aprovecharan de su buena voluntad. Pero Franz ya no quería sentirse humillado nunca más, quería dejar fuera su aspecto blando y sentimental (287). Aunque eran tres, Franz aplicó sus conocimientos de judo e hizo volar a uno de los hombres. Pero algo pesado lo golpeó en la cabeza y otro golpe fuerte hizo que el sentido lo abandonara. Despertó en Ginebra, parapléjico y a merced de la aún esposa, Marie-Claude.

Teresa también vive en el peso. Y al igual que Franz, también considera que la fidelidad es primordial para lograr sobrevivir al drama de la existencia. Las amistades eróticas de Tomás penetran hasta su inconsciente y el sufrimiento y dolor que le causan se han apoderado hasta de sus sueños. Después de varios años de relación, Teresa pensó que podía superar esos encuentros. Pero un día se emborrachó de debilidad (82): “Uno se percata de su debilidad y no quiere luchar contra ella, sino entregarse. Está borracho de su debilidad, quiere ser aún más débil, quiere caer en medio de la plaza, ante los ojos de todos, quiere estar abajo y aún más abajo que abajo” (82). Así, aunque la presencia de Tomás era

⁴⁹ Véase Kundera, *El arte de la novela*, 57.

una protección y compañía, decidió salir de Suiza (a donde habían emigrado para librarse de las manos del régimen), y volver a Praga. Le dejó una nota de disculpa a Tomás, pero él fue en su busca. Ya los dos en Praga, Teresa piensa que ha vuelto por su culpa, que cambió su destino por ella (83). “Ahora no tendrá él que hacerse responsable de ella, ahora tiene ella que hacerse responsable de él” (83). La necesidad de inclinar a Tomás hacia el terreno de lo pesado le ha otorgado otra carga, además de la propia.

Teresa cree que la felicidad es el deseo de repetir (311), esa es su idea del idilio.

[...] ¿No puedes inventar algo nuevo?». En esta frase está encerrada toda la condena que pesa sobre el hombre. El tiempo humano no da vueltas en redondo, sino que sigue una trayectoria recta. Ese es el motivo por el cual el hombre no puede ser feliz, porque la felicidad es el deseo de repetir. [...] En el contexto del idilio, hasta el humor está sometido a la dulce ley de la repetición (311-312).

En la vida rural de los últimos años de Teresa y Tomás, están muy cerca de la repetición. En el campo, Tomás se encuentra imposibilitado del anonimato de la ciudad, y por ende, de innumerables amantes. “Le hacía ir tras ella como si quisiese comprobar permanentemente que la amaba, hizo que fuera tras ella hasta llegar a este sitio: con el pelo cano, cansado, con las manos medio destrozadas, que ya nunca podrán coger un bisturí” (323). Teresa logró lo que siempre había deseado: que Tomás fuera viejo, que ninguno de los dos fuera más fuerte que el otro. Mientras él manejaba un camión, ella cuidaba terneras. Se veían para comer y después volvían al trabajo. El resto de la jornada la compartían con Karenin en su modesta casa en el campo. La levedad con la que vivieron el resto de su vida era la última estación de una vida de debate donde terminaron por elegir lo pesado.

La insoportable levedad del ser es un mito, un lujo metafísico.⁵⁰ El oxímoron “insoportable levedad” es la paradoja de una levedad tan pesada que no puede cargarse.⁵¹ La indivisibilidad que Parménides propone resulta verídica en el mundo poético de la novela: los opuestos levedad/peso están en constante contacto pues ninguno de ellos

⁵⁰ Véase Bedient 100.

⁵¹ Véase Bedient 100.

ofrece un fundamento para sobrellevar la existencia en el planeta de la inexperiencia.⁵²

Toda la novela es

[...] en realidad una amarga constatación de la Ineluctable Pesadez del Vivir: no sólo de la condición de opresión desesperada y *all-pervading* que ha tocado en suerte a su desventurado país, sino de una condición humana que nos es común, aunque nosotros seamos infinitamente más afortunados. El peso del vivir para Kundera está en toda forma de constricción: la tupida red de constricciones públicas y privadas que termina por envolver toda existencia con nudos cada vez más apretados. Su novela nos demuestra cómo en la vida todo lo que elegimos por su levedad no tarda en revelar su propio peso insostenible. Quizá solo la vivacidad y la movilidad de la inteligencia escapan a esta condena: virtudes que distinguen a esa novela, que pertenecen a un universo distinto del universo del vivir.⁵³

3.2.2 *El cuerpo/alma*

Históricamente las reflexiones filosóficas occidentales sobre cuerpo y alma se han desarrollado bajo la concepción dualista y se han constituido antitéticamente.⁵⁴ También es un hecho histórico que el tratamiento del alma es afirmante, mientras que el del cuerpo es negativo; esto no deja al cuerpo en la marginalidad pues incide en el discurso de forma acallada pero sin pasar desapercibido por ser condición necesaria de la antítesis.⁵⁵ El cuerpo y el alma se manejan en *LILS* de acuerdo a la visión espiritualista, siendo innecesario hacer un alto en la corriente materialista que señala que el alma es de la misma naturaleza que el mundo físico (Demócrito, Epicuro), que es una fusión biológica (Cabanis,

⁵² *El planeta de la inexperiencia*. Primer título considerado para *LILS*.

⁵³ Italo Calvino. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trad. Aurora Bernárdez y César Palma. 10ma. edición. (España: Siruela, 2012) 23.

⁵⁴ Véase Battán, Ariela. "Filosofía del cuerpo o filosofía del alma". *Páginas de filosofía*. (Diciembre de 1999: 61-66) 62.

⁵⁵ Battán 61.

Huxley), o que el hombre material puede llegar a ser su propio dios (Feuerbach, Comte, Marx, Nietzsche).⁵⁶

La teoría platónica hace hincapié en la distinción del hombre de los demás animales por el hecho de tener un alma racional. En el *Fedro* (370 a.C.) Platón describe el alma mediante la comparación, bastante conocida, de un carro guiado por un cochero y arrastrado por dos corceles voladores. Uno de ellos es blanco y con ojos negros, representando con su cabeza erguida el honor y la templanza. El corcel de narices chatas, pelaje negro y ojos inyectados de sangre representa las fuerzas negativas, el mal y la sensualidad. La tensión entre los corceles recae en el cochero, símbolo de la razón, quien debe mantener un equilibrio inestable para lograr que el caballo alado blanco, que busca ascender, no sea arrastrado a las profundidades por obra del animal negro. El alma del hombre es, entonces, razón, apetito y voluntad dirigida al bien:⁵⁷ el hombre tiene la facultad de distinguir y acercarse al mundo del bien. Aunque es posible que se aproxime al mundo de las ideas pero hay un apetito (una corporeidad) que lo ata al mundo de los sentidos. La inmortalidad del alma se argumenta a partir de que si el alma es capaz de entender las ideas eternas, es porque tiene en sí de eterno.⁵⁸ Además, el alma es una y simple y no puede dividirse o corromperse. La unidad y la participación de la eternidad es lo que hacen al alma inmortal.⁵⁹ El cuerpo es la cárcel del alma.

Con Aristóteles el cuerpo humano pasa a ser constitutivo de la identidad humana y se aprecia como una realidad idéntica con el hombre mismo sin el cual no pudiera entenderse como tal.⁶⁰ “El cuerpo llega a verse como mediación insoslayable y necesaria entre el alma racional y el mundo real circunstancial”.⁶¹ Dice Aristóteles en *Acerca del alma* (402 a.C.):

⁵⁶ Véase Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. 13ra. edición. (México: UNAM, 2000) 520.

⁵⁷ Véase Xirau 69.

⁵⁸ Véase Xirau 70.

⁵⁹ Véase Xirau 70.

⁶⁰ Véase Astacio, Martín. “¿Qué es un cuerpo?”. *A parte rei. Revista de filosofía*. Febrero de 2001. Web. (25 de diciembre de 2013. <http://aulanet.umb.edu.co/aulanet_jh/archivos/19582/Tareas_UMB/cuerpoasta.pdf>)

1.

⁶¹ Astacio 1.

Luego el alma es necesariamente entidad en cuanto forma específica de un cuerpo natural que en potencia tiene vida. Ahora bien, la entidad es entelequia, luego el alma es entelequia de tal cuerpo. Pero la palabra «entelequia» se entiende de dos maneras: una, en el sentido en que lo es la ciencia, y otra, en el sentido en que lo es el teorizar. Es, pues, evidente que el alma lo es como la ciencia: y es que teniendo alma se puede estar en sueño o en vigilia y la vigilia es análoga al teorizar mientras que el sueño es análogo a poseer la ciencia y no ejercitarla. Ahora bien, tratándose del mismo sujeto la ciencia es anterior desde el punto de vista de la génesis, luego el alma es la entelequia primera de un cuerpo natural que en potencia tiene vida.⁶²

Pueden distinguirse tres tipos de alma en cuanto a las funciones que realiza el ser vivo que la posee. El alma vegetativa es la que desempeña funciones biológicas (nutrición, nacimiento, reproducción); el alma sensitiva es la que es consciente del deseo (sensación) y se pone en movimiento para saciarlo; por último, el alma intelectual o racional es la que se relaciona con el entendimiento y la capacidad y la potencia de conocer las formas puras. El entendimiento es divino, lo que significa que es irreductible al cuerpo por su naturaleza intrínseca y que es trascendente al mundo sensible; en el ser humano hay una dimensión metaempírica, suprafísica y espiritual:⁶³ “Tal es el puesto del hombre en el universo. Su alma, la más alta de cuantas existen en la naturaleza, es también el aspecto por el cual el mundo, a través del hombre, más claramente se aproxima a Dios”.⁶⁴ El cuerpo es necesario para establecer la relación con el mundo circunstancial, por lo que deja de ser la cárcel platónica y se constituye como instrumento.

En el caso de René Descartes, cuerpo y alma están claramente separados. En su concepción del mundo, el espacio es una sustancia que condiciona la existencia de todo ser corpóreo. Sin embargo, hay cosas que no son corpóreas, sino espirituales, como los pensamientos. Pero hay una cosa que no varía al tener pensamientos y el espíritu es

⁶² Aristóteles. *Acerca del alma*. (Madrid: Gredos, 1978) 48-49.

⁶³ Véase Reale, Giovanni. *Historia de la filosofía. Volumen 1*. (Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2007) 329.

⁶⁴ Xirau 92.

propiamente lo que los permite.⁶⁵ El hombre participa de las dos sustancias, espacio y pensamiento. El cuerpo pertenece a la sustancia espacial y el alma a la espiritual. Con estas deducciones Descartes quería probar que el cuerpo mortal se opone al alma inmortal, pero cuestiones como las sensaciones, la imaginación y las emociones obstaculizaron que probara la falta de comunicación entre cuerpo y alma.⁶⁶

A pesar de este problema no resuelto, Descartes se dedicó a señalar la separación de lo espacial y lo espiritual.

Se afanó en describir el cuerpo como un mecanismo basado en el sistema nervioso y hecho de acciones y reacciones muy similares a lo que más tarde la psicología llamará reflejos condicionados. Se empeñó también en preservar la sustancia del alma y mostrar la independencia de ésta en relación a las operaciones mecánicas de los cuerpos. Descartes trató de encontrar una solución a su problema cuando supuso que la glándula pineal es el lugar donde el alma entra en contacto con el cuerpo. Semejante explicación era una ausencia de explicación y una de las ideas más extrañas en todo el pensamiento cartesiano.⁶⁷

Los intentos de Descartes por probar que el cuerpo y el alma no comulgan tienen en su núcleo la premisa de que dos sustancias distintas (espacio y espíritu) no pueden comunicarse. Spinoza resolvería este problema a la luz del panteísmo declarando que cuerpo y alma parten de una sustancia única, Dios.

Podríamos decir que Teresa es aristotélica y Tomás cartesiano en cuanto a la concepción de la dualidad cuerpo/alma. Su sentir acerca de la unión – o no – de lo físico y lo espiritual los lleva a explorar qué es el amor y qué es el erotismo. Tomás sabe que ama a Teresa porque anhela dormir con ella y ha penetrado su memoria poética, pero su deseo donjuanesco de coleccionar instantes coitales no se ha saciado. El mujeriego lírico busca en cada mujer su propio ideal, pero el mujeriego épico busca en las mujeres la infinita

⁶⁵ Véase Xirau 229.

⁶⁶ Véase Xirau 230.

⁶⁷ Xirau 230.

diversidad del mundo femenino.⁶⁸ Tomás es de la corriente épica y su búsqueda “proviene de la pasión por apropiarse de la objetividad del mundo”.⁶⁹ Tomemos como ejemplo su encuentro con la mujer parecida a una jirafa y a una cigüeña. Después del acto sexual, Tomás hace una especie de fórmula química que recapitulaba lo que había en esa mujer de único (216):

1. torpeza unida a fervor;
2. cara asustada de alguien que ha perdido el equilibrio y cae;
3. piernas levantadas como las manos de un soldado que se rinde ante un arma a punto de disparar.

Al repetir la fórmula tuvo la feliz sensación de que había vuelto a apoderarse de un trozo de tela del mundo; de que había recortado con su escalpelo imaginario parte del infinito tejido del mundo (216).

Aunque quiere velar por el bienestar de Teresa y disfrutar su presencia, no siente necesidad de cambiar su estilo de vida (19).

Tomás está convencido de que el cuerpo es un sistema de relojería independiente al alma; los estudios de sus colegas le afirman que la relación entre la erección y una mujer desnuda es sólo uno de los miles de modos en que el Creador pudo haber ajustado el mecanismo de la cabeza del ser humano (248). La excitación es la diversión del Creador (puede divertirse dirigiéndola hacia cualquier situación o ser viviente), pero el amor le corresponde solamente al hombre, es su libertad pues está al otro lado de los *es muss sein* (249). Pero el sexo y el amor se relacionan, amarrarlos “ha sido una de las ocurrencias más extravagantes del Creador” (249): el hombre se excita viendo a una pareja potencial, cualquier mujer, cualquier hombre, y hubiera resultado más lógico, para salvar el amor del sexo, “excitarnos viendo una golondrina” (249). Tomás se debate entre Don Juan y Tristán. Aunque ha poseído a más de doscientas mujeres, en su memoria poética está circunscrita solamente Teresa. “[...] El encuentro de dos mundos. La doble exposición. Tras la silueta de

⁶⁸ Véase Kundera 163.

⁶⁹ Kundera 163.

Tomás el libertino reluce la increíble figura del enamorado romántico. O al revés: a través de la figura del Tristán que no piensa más que en su Teresa se vislumbra el hermoso mundo traicionado por el libertino»”(29).

Las pruebas de la infidelidad de Tomás eran demasiado evidentes. Aunque al principio negó los hechos, poco a poco quiso demostrar que su conducta no contradecía su amor por Teresa (23). Ella no entendía. La cuestión la atormentaba en sueños y a pesar de que quería convencerse que lo de las infidelidades no era ninguna tragedia (65), su vida estaba desdoblada. Durante el día trataba de minimizar los encuentros eróticos de su marido, durante la noche las acusaciones hacia Tomás eran claras. Incluso, llegó a decirle que quería ser el álter ego de su vida poligámica: desnudarlo, lavarlo y traerle a las amantes. Quería que las mujeres se convirtieran en el juguete de ambos (68). Insistió en que quería hacerle unas fotos a Sabina con el motivo oculto de conocer a una de las amistades eróticas de su esposo. Las dos féminas se unieron en una relación donde el eslabón que las unía era el imperioso “¡desnúdate!” de la boca de Tomás. Terminaron por retratarse, una a la otra, sin ropa. La situación tenía su encanto: la mujer de Tomás estaba ante Sabina, entregada y tímida; la entrega era hermosa, pues era hacia la amante de su marido (72). Era una entrega de amor desbordado.

La primera vez que Teresa estuvo en casa de Tomás, las tripas comenzaron a sonarle. No había ingerido bocado pues estaba concentrada en el viaje hacia Praga. Quería entregarle su alma al casi desconocido que estaba frente a ella, pero su estómago hacía ruido y le recordaba su corporalidad.

Desde que sabemos denominar todas sus partes, el cuerpo desasosiega menos al hombre. Ahora también sabemos que el alma no es más que la actividad de la materia gris del cerebro. La dualidad entre el cuerpo y el alma ha quedado velada por lo términos científicos y podemos reírnos alegremente de ella como de un prejuicio pasado de moda./Pero basta que el hombre se enamore como un loco y tenga que oír al mismo tiempo el sonido de sus tripas. La unidad del cuerpo y el alma, esa ilusión lírica de la era científica, se disipa repentinamente (46).

Mientras hacían el amor Teresa gritaba tratando de aturdir sus sentidos, el que gritaba era “el propio idealismo ingenuo de su amor, que quería ser la superación de todas las contradicciones, la superación de la dualidad entre el cuerpo y el alma y ¿quién sabe si la superación del cuerpo?” (60). Teresa intuye, en el fondo de su ser, que el cuerpo nada tiene que ver con el alma. ¿Qué pasaría si un día despertara con otra cara, haciendo distintos gestos, con una nariz diferente? Seguiría siendo ella misma (147). Pero la madre de Teresa la ha criado en el mundo de la desvergüenza, en un campo de concentración donde todos los cuerpos se parecen y mean y se tiran pedos (51). La desnudez era el signo de uniformidad obligatoria, el signo de humillación (63). Ella quería que en su cara se asomara su alma, pero su cuerpo la traicionaba (53). Su alma – “triste, tímida, atemorizada” (53) – estaba escondida y no quería ser vista, hasta que Tomás la llamó. Pero su cuerpo no tenía la fuerza suficiente para ser el único cuerpo en la vida de Tomás (147).

El sufrimiento que le provocan las infidelidades de su marido, llevan a Teresa a buscar la levedad en la intrascendencia del amor físico. Quiere aprender a ser leve (151). El elegido para sondear los límites de su cuerpo es un ingeniero que conoció en el bar donde trabaja, y que se mostró especialmente interesado en ella desde que la salvó de un incidente con un trabajador del régimen y un menor de edad alcoholizado. Pero cuando llegó a la cita en un estudio en el barrio obrero de Praga y el ingeniero le puso una mano en el hombro, dijo en voz alta, como en uno de sus sueños, “«¡Es que no es mi voluntad!»” (162). Como respuesta recibió una mano en el pecho. Eso la liberó de la angustia porque “el ingeniero, al tocarla, le señaló su cuerpo y ella se dio cuenta de que no se trataba en absoluto de ella (de su alma) sino única y exclusivamente de su cuerpo. De un cuerpo que la había traicionado y al que ella había mandado a recorrer el mundo junto con los demás cuerpos” (162). Y aunque a mitad del acto amoroso Teresa se arrepentía de tener encima a un cuerpo que no conocía ni quería conocer, el placer la inundó. Al culminar, fue al baño y el deseo de vaciar las tripas después de hacer el amor la llevó al límite de la humillación (165). Teresa es en esos momentos más cuerpo que nunca en su vida. Su alma se había escondido y estaba esperando que la llamaran. Si el ingeniero la llamara con voz suave y profunda, su alma saldría y se enamoraría de él. Pero cuando sucedió, la voz de él era aguda y alta. Teresa se vistió rápidamente y se marchó.

El alma de Teresa no se asomó con la llamada del ingeniero, pero está segura que ese es el momento en que nace el amor: cuando la mujer no puede resistirse al llamado del alma y cuando el hombre no puede resistirse a la mujer cuya alma es sensible a su voz (168). Por eso Teresa teme por Tomás y sus aventuras eróticas. Él no está protegido ante los peligros del amor (168). ¿Qué arma utilizar, entonces? La fidelidad. “Se la ofreció desde el comienzo, desde el primer día, como si supiera que no tenía otra cosa que darle. El amor que hay entre ellos es de una arquitectura extrañamente asimétrica: descansa sobre la seguridad absoluta de su fidelidad como un palacio mastodóntico sobre una sola columna” (168). Extrañamente, Tomás está consciente de esto. Cuando vio bailar a Teresa con otro hombre, ver cómo se adelantaba una fracción de segundo a su voluntad, llegó a la conclusión de que el deseo entusiástico de ella por complacerlo no se debía a su personalidad, sino que respondía a la llamada de cualquier hombre. Era fácil imaginar que Teresa y su compañero de baile eran amantes. Sus celos absurdos eran “la prueba de que consideraba que su fidelidad [la de Teresa] era una condición imprescindible. ¿Cómo podía entonces reprocharle que ella tuviera celos de sus amantes, éstas sí absolutamente reales?” (24). ¿Qué pasaría si Tomás recibiera una fotografía de Teresa y el ingeniero? Ciertamente no la dejaría, pero esa frágil construcción del amor se derrumbaría (177).

El idilio – la composición poética tierna y delicada, el coloquio amoroso – sólo puede ser pensado en la trayectoria circular. La vida de amor fiel que excluye las aventuras del Don Juan es una constante repetición. Pero la vida donjuanesca también es circular y repetitiva.

What is the act itself of love if not a series of repetitions ad infinitum in which Don Juan, wheter his name be Tomas, Jan or Rubens, plays at being the master of difference. And is the dream of uniqueness and idyllic happiness of someone like Tereza, which conflicts a priori with donjuanesque desire, not also defined as a ‘desire for repetition?’ And yet there is no posible comparison between these two modes of repetition, between, on one hand, the ironic donjuanesque

journey and, on the other, the circularity of an idyllic world driven by the nostalgia for paradise lost.⁷⁰

Tomás y Teresa, ambos, quieren la repetición. Pero mientras Teresa quiere regresar a la esencia, al paraíso, Tomás busca la objetividad del mundo, quiere conocerlo. El idilio de Teresa es una nostalgia del pasado, mientras que el de Tomás es la nostalgia por lo que quedará incognoscible en el futuro. Ninguna persona puede darle a otra el don del idilio (311), cada quien lo ha construido según su percepción del mundo.

Sabina está totalmente fuera del debate del cuerpo y el alma. Ella se ha aislado del terreno del amor. Su código existencial de la traición no le permiten esclavizarse a alguien (a un cuerpo y/o a un alma) y su experiencia erótica se limita al cuerpo. Pero para Franz el sexo es la unión total con el ser amado. Sentía vergüenza de pensar que su amante lo imaginaba en la misma cama que su esposa (90). Por ello, ponía distancia entre la cama donde dormía y la cama en la que hacía el amor. Estaba enamorado de Sabina y trataba de crear para ella un espacio independiente en su vida (87). Pero ella no quería ese espacio y cuando Franz confesó a su esposa su aventura, lo abandonó sin previo aviso. Pero Franz seguiría siendo fiel. Su cuerpo se entregaba a la estudiante de gafas, a la que quería, pero su alma pertenecería completamente a Sabina, hasta el día de su muerte.

3.2.3 *La Gran Marcha*

La inversión de realidad e irrealidad en la vida de Franz, donde entiende su cubículo repleto de libros como lo irreal, es la causa de que se emocione con una masa reunida protestando por la reivindicación de algún derecho. Para él, la unión de la humanidad y la persecución del bien común, es algo que sucede. La realidad que se ha creado es irreal. Mientras que fundirse con los otros es para Franz precioso, Sabina odia cualquier forma de totalitarismo: la música, las marchas, los cantos, los desfiles, el comunismo.

⁷⁰ “¿Qué es el acto mismo del amor sino una serie de repeticiones ad infinitum en donde Don Juan, ya sea su nombre Tomás, Jan o Rubens, juegan a ser los conocedores de la diferencia? ¿Y el sueño de la unicidad y la felicidad idílica de alguien como Teresa, que está en conflicto a priori con el deseo donjuanesco, no se define acaso como ‘deseo de repetición?’ Y aún así no hay comparación posible entre estos dos modelos de repetición, entre, por un lado, la aventura irónica donjuanesca y, en el otro, la circularidad de un mundo idílico motivado por la nostalgia del paraíso perdido”. La traducción es mía. Le Grand 99.

La admiración de Franz a las revoluciones recae en “el riesgo, el coraje y el peligro de muerte, una vida vivida a gran escala” (110). Tenía simpatía por países como Cuba y China, pero pronto la crueldad de sus regímenes lo recluyó aún más a sus libros. La idea de la Gran Marcha por la que se deja embriagar es el kitsch político que une a las personas de izquierda de todas las épocas y corrientes (269). “La Gran Marcha es ese hermoso camino hacia delante, el camino hacia la fraternidad, la igualdad, la justicia, la felicidad y aún más allá, a través de todos los obstáculos, porque ha de haber obstáculos si la marcha debe ser una Gran Marcha” (269).

Cuando Franz conoció a Sabina volvió a tener “fe en la grandeza del destino del hombre. Resultaba aún más bella porque detrás de su figura se transparentaba el doloroso drama de su país” (110). La marcha en Camboya a la que acudió fue porque pensó que así le sería fiel a Sabina, pues provenía de un país bajo el puño de Rusia. Este ideal al que se aferraba muestra cómo cuando las personas son mayores, no pueden intercambiarse motivos en sus composiciones musicales pues cada palabra, objeto y situación, significan una cosa distinta en cada pieza (95). Sabina es incapaz de gritar a coro con los demás y está convencida de que detrás de todas las ocupaciones e invasiones se esconde un mal más básico y general (107); el símbolo de ese mal – el totalitarismo – es la Gran Marcha.

Pero la marcha en Camboya resultó en vano. No sólo los vietnamitas hicieron caso omiso de la ayuda que pretendían otorgar con provisiones y doctores, sino que con las constantes peleas entre sus participantes, el afán de protagonismo (la actriz norteamericana), las consignas distintas del kitsch norteamericano y el kitsch de la Gran Marcha (las distintas ideas de idilio), Franz tiene la impresión de que la Gran Marcha camina a solas y sin espectadores. Es la época de las paradojas terminales donde el planeta avanza en el vacío sin dueño alguno.⁷¹

Sí, piensa Franz, la Gran Marcha continúa, a pesar del desinterés del mundo, pero se vuelve nerviosa y febril, ayer contra los norteamericanos que ocupaban Vietnam, hoy contra Vietnam que ocupa Camboya, ayer a favor de Israel, hoy a favor de los palestinos, ayer a favor de Cuba, mañana contra Cuba y siempre

⁷¹ Kundera 58.

contra Norteamérica, siempre contra las masacres y siempre en apoyo de otras masacres, Europa marcha para no perder el ritmo de los acontecimientos y que ninguno se le escape, su paso se hace cada vez más rápido, de modo que la gran Marcha es una marcha de gentes que dan saltos, que tienen prisa y el escenario es cada vez menor, hasta que un día se convierte en un mero punto sin dimensiones (279).

Franz no tendría después tiempo para averiguar cuánto tiempo más la Gran Marcha seguiría caminando sola hasta desaparecer en la conciencia de los hombres, para saber que su cubículo con libros es la vida real y que ha vivido en la ilusión de estar codo a codo con los demás hombres durante los desfiles y manifestaciones que tanto le gustan.

Teresa y Tomás lejos están de considerar como uno de sus temas predilectos a la Gran Marcha. Incluso pudiera decirse que la rechazan tajantemente pues han sido puestos a prueba y condenados por el régimen, sumándole también que sus aspiraciones personales son eso, personales, independientes. Teresa quiere ser única en un mundo de cuerpos idénticos, mientras que Tomás quiere aprehender lo inimaginable, la individualidad de otras. La masificación de la Gran Marcha y la reconciliación con la humanidad es para ellos un obstáculo.

3.2.4 El kitsch y la mierda

El manejo y definiciones que Kundera propone para el *kitsch* en *LILS* han generado debate y es uno de los puntos, además de la hegemonía de la presencia comunista en su obra, que más se le reprocha. Parecería que el kitsch se extiende hacia todos los ámbitos en su concepción, y los límites de qué es y qué no es se desdibujan.

El término “kitsch” se hizo popular entre 1860 y 1870 entre los pintores y comerciantes de Múnich para referirse a material artístico barato. Según Kluge Gotze la palabra deriva del vocablo inglés “sketch” (borrador, bosquejo) pues cuando los compradores anglosajones no querían invertir demasiado, pedían un boceto o “sketch”;⁷² la

⁷² Véase Gotze (*Fenomenología del kitsch*) citado en Madriz Flores, Kathy. “Las dos caras del “kitsch”: arte del mentir o mentira artística”. *Revista de lenguas modernas*. (2013: 399-410) 400.

pronunciación alemana deformó el vocablo y terminó como “kitsch”. Otra teoría sugiere que el origen de la palabra se encuentra en el verbo alemán *verkitschen*, fabricar barato; también se le asocia con el verbo *kitschen* que al sudoeste de Alemania significa recoger basura de la calle y hacer muebles nuevos a partir de los viejos.⁷³ Es hasta el siglo XX que kitsch se convierte “en un término internacional que implica la noción de inadecuación estética. Por ejemplo, una estatua griega reducida al tamaño de una chuchería, o un auténtico Rembrandt [*sic*] colgado en el ascensor de la casa de un millonario [...]”.⁷⁴

Gillo Dorfles hace hincapié en que no puede hablarse de kitsch en la antigüedad o en el medioevo porque hasta tiempos del barroco el arte tenía funciones éticas, religiosas, políticas e iniciáticas.⁷⁵ El kitsch es inseparable de un período cultural donde el arte ya no tiene otra función que la estética.⁷⁶ Andy Warhol es considerado el maestro del kitsch del siglo XX:

Su obra incorpora lo *kitsch* dentro del arte. Al hacerlo de manera deliberada lo transforma en una parodia sofisticada. Este tipo de *kitsch* le pone cremillas al *kitsch* y así propone salvar sus credenciales artísticas. Este tipo de *kitsch* ofrece una emoción falsa y al mismo tiempo una sátira falsa de las cosas que ofrece. El artista pretende que se está tomando en serio, los críticos pretenden juzgar su producto y la vanguardia pretende promoverlo.⁷⁷

La producción kitsch se adapta a las dimensiones del hombre promedio y en la medida en que el ser humano pasa la mayor parte del tiempo bajo lo cotidiano y mediocre, está vinculado al kitsch.⁷⁸ La relación con el kitsch es indestructible porque encierra un ideal de felicidad alcanzable en el terreno medio: “De esta adaptación del tono del ambiente al de hombre surge una *receta de la felicidad*. El Kitsch es el arte de la felicidad y toda extorsión a

⁷³ Véase Moreno, Elena. “La cara kitsch de la modernidad”. *Documentos Lingüísticos y literarios UACh*. 26-27. Web. (6 de enero de 2014. <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/>>) par. 2.

⁷⁴ Moreno par. 3.

⁷⁵ Véase Ilian, Ilinca. “Enfoques sobre el kitsch. Milan Kundera, Manuel Puig, Mario Vargas Llosa”. Universidad Autónoma de Nuevo León. Pedro de Alba S/n, Ciudad Universitaria, San Nicolás de los Garza, Nuevo León. Febrero de 2002. Ponencia. Web. (6 de enero de 2014. <<http://espanol.free-ebooks.net/ebook/Enfoques-sobre-el-kitsch-Manuel-Puig-Mario-Vargas-Llosa-Milan-Kundera-ensayo/pdf?dl&preview>>) 2.

⁷⁶ Véase Ilinca 2.

⁷⁷ Moreno par. 17.

⁷⁸ Moles (*El kitsch. El arte de la felicidad*) citado por Ilinca 2.

la felicidad de la cultura será, al mismo tiempo, una extorsión al Kitsch. De aquí su universalidad, pero ¿es concebible que el hombre pueda escapar a esta aspiración fundamental?”.⁷⁹

El kitsch nos arroja imágenes preconcebidas así como lo que deben de inspirar en sus receptores. En él no hay ningún tipo de reflexión.

Al articularse como una comunicación artística en la que el proyecto fundamental no es involucrar al lector en una aventura de descubrimiento activo, sino simplemente obligarlo con fuerza a sentir un determinado efecto, creyendo que en esa emoción radica la fruición estética, el *kitsch* se nos presenta como una forma de mentira artística.⁸⁰

Así, la fórmula para producir kitsch es preferir la zona de sentimientos humanos más concurridos, producir para las masas, tener una estrecha vinculación con la ilusión compartida y con un ideal de infancia que no cuestiona y no pone en duda.⁸¹

El kitsch necesita de un mensaje que sea recibido por un lector que, al darle desglosado el efecto sentimental que la pieza debe causarle, sienta que “está perfeccionando una experiencia estética privilegiada”.⁸² Además de factores lingüísticos internos del mensaje, interviene cómo se vende al público y cómo lo recibe.⁸³ Ahí es donde el kitsch se extiende, no al arte, sino a los terrenos del hombre. Relegar el kitsch a objetos, una cuestión de gusto o un estilo particular, borra sus dimensiones filosóficas y antropológicas.⁸⁴ El kitsch no podría prosperar si no existiera quien necesitara de una forma tal de mentira para reconocerse en ella.⁸⁵

Kundera concuerda con Hermann Broch cuando afirma que la atracción por lo cursi es consecuencia de la pérdida de valores reales y firmes en el mundo moderno.⁸⁶ También

⁷⁹ Moles (*El kitsch. El arte de la felicidad*) citado por Ilinca 2.

⁸⁰ Moreno par. 23.

⁸¹ Véase Ilinca 5.

⁸² Moreno par. 24.

⁸³ Moreno par. 24.

⁸⁴ Véase Le Grand 10.

⁸⁵ Moreno par. 24.

⁸⁶ Véase Ilinca 7.

con el hecho de que más que estética, se trata de una categoría ética o metafísica.⁸⁷ El kitsch propone, ante tal ausencia de valores, “un falso ideal de perfección que oculta lo inadmisibles de la humana condición: la fealdad, la mierda, la excitación como fundamento del erotismo, la enfermedad, la muerte”.⁸⁸

La sexta parte de *LILS*, “La Gran Marcha”, es “un ensayo específicamente novelesco”⁸⁹ que tiene como tesis principal que el kitsch es la negación absoluta de la mierda.⁹⁰ Cuando el hijo de Stalin fue capturado, relata Kundera en la novela, el hijo de “dios” fue llamado a una audiencia por dejar el inodoro sucio y embadurnado de excremento. Iakov se negó a hablar de mierda y fue incapaz de soportar la humillación. Se suicidó corriendo hacia las alambradas electrificadas. La proximidad de contrarios produce vértigo y el hombre cae en un vacío donde se siente atraído por la caída (256). “[...] si el hijo de Dios puede ser juzgado por cuestiones de mierda, la existencia humana pierde sus dimensiones y se vuelve insoportablemente leve” (256).

Si el hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios, como relata el Antiguo Testamento, entonces Dios tiene tripas. Pero existe una incompatibilidad entre la mierda y Dios (258) que convierten a la primera en un problema teológico más complejo que el mal (258). “Dios le dio a los hombres la libertad y por eso podemos suponer que, al fin y al cabo, no es responsable de los crímenes humanos. Pero el único responsable de la mierda es aquel que creó al hombre” (258). Negar la mierda y comportarse como si no existiera es un condicionante para lograr el ideal estético del kitsch: la negación a todo lo esencialmente inaceptable (260). La negación a la mierda evacúa todo lo que humanamente difiere de la imagen pura de Dios.⁹¹ La fe de toda religión o política de donde se desprende que el ser es bueno y que es correcto que se multiplique, se denomina “acuerdo categórico del ser” (260). Este acuerdo implica una adherencia ciega, sin condiciones ni crítica, a la representación de un mundo sin conflictos (privados o colectivos).⁹² El mundo se convierte

⁸⁷ Véase Kimball 41.

⁸⁸ Ilinca 7.

⁸⁹ Véase Kundera 101.

⁹⁰ Véase Kundera 101.

⁹¹ Véase Le Grand 14.

⁹² Véase Le Grand 10.

en uno de los cuadros de Sabina donde el primer plano es un decorado que esconde una segunda pintura, con una realidad muy distinta.

Los cuatro hijos de un senador norteamericano corriendo hacia una pista de patinaje. «Mírelos». Dibujó con la mano un círculo que pretendía abarcar el estadio, el césped y a los niños: «A esto lo llamo felicidad» (262). Ese momento, un momento kitsch, provoca dos lágrimas de emoción en quien lo experimenta. La primera lágrima se enternece por la imagen que ve frente a él (por ejemplo, los niños corriendo por el césped). La segunda lágrima es la que se enajena al estar enternecido con toda la humanidad al observar la imagen determinada («¡Qué hermoso es estar emocionado junto con toda la humanidad al ver a los niños corriendo por el césped!» (263)). La hermandad de todos los hombres sólo es posible bajo los fundamentos del kitsch (263). La política es uno de los terrenos más prolíferos para el kitsch. Nada mejor que un senador abrazando a unos niños para una campaña política. La metáfora de la segunda lágrima de Kundera muestra cómo el kitsch resulta en una visión extática e ilusoria de un mundo que sacrifica lo que es para el beneficio de la glorificación del sentimiento.⁹³

En sociedades donde convergen varias ideologías políticas, sus influencias se eliminan mutuamente y el individuo puede conservar sus peculiaridades, escapa más o menos al kitsch (263). Pero donde impera un solo movimiento político, el kitsch se vuelve totalitario. Todas las imágenes que arroja deben darse por verdaderas y todo lo que perturba al mundo consensuado – las preguntas, el individualismo – debe desaparecer. La imagen del senador sonriendo por ver a los niños correr es también la misma imagen de los gobernantes comunistas sonriendo ante los ciudadanos en la manifestación del Primero de Mayo (262). El enemigo de Sabina no es el comunismo, sino el kitsch. Primero en Bohemia, después en Norteamérica:

[...] ella huye de la carga que supone cualquier misión supraindividual, e incluso de toda relación verdaderamente humana. Huye del kitsch totalitario, en el que hasta la sonrisa, el amor y la felicidad son obligatorios. Pero en el extranjero no halla un nuevo contenido, sino el vacío. Nadie la amenaza ni la obliga a hacer

⁹³ Véase Le Grand 11.

nada, pero tampoco nadie espera nada de ella, nadie la echa en falta ni la entiende, porque en ese nuevo ambiente se la interpreta de acuerdo con sus ideas esquemáticas sobre el Este.⁹⁴

Basta recordar la biografía utilizada para su primera exposición fuera de Bohemia en donde le retratan su supuesto dolor durante la ocupación rusa en su país de origen. Sabina, antes que Franz, descubre que cualquier imagen transformada en un modelo de kitsch reduce la realidad, paradójica, a un punto simple y uniforme.⁹⁵

Cuando el hombre fue expulsado del Paraíso comenzó a ocultar aquello de lo que se avergonzaba; después del asco de la mierda, se esconde la excitación. Juan Escoto Erígena desarrolla la idea de que a Adán se le elevaba el miembro cuándo y cómo quería (258). Es decir que lo incompatible con el Edén no era la fornicación, sino la excitación (257). El deseo de Sabina de escapar del reino totalitario se extiende hasta su sexualidad. Quiere a Tomás porque su vida repleta de amantes pasajeras es impensable en el terreno del kitsch. En uno de sus encuentros se colocó un sombrero hongo en la cabeza, al verse al espejo de forma tan ridícula se sintió excitada. Después se imagino que Tomás la cogería y la llevaría a la taza del inodoro donde defecaría frente a él. Fue en ese momento cuando sintió que perdía la conciencia y gritaba de placer (259). Había salido, por un instante, del campo del ideal hegemónico del kitsch al reafirmar que cagaba, que expulsaba mierda. Y es que su vida debe expresar la subversión al totalitarismo kitsch.⁹⁶

Pero Sabina lleva dentro de ella al kitsch. Sueña con un hogar tranquilo, dulce y armónico, con una madre amable y un padre sabio (267).

Aquella imagen surgió dentro de ella al morir sus padres. Cuanto menos se parecía la vida a aquel dulce sueño, más sensible era a su encanto, y varias veces se le saltaron las lágrimas al ver en la televisión una historia sentimental en la que una hija desagrada decidida abrazaba a un padre abandonado y en el ocaso del día brillaban las ventanas de la casa de la feliz familia (267).

⁹⁴ Chvatik 123.

⁹⁵ Véase Le Grand 27.

⁹⁶ Véase Bayley, John. "Fictive lightness, fictive weight". *Salmagundi. Milan Kundera: fictive lightness, fictive weight*. (Invierno 1987: 84-92) 89.

Por un momento Sabina encontró esa casa feliz con los ancianos con los que vivía en Nueva York. Pero sabe bien que su camino de traiciones continuará y que la canción sentimental de la familia unida es una hermosa mentira (268). Una vez que el kitsch es reconocido como mentira pierde su poder autoritario y se convierte en una debilidad humana (268), “Porque ninguno de nosotros es un superhombre como para poder escapar por completo al kitsch. Por más que lo despreciemos, el kitsch forma parte del sino del hombre” (268). Debido a que siempre reconoce el kitsch, Sabina es incapaz de los movimientos involuntarios del alma que Teresa y Tomás-con-Teresa experimentan.⁹⁷

La presencia hegemónica del kitsch niega cualquier patrón individual de responsabilidad y peso en la vida privada.⁹⁸ Teresa, que odia ser concebida como parte de una humanidad uniforme, teme al kitsch totalitario de su madre. Ella, que negaba su derecho a la privacidad, que la obligaba a tener abierta la puerta del cuarto de baño mientras se aseaba, negaba la existencia de la vergüenza.

La madre andaba por casa en ropa interior, algunas veces sin sostén, algunas veces, en los días de verano, desnuda. El padrastro no andaba desnudo, pero entraba al cuarto de baño cada vez que Teresa se estaba bañando. Una vez cerró la puerta del baño por ese motivo y la madre le montó un escándalo: «¿Quién te crees que eres? ¿Qué te has creído? ¿Piensas que alguien va a comerse tus encantos?» (50-51).

O bien,

La madre se suena la nariz ruidosamente, le habla a la gente de su vida sexual, enseña su dentadura postiza. Con la lengua sabe darle vuelta dentro de la boca con asombrosa habilidad, de modo que, en medio de una amplia sonrisa, el maxilar superior cae hacia la parte inferior de la dentadura, adquiriendo su cara de repente un aspecto horrible (51-52).

⁹⁷ Véase Bayley, *Kundera and kitsch*, 25.

⁹⁸ Véase Bayley 24.

Antes de comportarse de esta manera, la belleza de la madre de Teresa era comparada por su padre como la de una de las madonas de Rafael (47-48). Nueve pretendientes la rondaban cuando tenía edad para casarse. Eligió al último porque no consiguió a un médico que le hiciera un aborto a tiempo. Al cabo de un rato, la madre decidió huir con un estafador y abandonar a su hija y a su marido. Éste cayó en depresión y sus desorbitadas afirmaciones en voz alta y a la luz pública en contra del régimen, hicieron que lo encarcelaran. A Teresa la mandaron a vivir con su madre, quien tuvo otros tres hijos. Si descubrir algunas arrugas en sus ojos fueron causa para que la madre de Teresa terminara con su primer matrimonio, verse vieja y fea le hacían sentir que había perdido todo (49). La culpa la echó, naturalmente, al pretendiente del cual se embarazó y al segundo marido que perseguía mujeres sin cesar. No podía hacer nada ante ellos dos (uno ya muerto, el otro que la ponía celosa), pero sí podía disponer de Teresa. Teresa tuvo que pagar durante años la culpa ajena. Para lograrlo le explicaba a Teresa que cuando se es madre se sacrifica todo (50).

Sus palabras resultaban convincentes porque tras ella estaba la vivencia de una mujer que lo había perdido todo por su hija. Teresa la oye y cree que el principal valor de la vida es la maternidad y que la maternidad es un gran sacrificio. Si la maternidad es el Sacrificio personificado, entonces el sino de la hija significa una Culpa que nunca es posible expiar. [...] La culpa de la hija era infinita e incluía también las infidelidades del marido (50-51).

Los gestos de desvergüenza de la madre son la manifestación de que la juventud y la belleza que había sobrevalorado, no tienen en realidad valor alguno (52). Teresa, con sus prolongadas miradas al espejo, lucha contra su madre (53). Pero ella también ha arrojado lejos de sí su juventud y belleza pues ante las infidelidades de Tomás, se reprocha su corporeidad. Sabemos que ella no quiere verse a sí misma como cuerpo, sino como alma. La vergüenza de que ésta salga a flote no hace fácil esta tarea. Teresa permanece junto con su madre – aunque logre salir algunas veces, como cuando Tomás le habla a su alma – en el lugar donde el mundo no es más que “un enorme campo de concentración de cuerpos que se parecen uno al otro y en los que las almas son invisibles” (52).

Teresa ha heredado de su madre el vicio de mirarse al espejo. Incluso, en su cara, se encuentran sus rasgos (47). Por eso trataba de mirarse y hacer abstracción de la fisonomía de la madre para que en su cara sólo quedara ella misma; cuando podía hacerlo, su alma salía a la superficie (47). Pero Teresa es una prolongación de la vida de la madre (47), y se parece a ella no sólo físicamente sino que llevan vidas más o menos parecidas, en donde ambas odian su cuerpo y se encuentran unidas a un hombre infiel (aunque los motivos, el objetivo de la aprehensión de otros cuerpos, sean diferentes). Teresa había buscado a Tomás para huir del mundo de su madre, tanto de la vida pueblerina como de la homogeneidad de los cuerpos. Pero Tomás la había puesto de nuevo en la posición de uniformidad con todas las demás mujeres, no se sentía única ni irremplazable.

Aunque se alejó de ella, Teresa ama a su madre. “[...] la madre ama al padrastro igual que Teresa ama a Tomás y el padrastro hace padecer a la madre con sus infidelidades igual que Tomás tortura a Teresa. Si la madre había sido mala con Teresa, fue sólo porque sufría demasiado” (67). Cuando ésta comenzó a escribirle a Praga y le decía que Teresa era la única persona que le quedaba en la vida, creyó que estaba escuchando la voz del amor materno que nunca había experimentado (66). Tuvo ganas de volver, ganas que aumentaron porque se sentía débil ante las infidelidades de Tomás. Igual que su madre, era impotente ante su situación. De esa impotencia nació el vértigo, el inmenso deseo de caer (66).

En *LILS*, la felicidad se define como el deseo de la repetición. El idilio es, pues, un tiempo circular en donde no sucede nada nuevo. Cuando Teresa convenció a Tomás de salir al campo su motivo era, además de que allí su marido se alejaría de cualquier novedad, de las mujeres, que mientras que el hombre vivió en el campo, entre la naturaleza y rodeado de animales domésticos, en el regazo de las épocas del año y de su repetición, quedaba dentro de él un reflejo del idilio paradisíaco (308). Pero en la vida el tiempo es una línea recta que no acepta repeticiones; por ello, el kitsch es el instrumento del olvido.⁹⁹

⁹⁹ Véase Kimball 41. En otras novelas, como *El libro de la risa y el olvido*, Kundera utilizará la metáfora de la danza circular para hablar del olvido y la pérdida de individualidad. Es decir, la danza circular y el kitsch son casi sinónimos en la obra kunderiana.

It [kitsch] offers man an escape from the burden of individuality. Kitsch, he [Kundera] wrote in one essay, is the translation of the stupidity of received ideas into the language of beauty and feeling. In *The Unbearable Lightness of Being*, he remarks that kitsch has its source in the categorical agreement with being, meaning that kitsch involves what he would call an angelic blindness to everything problematic and unaccommodating about experience. Ultimately, the ambition of kitsch is to set up a folding screen to curtain off death.¹⁰⁰

Como la concreción de la felicidad, el kitsch vive como un parásito del mito.¹⁰¹ El kitsch ha hecho posible la imagen arquetípica del idilio compartido por todos.¹⁰² Sus etapas son primero la negación de los estragos de la existencia – el acuerdo categórico del ser –, donde entra la negación de la mierda; después viene el kitsch entendido como biombo que oculta la muerte, para terminar con la asimilación del kitsch como la etapa de paso entre el ser y el olvido.

Al morir, la tierra y la lápida pesan sobre nosotros. El final es pesado, pero poco a poco se va haciendo ligero; terminamos por ser olvidados. Pero mientras eso pasa, el kitsch está presente. Cuando Franz quedó inmovilizado a excepción de los ojos en el accidente en Camboya, Marie-Claude se presentó en el hospital y tras su deceso, organizó el funeral como si se tratara de su verdadera boda, la recompensa a todos sus sufrimientos (288). En la misa se habló de la fidelidad del amor que pasó por muchas pruebas hasta llegar en el último momento al puerto seguro, al de su esposa. El colega de Franz que habló en el entierro rindió homenaje a la entereza de Marie-Claude. Y por último, sobre la lápida, se inscribió a petición de la aún esposa una frase religiosa pero que tiene también un sentido profano. “Tras tanto andar errante el regreso” (289). Cuando moría, repetía a sus amistades Marie-Claire, Franz no quería más que verla a ella, no podía hablar pero le daba las gracias

¹⁰⁰ “Éste [kitsch] ofrece al hombre un escape de la carga de la individualidad. Kitsch, escribió [Kundera] en uno de sus ensayos, es la estupidez de las ideas recibidas en el lenguaje de la belleza y el sentimiento. En *La insostenible levedad del ser*, hace hincapié en que el kitsch es tiene su fuente en el acuerdo categórico del ser, dando a entender que el kitsch envuelve lo que llama la ceguera angelical de todo lo problemático e inquietante acerca de la existencia. En última instancia, la ambición del kitsch es poner un biombo frente a la cortina de la muerte”. La traducción es mía. Véase Kimball 41.

¹⁰¹ Véase Le Grand 24.

¹⁰² Véase Le Grand 24.

con los ojos y le pedía que lo perdonara (289). Franz, desde que despertó en el hospital, no buscaba a nadie más que a la estudiante con gafas. Miraba a su ex mujer con un odio infinito y cerraba los ojos para no tenerla a la vista.

En el caso de Tomás, su hijo se hizo cargo del entierro y mandó grabar la siguiente inscripción: “Quiso el reino de Dios en la Tierra” (288). Sabía que su padre no lo hubiera dicho con esas palabras, pero está seguro de que la frase expresa lo que él quería (288). Él anhelaba la justicia y “¿No tiene derecho Simón a expresar la vida del padre con su propio vocabulario? ¡Ése es el eterno derecho de los deudos!” (288-289). De nuevo, el que ha muerto se ha convertido en kitsch.

¿Qué quedó de la gente que moría en Camboya?

Una gran fotografía de la actriz norteamericana con un niño amarillo en brazos.

¿Qué quedó de Tomás?

Una inscripción: Quiso el reino de Dios en la Tierra.

¿Qué quedó de Beethoven?

Un hombre huraño con una melena inverosímil que afirma con voz profunda:

«Es muss sein!»

¿Qué quedó de Franz?

Una inscripción: Tras tanto andar errante el regreso.

Etcétera, etcétera. Antes de que se nos olvide, seremos convertidos en kitsch. El kitsch es una estación de paso entre el ser y el olvido (289-290).

El kitsch termina por expandirse a todas las esferas de la vida y de la muerte. Sólo se está a salvo cuando se le reconoce o cuando ya hemos sido olvidados. Éste es uno de los puntos que más se le critican a Kundera. Su expansión del kitsch termina por hacer el término inaprehensible, totalitario.

El problema del análisis de Kundera, señala Kimball, es que esparce tanto el significado del kitsch que lo deja vacío de contenido crítico.¹⁰³ Es posible que el kitsch sea comprendido no solamente como una categoría estética, el desaprovecho moral que carga

¹⁰³ Véase Kimball 42.

sugiere que sea el caso. Pero eso no significa que pueda hablarse de totalitarismo kitsch.¹⁰⁴ Hacerlo trivializa el totalitarismo asimilándolo a una categoría que tiene su fundamento en la estética; en resumen, Kundera termina por poetizar el totalitarismo.¹⁰⁵

The great appeal – and greater danger – of concepts like kitsch is that they invite one to discount the real differences among things in the name of a putatively deeper, more essential unity – a unity, however, that enjoys merely a conceptual existence. They thus allow one to maintain a pose of choices that genuine criticism involves. And while there is no doubt that Kundera brings considerable insight – not to mention cleverness – to his explorations of sentimentality, circle dancing, and kitsch, he also indulges in a lamentable tendency to aestheticize these concepts, to use them to disarm the very distinctions they were meant to illuminate.¹⁰⁶

Italo Calvino concuerda con Kimball y hace dos objeciones a Kundera: una terminológica y la otra conceptual. La terminológica se refiere al kitsch. El escritor lo presenta como la maldición más audaz que tiene efectos fáciles y banales en el individuo; pero el kitsch es también parte del mal gusto de la cultura de las masas, reclama Calvino.¹⁰⁷ Aunque ésta última es menos peligrosa que la primera, debe ser tomada en cuenta para evitar caer en el antídoto del kitsch; por ejemplo, la imagen de una mujer desnuda con un sombrero hongo en la cabeza no parece – sigue – totalmente convincente.¹⁰⁸

Su objeción metafísica se centra en el acuerdo categórico del ser. La negación de la mierda no es un problema existencial para muchos, dice Calvino, como los panteístas y los

¹⁰⁴ Véase Kimball 42.

¹⁰⁵ Véase Kimball 42.

¹⁰⁶ “El gran atractivo – y mayor peligro – de conceptos como el kitsch es que invitan a no tomar en cuenta las diferencias reales entre las cosas en el nombre de una supuesta unidad más profunda y fundamental – una unidad que goza de una mera existencia conceptual. De este modo, permiten que uno mantenga un planteamiento de opciones que la crítica genuina implica. Y si bien no hay duda de que Kundera tiene una visión perspicaz – sin mencionar su inteligencia – para sus exploraciones sentimentales, la danza circular, y el kitsch, también se entrega una lamentable tendencia de llevar al terreno de la estética estos conceptos y utilizarlos para desarmar las mismas distinciones que estaban destinados a iluminar”. La traducción es mía. Véase Kimball 42.

¹⁰⁷ Véase Calvino 59.

¹⁰⁸ Véase Calvino 59.

estreñidos.¹⁰⁹ Para ellos la defecación es una de las más grandes pruebas de la generosidad del universo, ya sea de la naturaleza de la providencia o de la necesidad corporal.¹¹⁰

La respuesta de Kundera a estas objeciones sería que como novelista, no está en virtud de tomar posiciones.¹¹¹ El novelista, según su concepción, no escribe sobre sus propias ideas e insiste en que su trabajo sea visto en un nivel hipotético.¹¹² Como ficción, la novela puede darse el lujo de que sus ideas existan como hipótesis y sacarlas del ámbito de papeles donde se instaura una posición o se afirma una reflexión como hecho. Así como en el kitsch, también pasa con las cuestiones políticas en sus novelas, donde el comunismo aparece atacado. Y aunque Kundera quiere vivir en el terreno de la ficción, también quiere hacerlo en el mundo de los hechos históricos.¹¹³ Su visión irónica del mundo pretende no comprometerlo.¹¹⁴ El criticismo del kitsch también tiene su contenido “kitschy” ya que el autor comete ambigüedades predecibles de un escritor que quiere mantener una imagen predefinida de sí mismo como ideológicamente correcto.¹¹⁵

Debe aceptarse que el kitsch tiene un tratamiento en *LILS* que se desborda. Sin embargo, dentro de la novela y sobre todo, de acuerdo a la concepción del mundo de Sabina, el planteamiento sobre el kitsch tiene cabida en la visión poética que se presenta. Cumplir con el cometido de develar una parte desconocida de la existencia hasta el momento en el cual se escribe, es posible alterando las circunstancias. Éstas, muchas veces, caerán en el terreno de lo imposible o irreal de acuerdo con las reglas del mundo en que vivimos, más no por ello dejarán de exponer al hombre e incitarlo a reflexionar en un momento específico.

¹⁰⁹ Véase Calvino 59-60.

¹¹⁰ Véase Calvino 60.

¹¹¹ Véase Kimball 42.

¹¹² Véase Kimball 42.

¹¹³ Véase Kimball 44.

¹¹⁴ Véase Kimball 44.

¹¹⁵ Véase Kimball 44.

3.2.6. La compasión

El *DRAE* define “compasión” como “Sentimiento de conmiseración y lástima que se tiene hacia quienes sufren penalidades o desgracias”.¹¹⁶ En los idiomas derivados del latín, “compasión” viene de *passio*, padecimiento, y significa que no se puede mirar impertérrito el sufrimiento del otro, o que participamos de los sufrimientos del que sufre (26). En la palabra francesa *pitié* (*pity*, *pietá*, piedad) se nota indulgencia hacia aquel que sufre, nos rebajamos desde una situación mejor para ser considerados con el otro (26-27): “Éste es el motivo por el que la palabra «compasión» o «piedad» produce desconfianza: parece que se refiere a un sentimiento malo, secundario, que no tiene mucho en común con el amor. Querer a alguien por compasión significa no quererlo de verdad” (27).

En los idiomas que forman la palabra “compasión” a partir del sustantivo “sentimiento”, la etimología le da a la palabra otro significado: “tener compasión significa saber vivir con otro su desgracia, pero también sentir con él cualquier otro sentimiento: alegría, angustia, felicidad dolor. [...] la máxima capacidad de imaginación sensible, el arte de la telepatía sensible, es en la jerarquía de los sentimientos el sentimiento más elevado” (27).

Cuando a Teresa le dio gripe y fiebre después de hacer el amor con Tomás, él sintió un inexplicable amor por una casi desconocida (12). Le recordó a Moisés en el cesto, esperando ser recogido en la orilla. Teresa rompió una de las reglas inviolables en la vida erótica de Tomás, dormir con sus amantes. También, se inscribió en su memoria poética pues no le recordaba a nadie de su vida anterior. Se le figuraba un niño y mientras dormía y gemía por el dolor de la fiebre, le susurró mientras dormía palabras tranquilizadoras (13).

Y en ese momento se imaginó que ella llevaba ya muchos años en su casa y que se estaba muriendo. De pronto tuvo la clara sensación de que no podría sobrevivir a su muerte. Se acostaría a su lado y querría morir con ella. Conmovido por esta imagen hundió en ese momento la cara en la almohada junto a la cabeza de ella y permaneció así durante mucho tiempo (13).

¹¹⁶ “Compasión”. *Diccionario de la Lengua Española – Real Academia Española*. 22va. Edición. 2010.

La imaginación poética y las metáforas, Teresa como Moisés, son peligrosas. Crean en la mente una región de memorias ficticias pero donde se piensa de antemano en las reacciones a ciertos sucesos.

Aunque pensaba en ella constantemente, no se atrevió a decidirse, a llamarle. Le dio pena dudar y así privar de su significado “al momento más hermoso que había vivido jamás (estaba arrodillado junto a su cama y pensaba que no podría sobrevivir a su muerte)” (14). Pero Tomás se repite que “*Einmal ist keinmal!*”, lo que sólo ocurre una vez es como si no sucediera nunca, si el hombre sólo puede vivir una vida es como si no viviera en absoluto (14).

Pero Teresa le llamó días después y no le quedó más remedio que dejarla dormir en su casa, pues había traído consigo todas sus pertenencias. Le estaba entregando su vida. En esa segunda noche juntos Tomás volvió a imaginar que Teresa era un niño que había sido colocada en una cesta. Piensa, además de Moisés, en Edipo. “Hay tantos mitos que comienzan con alguien que salva a un niño abandonado. [...] Tomás no se daba cuenta de que las metáforas son peligrosas. Con las metáforas no se juega. El amor puede surgir de una sola metáfora” (17).

La materialización más evidente de la compasión de Tomás se da cuando sufre por los sueños de Teresa. Éstos se repetían como variaciones sobre un mismo tema, las infidelidades de Tomás. Había tres ciclos. En el primero se encontraban gatas que saltaban a la cara de Teresa y le clavaban las uñas. En el argot checo, gata es la denominación para una mujer guapa y de ello se concluye que Teresa se sentía amenazada por todas las mujeres (25). En el segundo ciclo, las mujeres la enviaban a la muerte y era tratada como un simple cuerpo al que Tomás daba órdenes. El tercero se refería a Teresa ya muerta, esperando por la eternidad a Tomás.

Las series de sueños hablaban de los sufrimientos de Teresa mientras vivía (gatas, primer ciclo), de su ejecución en innumerables variaciones (asesinato, segundo ciclo), y de su vida después de muerta donde la humillación se prolongaba (tercer ciclo, muerte) (64). En los sueños había acusaciones innegables hacia Tomás, y lo único que él podía hacer era callar y acariciar la mano de Teresa con la cabeza gacha (64).

El sueño no es sólo un mensaje (eventualmente un mensaje cifrado), sino también una actividad estática, un juego de la imaginación que representa un valor en sí mismo. El sueño es una prueba de que la fantasía, la ensoñación referida a lo que no ha sucedido, es una de las más profundas necesidades del hombre. Ésta es la raíz de la traicionera peligrosidad del sueño. Si el sueño no fuera hermoso, sería posible olvidarlo rápidamente (64).

Tomás vivía bajo esa hipnótica belleza que le causaba angustia y dolor. Para mitigar los sufrimientos de Teresa, se casó con ella. Pero esto no fue suficiente dadas las constantes aventuras eróticas y ella decidió irse de Ginebra. Tomás salió en su busca, se rindió a la compasión. Se decía a sí mismo que estaba enfermo de ese sentimiento y que tenía que liberarse de ella, pero se dio cuenta que no hay nada más pesado que la compasión (38). “Ni siquiera el propio dolor es tan pesado como el dolor sentido con alguien, por alguien, para alguien, multiplicado por la imaginación, prolongado en mil ecos” (38). Desde que conoció a Teresa nadie lograba imprimir en su memoria poética ninguna huella (218). Esa era la razón por la que regresaba. El amor empieza en el momento en que una mujer inscribe su primera palabra en la memoria poética de alguien (219).

Franz también es presa de la compasión. El amor por su madre abandonada por el marido predispuso a Franz en cuanto a su relación con las mujeres, hacia el respeto, la fidelidad y la compasión.¹¹⁷

Él tenía doce años cuando el padre de Franz la abandonó repentinamente. El niño supuso que estaba ocurriendo algo grave pero su mamá veló el drama con palabras neutrales y suaves para no excitarlo. Ese día fueron a la ciudad y al salir de casa Franz se dio cuenta de que la madre llevaba en cada pie un zapato distinto. Se sentía confuso, tenía ganas de advertírselo, pero al mismo tiempo temía que una advertencia de ese tipo pudiera herirla. Así que pasó dos horas en la ciudad sin poder apartar los ojos de sus zapatos. Aquella vez empezó a entender qué era el sufrimiento (97).

¹¹⁷ Véase Chvatik 120.

De este suceso se deriva su renuncia a la fuerza, la fidelidad que llega al punto de no poder acostarse con su amante en la misma ciudad donde duerme con su esposa, la reverencia hacia el amor de Marie-Claude quien le afirmó que se suicidaría si le abandonase, la eterna búsqueda de la mirada ausente de Sabina.

3.2.7 El vértigo

Con la anécdota del hijo de Stalin se entiende que el vértigo se da cuando los contrarios se encuentran tan próximos que la persona se desorienta y se siente atraído por la caída. Nadie lo sabe mejor que Teresa. El vértigo, entonces, no es el miedo a caer, sino el temor porque existe ese deseo de hacerlo (65).

En un principio, Teresa soñaba con llegar más alto. Sus dotes en el instituto eran excepcionales y mientras lavaba la ropa, siempre tenía un libro apoyado en el fregadero. Trabajaba desde los 15 años y hacía todo lo posible para agradar a su madre. Pero en el pueblo donde vivía con su madre y su padrastro, no había otro nivel hacia el cual dirigirse. No había ese “más alto”. Cuando emigró a Praga, no sabía que el ascenso es directamente proporcional a la capacidad de la caída.

Al conocer a Tomás, los sueños de Teresa donde abundan las mujeres desnudas y se ve convertida en cadáver, son su vértigo: “[...] la llamada de una dulce (casi alegre) renuncia a su destino y a su alma. Era la llamada de la solidaridad de los imbéciles, y en sus momentos de debilidad sentía ganas de obedecer a esa llamada y volver a casa de su madre” (65-66). Se imaginaba convertida mero cuerpo, riéndose con las amigas de su madre, tirándose pedos (66). En un momento de debilidad, con las infidelidades de Tomás y las mentiras de su progenitora sobre padecer cáncer, Teresa se descubrió impotente y de esa impotencia nació el deseo de caer, el vértigo (66).

Aquella noticia transformó en rebelión la desesperación de Teresa por las infidelidades de Tomás; se echaba en cara haber traicionado a la madre por un hombre que no la amaba. Estaba dispuesta a olvidar todos los sufrimientos que la madre le había producido. Ahora estaba dispuesta a comprenderla. En realidad las dos estaban en la misma situación [...] (67).

El viaje que Teresa buscaba emprender para ver a su madre, le pareció a Tomás que era movilizadísimo por el vértigo. Por eso llamó al hospital y descubrió que todo era un engaño. Desde ese entonces, el vértigo de Teresa se hacía cada vez más evidente: todos los días se caía, se lastimaba o se le resbalaban cosas de las manos (67). Vivía en un vértigo permanente donde necesitaba ser levantada, Tomás lo hacía pacientemente (67). Irónicamente, quien le causaba el deseo de caer era el mismo que la salvaba de las profundidades.

Cuando Teresa salió de Suiza, la embriagaba el vértigo, o bien, la borrachera de la debilidad. Se vio de pronto como una persona débil que ya no quiere luchar y quiere estar más abajo que abajo (82). Esto se refleja en que su regreso no sería a Praga, sino a su ciudad natal; al lugar que odiaba y donde su madre le recordaría diariamente su corporeidad. Al atender cuestiones prácticas en la capital postergó su salida y ahí fue donde la alcanzó Tomás, presa de la compasión. Los dos son esclavos, ella del vértigo y la debilidad, él de la compasión y la imaginación poética. Por eso el regreso fue natural, los dos se necesitaban mutuamente. Teresa a Tomás, quien la levanta, y Tomás a Teresa, la única mujer capaz de dejar huellas en su memoria poética.

Franz no experimenta el vértigo. Su fe en la humanidad le brinda la seguridad de que se persigue el ideal de la erradicación del mal y el sufrimiento. En el caso de Sabina, pudiera ser que ese deseo de caer sea reemplazado por el deseo de huir. Quizás al experimentar un poco el vértigo, es cuando se siente con la necesidad de abandonar las filas en las que se encuentra hasta ese momento. La búsqueda de lo desconocido alivia sus ganas de caer, de necesitar a otro que la levante, de exponer su debilidad.

3.2.8 La fuerza/debilidad

Que Tomás dejara Zúrich por ir tras ella causó en Teresa angustia. Él había cambiado su destino por seguirla a ella. Así, de pronto, los papeles se invirtieron. Primero era Teresa quien se veía como la débil de la relación, se daba cuenta de que era parte de ese mundo de debilidad y que debía fidelidad a todos los que moraban en éste. De ahí su simpatía por Dubcek cuando, después de negociar con Brezhnev, tuvo que hablar para una

nación humillada y sus largas pausas para tratar de respirar en medio de sus oraciones desvelaban su condición de débil (78-79). “Ella es como Dubcek, que hace en medio de una sola frase una pausa de medio minuto, es como su patria, que tartamudea, pierde el aliento y no puede hablar./ Pero es precisamente el débil quien tiene que ser fuerte y saber marcharse cuando el fuerte es demasiado débil para ser capaz de hacerle daño al débil” (81). Teresa tenía claro que cada uno de ellos era el infierno sartriano del otro y que era menester poner un alto.

La debilidad de Teresa proviene de su concepción de cuerpo y alma como unidad. Sus celos absorben sus fuerzas y todo su ímpetu se esfuma en tratar de olvidar o comprender por qué Tomás mantiene relaciones carnales con otras mujeres. Cuando él la veía intranquila, temblando, trataba de socorrerla. “-¿Qué quieres que haga por ti?/ -Quiero que seas viejo. Diez años mayor. ¡Veinte años mayor!/ Quería decir: «Quiero que seas débil. Quiero que seas tan débil como yo»” (80).

Después de ese tiempo, en el campo, Teresa se dio cuenta que su deseo se había vuelto realidad. Observaba a su marido arreglar su camión y sus remordimientos le oprimían el corazón: “por su culpa había vuelto de Zúrich a Praga. Por su culpa se había ido de Praga. [...] Siempre le había reprochado secretamente que no la amaba bastante. Su propio amor estaba para ella fuera de toda sospecha, mientras que consideraba el amor de él como simple amabilidad” (322). Se da cuenta que ha sido injusta y que al salir de Zúrich no lo había hecho por generosidad – por no intervenir en su vida de Don Juan – sino porque sabía que iría tras ella. De la misma forma, aprovechó uno de los momentos de debilidad de Tomás para obtener de él la promesa de que irían a vivir al campo (323). Teresa quería la prueba del amor de Tomás y de pronto, cuando lo vio sin bisturí, con el pelo gris, y las manos destrozadas, se dio cuenta que la prueba se había perpetuado durante varios años (323).

El momento de debilidad de Tomás sucedió cuando tuvo un encuentro con S., antiguo colega que sonreía – como tantos otros en el hospital – al pensar que Tomás firmaría la carta donde renegaba de su artículo sobre Edipo. Pensó que S. cambiaría su actitud al verlo convertido en un limpiador de escaparates por no haber faltado a sus

principios, pero sólo recibió un gesto de sorpresa y desagrado. Se dio cuenta de que si antes todos le sonreían pensando que sería lo bastante cobarde para firmar, ahora que no pueden mirarlo despectivamente y que están técnicamente obligados a reconocer su valor, lo esquivan. El incidente hizo que se durmiera antes que de costumbre y despertara con un dolor de estómago terrible. Olvidó renovar el botiquín y le fue difícil conciliar el sueño sin el medicamento que acostumbraba tomar, por lo que platicó con Teresa hasta avanzada la noche. Hablaron sobre la fealdad de Praga y Teresa aprovechó para enunciar las bondades del campo: “-Allí estaríamos solos. Allí no te encontrarías ni con el redactor ni con tus antiguos compañeros. Allí la gente es distinta y la naturaleza sigue siendo igual que siempre./ [...] En ese momento Tomás volvió a sentir un suave dolor en el estómago, se sentía viejo y le parecía que lo único que deseaba era un poco de tranquilidad y de paz” (245). Por supuesto que ir al campo significaba renunciar a sus amistades eróticas y Teresa, como si adivinara los pensamientos de Tomás, le hizo ver que solamente con ella se aburriría. El dolor de estómago seguía aumentando hasta el punto de no poder hablar, pero sí reflexionar sobre las palabras de su mujer. “Se le ocurrió pensar que su hábito de ir tras las mujeres era una especie de «es muss sein!», un imperativo que lo esclavizaba. Anhelaba unas vacaciones. ¡Pero unas vacaciones totales, en las que le dejaran en paz *todos* los imperativos, *todos* los «es muss sein!»” (246). El dolor empeoró cuando Teresa le confesó que la tristeza que él ve en sus ojos se origina por el olor a sexo de otra mujer que emana su pelo. Fue entonces cuando él decidió partir al campo. Teresa sufre porque utilizó su debilidad como una herramienta para conseguir aislar a Tomás y vivir en su “idilio”.

[...] toda la vida había utilizado sus propias debilidades en contra de Tomás. Todos tendemos a considerar la fuerza como culpable y la debilidad como víctima inocente. Pero Teresa ahora lo comprende: ¡en su caso ha sido al revés! ¡Hasta sus sueños, como si conociesen las únicas debilidades de ese hombre fuerte, le mostraban los sufrimientos de Teresa para hacerlo huir en retirada! Su debilidad era agresiva y le obligaba a constantes rendiciones, hasta que por fin dejó de ser fuerte y se convirtió en un conejito en su regazo (324).

Al comprenderlo, no le queda más que pedirle perdón al hombre que quería objetivar al mundo. Por fin era viejo pero ella había sido tan egoísta que lo privó de su misión:

operar.¹¹⁸ Pero Tomás se siente aliviado, al menos en ese momento, de ser libre y considerar que no tiene una misión (326). Por fin la relación amorosa se daba entre iguales, ninguno era más fuerte o débil que el otro.

Amar, para Franz, es renunciar a la fuerza (119). La fuerza de Franz sólo es externa; con respecto a las personas con las que vive y a las que quiere, es débil (118-119). Esa debilidad se define como bondad. La vida erótica de Sabina se rige por la fuerza, por el imperativo (recordemos el “¡desnúdate!” característico de Tomás y que tanto la excitaría cuando Teresa se lo repitiera). El amor físico en el mundo de la pintora es impensable sin violencia (119). Por eso, aunque la renuncia a la fuerza por motivos amorosos sea hermosa y cierta, Franz quedó descalificado de la vida erótica de Sabina en el momento en el que le externó la idea (119).

La fidelidad y la compasión característica de Franz, aunado a su bondad-debilidad, lo guió hacia un divorcio pasivo donde todas las propiedades quedaban en manos de su ex pareja. Pero Marie-Claude no lo permitió. Para ella el amor es un combate y no tendría reparos en llegar hasta el final de la batalla. Franz, sabemos, no tiene el menor deseo de combatir (129). En un mundo donde la fortaleza es recompensada, Franz – el último eco de la Gran Marcha – renuncia a ella y se congratula en amar siendo el débil, poniéndose a merced del otro.

3.3 Las voces de la polifonía

Cada voz, cada personaje, explora el mundo y tiene sus propios motivos: palabras clave, metáforas, imágenes que son el timbre característico de cada atmósfera emocional. Antes de exponerlos resulta conveniente, a manera de síntesis, enlistar los temas de *LILS* y cómo los experimentan/definen Tomás, Teresa, Franz y Sabina.

¹¹⁸ Más adelante, en 2.3.1 *Tomás*, veremos la doble acepción para “operar”.

Definición de los temas de <i>LILS</i> de acuerdo a los personajes				
TEMA	TOMÁS	TERESA	FRANZ	SABINA
Levedad/ peso	Vive en el dilema de la levedad y el peso. Quiere vivir en la levedad pero está consciente que es el peso lo que le dará sentido a su vida.	Se encuentra en el terreno de lo pesado. Sueña con el idilio, la repetición eterna.	La fidelidad, el respeto, abandonarse al ser amado, lo sumergen en el ámbito de lo pesado.	Mediante la traición, el abandono de las propias filas y la búsqueda de lo desconocido, logra acercarse considerablemente al terreno de la insoportable levedad del ser.
Cuerpo/ alma	Cuerpo y alma están separados. Un cuerpo es un sistema de relojería independiente al alma.	Teresa quiere superar la contradicción cuerpo/alma y aunque los sabe separados, su cuerpo es la única forma en la que el alma puede salir a la luz.	El sexo es la unión total con el ser amado. Cuerpo y alma son uno mismo.	Fuera del debate. La experiencia erótica se limita al cuerpo y se encuentra aislada del terreno del amor (de las pulsiones del alma).
La Gran Marcha	Quiere aprehender lo inimaginable, la individualidad de otras. La Gran Marcha es un obstáculo para hacerlo.	La rechaza. Quiere ser única en un mundo de cuerpos idénticos; la Gran Marcha la inserta en las masas.	Fe en la grandeza del destino de la humanidad: la unión de los hombres y la persecución del bien común existe.	Detrás de los gritos a coro de la gente se esconde el totalitarismo, la Gran Marcha.
El kitsch	Se ha convertido, mediante el epígrafe que le han impuesto, en la última fase del kitsch: etapa de paso entre el ser y el olvido.	La presencia del kitsch totalitario es su madre, quien le niega el derecho a la privacidad y la existencia de la vergüenza.	Igual que Tomás, Franz ha sido convertido en kitsch por Marie-Claire.	Lo acepta como parte del sino del hombre, pero al reconocerlo siempre, el kitsch pierde su autoritarismo. También, al identificarlo, Sabina se vuelve

				incapaz de los movimientos involuntarios del alma.
La mierda	No niega la mierda; sabe que mediante el “acuerdo categórico del ser” se busca superar la contradicción, pero el mundo prueba la existencia de la mierda, del mal.	Quisiera negar lo esencialmente inaceptable, pero su cuerpo le recuerda (el sonido de sus tripas) que la mierda existe.	Su fe en la humanidad lo lleva a aceptar sin problemas el “acuerdo categórico del ser”. Se adhiere ciegamente a un mundo sin conflictos.	El mundo es una contradicción. La mierda es la verdad, pero se esconde tras un primer plano de un mundo decorado.
La compasión	Está enfermo de compasión. Ésta lo ata a lo pesado, pues sufre por el dolor sentido con y por alguien, específicamente Teresa.	La magnitud de su sufrimiento no le permite abandonarse al sufrimiento del otro.	Presa de la compasión. El abandono a su madre por parte del padre, lo marcó desde chico.	Vive para ella misma, abandonar las filas constantemente le impide una relación que le haga experimentar el dolor ajeno.
El vértigo	Se relaciona con el vértigo pues es quien levanta a Teresa de sus caídas.	Deseo de caer.	No lo experimenta, la humanidad nulifica su deseo de caer.	La búsqueda de lo desconocido la seduce. Su deseo de caer se reemplaza por el deseo de huir.
Fuerza/ debilidad	Va renunciando a su fortaleza paulatinamente. Teresa es la culpable.	Es débil, pero utiliza sus debilidades en contra de Tomás.	Amar es renunciar a la fuerza.	El amor físico (ya que no conoce otro) es impensable sin violencia, sin fuerza.

Tabla 1. Definición de los temas de *LILS* de acuerdo a los personajes

¿Cómo se advierten las visiones particulares del mundo en la vida diaria de los personajes? Ya hemos hablado de los códigos existenciales, las palabras clave para cada personaje que definen su posición respecto a los pilares del texto:

Aprender un yo quiere decir, en mis novelas, aprender la esencia de su problemática existencial. Aprender su *código existencial*. Al escribir *la insoportable levedad del ser* me di cuenta de que el código de tal o cual personaje se compone de algunas palabras clave. Para Teresa: el cuerpo, el alma, el vértigo, la debilidad, el idilio, el Paraíso. Para Tomás: la levedad, el peso. En la parte titulada «Palabras incomprendidas», examino el código existencial de Franz y el de Sabina analizando diversos términos: la mujer, la fidelidad, la traición, la música, la oscuridad, la luz, las manifestaciones, la belleza, la patria, el cementerio, la fuerza.¹¹⁹

Pero los motivos serían ciertos aspectos, cosas, situaciones, que otorgan belleza y singularidad a la vida de cada personaje. Se trata de una característica o juicio sólo válido dentro de la concepción poética del mundo de cada voz, aunque a veces estos motivos se intercambien o se compartan. Los motivos literarios, trasladados a la música, son la serie de notas que le dan unidad a la composición de cada atmósfera.

3.3.1 Tomás

3.3.1.1 La medicina, las mujeres y el *es muss sein*

La profesión que Tomás eligió terminó siendo la metáfora de lo que busca en su vida. Tomar el escalpelo y abrir un cuerpo es para él sinónimo del acto de desnudarse y llevar a una mujer al clímax para descubrir en ella su individualidad. Operar toma un doble significado. Él opera en el quirófano, pero también opera en el mundo. Trata de objetivarlo, de asir la verdad de la diversidad del mundo femenino. Verdad, por supuesto, inasequible.

La medicina se trata de un *es muss sein* interno, sin imposiciones sociales o morales. Aunque buscaba rehuir al peso, por ejemplo al *es muss sein* de la pesada responsabilidad de su ex mujer e hijo, su amor por la medicina resultó un imperativo más fuerte y le exigió una rebelión mayor (205):

¹¹⁹ Kundera 44-45.

[...] médico es aquel que está de acuerdo con pasar toda la vida, y hasta las últimas consecuencias, hurgando en cuerpos humanos. Es este acuerdo básico (y no el talento o la habilidad) lo que permite entrar en primer curso a la sala de disección y ser médico seis años más tarde./La cirugía lleva el imperativo básico de la profesión médica hasta límites extremos, en los que lo humano entra en contacto con lo divino (202).

Posar la mano sobre el bisturí e inmiscuirse en el mecanismo que Dios ha inventado da la sensación de sacrilegio (203). Eso es lo que le atraía a Tomás. La pasión de cirujano y la pasión de las mujeres es una misma. El escalpelo con el que opera es el mismo con el que se apodera de sus amantes, instrumento con el cual hiende su superficie. Extrañamente, la sexualidad no le llamaba la atención por el deseo del placer (aunque era bien recibido), sino como la posibilidad de hincar el bisturí al cuerpo yacente del mundo (210).

El carácter del “yo” se esconde en lo inimaginable y aunque éste pudiera encontrarse en todos los campos de la vida humana, en el del sexo es necesario tomar un instrumento quirúrgico y conquistar el derecho a conocerlo. Por eso Tomás cree que es en la sexualidad/medicina donde reside su misión.

La identificación de su *es muss sein* es para este personaje una búsqueda constante. Le parecía que ser cirujano iba de la mano con mirar lo que se oculta dentro de la superficie de las cosas, o bien, de las mujeres. Por eso se sorprendió cuando se convirtió en limpiador de escaparates y sintió que descansaba del *es muss sein* de su profesión, que le chupaba la sangre como un vampiro cuando las cosas no le iban bien en el quirófano (206).

El agresivo, majestuoso, severo *es muss sein* beethoveniano excitaba secretamente a Tomás: dentro de él existe el deseo parménico de convertir lo pesado en leve (205). Sin embargo, durante el transcurso de su vida se da cuenta que las decisiones tomadas por su levedad no tardan en manifestar su peso inexorable. Pensemos, por ejemplo, en el hijo abandonado que termina por convertir – sin pretensión – a su padre en kitsch. Ahora bien, si el *es muss sein* de Tomás se relaciona con la medicina (“ser cirujano significa hender la superficie de las cosas y mirar lo que se oculta dentro” (205)), entonces se trata de sobrepasar los límites, ver el otro lado, el *más allá* del *es muss sein* (205). Es decir, ver “lo

que queda de la vida cuando uno se deshace de lo que hasta entonces consideraba como su misión” (205).

Pero si la misión de Tomás era operar ¿por qué dejar el hospital en Zúrich y salir en busca de Teresa, la mujer producto de una cadena de casualidades?¹²⁰ El único *es muss sein* de Tomás fue la medicina, a la que lo condujo un profundo anhelo interior (202). Pero la mujer que personifica la casualidad absoluta, estaba más allá de todos los *es muss sein*. ¿Por qué?

3.3.1.2 La memoria poética

La respuesta se encuentra en la memoria poética. Imaginemos que existe en el cerebro una región específica que registra solamente lo que nos ha conmovido, encantado, o hecho hermosa nuestra vida (218). Desde Teresa, ninguna mujer había podido ni tenía derecho a imprimir ni siquiera una pequeña imagen en esa parte del cerebro de Tomás (218). Él sabía que esto era injusto porque había conocido a muchas otras mujeres que tenían la posibilidad de quedar inscritas en su memoria poética (218), mujeres que por su comportamiento durante el sexo querían arrastrarlo a los lindes del encantamiento, del amor, de la poesía. Sin embargo, se encontró imposibilitado para acompañarlas.

Cuando conoció a Teresa, antes de preguntarse cómo sería hacerle el amor, ya se había acostado con ella (219). Las aventuras con otras mujeres comenzaban en el proceso de conquista y terminaban con el coito. Con Teresa la aventura comenzó “precisamente en el mismo punto en que terminaban las aventuras con otras mujeres” (219). No había nada que descubrir en ella, lo inimaginable en ella se asomaba a la superficie sin necesidad del escalpelo.

El *es muss sein* es impensable sin la dictadura del destino. El único sueño de Tomás que se relata en *LILS* tiene que ver con esto. Tomás se encuentra rodeado de mujeres semidesnudas y, para escapar de ellas, va a una habitación contigua. Ahí, acostada, una mujer en bragas le sonrío. Al acercarse a ella se sintió inmensamente feliz. Descubre que los gestos serenos y acompasados de ella son los que ha anhelado toda la vida. Entre el

¹²⁰ Véase 2.4.1 *La casualidad*.

deslizamiento del sueño y el despertar se sintió aterrado por perder a la muchacha. Quería recordar quién era, dónde la había encontrado, cuáles habían sido sus experiencias con ella (250). Cuando despertó no podía dejar de pensar en la mujer, no se parecía a ninguna de las que había visto jamás: “La muchacha que le había parecido íntimamente *conocida* era precisamente una completa *desconocida*. Pero era precisamente la que siempre había anhelado. Si existía para él algún Paraíso personal, en ese Paraíso tendría que vivir con ella. Esa mujer del sueño es el «es muss sein!» de su amor (250-251).

Imaginarse viviendo en un mundo ideal con su amante platónica le llevó a pensar en Teresa. Ella estaría sola, mirándolo con infinita tristeza. La enfermedad de la compasión lo embarga. El dolor de Teresa se hunde en el corazón de Tomás y aunque ella le diría que se quedara donde era feliz, sería incapaz de hacerlo (251). “Y sabe que abandonaría en cualquier momento la casa de su felicidad, que abandonaría en cualquier momento su Paraíso en el que vive con la muchacha del sueño, que traicionaría el «es muss sein!» de su amor para irse con Teresa, la mujer nacida de seis ridículas casualidades” (251).

Desde un inicio, la relación entre Tomás y Teresa estuvo marcada por las imágenes poéticas. Teresa es Moisés, quien llega en una cesta indefenso e incapaz de cuidarse a sí mismo, a las manos de la princesa Batía, las manos de Tomás.

¡Si la hija del faraón no hubiera rescatado de las olas el cesto del pequeño Moisés, no habría existido el Antiguo Testamento ni toda nuestra civilización! Hay tantos mitos que comienzan con alguien salva a un niño abandonado. ¡Si Pólipo no se hubiera hecho cargo del pequeño Edipo, Sófocles no habría escrito su más bella tragedia! (37).

Él no puede resistirse a esa mujer que está en su cama ardiendo en fiebre. Se la imagina – preso como es, de su memoria poética – en el nicho de su muerte. De ser así, se acostaría a su lado para morir con ella (13). “Conmovido por esta imagen hundió en ese momento la cara en la almohada junto a la cabeza de ella y permaneció así durante mucho tiempo” (13). Ese era el momento más hermoso que Tomás había experimentado jamás (14).

Si Teresa está más allá de cualquier *es muss sein*, entonces exenta a Tomás de la búsqueda de lo que hay después. Teresa ha hecho que Tomás descubra qué es lo que queda de la vida cuando uno se deshace de lo que considera su misión. En el pasaje final de la novela Tomás mismo lo reconoce: “Teresa, la misión es una idiotez, no tengo ninguna misión. Nadie tiene ninguna misión. Y es un gran alivio sentir que eres libre, que no tienes una misión” (326). La pareja que desde que se conoció vivió soportando el peso, se halla de pronto en la levedad. Al otro día, la muerte les esperaría a ambos.

3.3.2 Teresa

3.3.2.1 La madre

Teresa es una prolongación de su madre.¹²¹ La esencia de la problemática existencial de Teresa se encuentra en su vida familiar. Sus intentos de “llegar más lejos” y reprimir cualquier semejanza con su progenitora, irónicamente la llevan a una vida similar. Ambas están casadas con un hombre que gusta de las mujeres (aunque los motivos sean distintos) y sufren por el fracaso de su cuerpo para ser el único en la vida de quien aman. Teresa creció en ese entorno donde, como forma de rebelión, su madre hacía tratar a todos los cuerpos como iguales, prohibiendo destacar ninguna singularidad en alguno de ellos. El símbolo más evidente de esta postura es la imperiosa orden de mantener la puerta del cuarto de baño abierta en todo momento.

Dada la fiel creencia en la indisolubilidad del cuerpo y alma, la masificación del cuerpo significa entonces la masificación del alma. Todos y todas son iguales, la visión del amor que tiene Teresa entra en conflicto con esto. Salir de su casa para ser una persona en la que el alma sale a flote por medio de su cuerpo, fue posible gracias a Tomás. Sin embargo, sus amistades eróticas enterraron nuevamente en las profundidades el alma de Teresa, y ella regresó a ser el cuerpo idéntico a los demás cuerpos. El vicio de mirarse al espejo es una lucha contra su madre (53). Teresa quiere ver en su cuerpo su alma, pero le daba vergüenza que la vieran porque era un alma “triste, tímida, atemorizada” (53).

¹²¹ Kundera 50.

La forma de expresarse por medio del cuerpo, sonarse la nariz, enseñar la dentadura postiza, hablar de su vida sexual, es un gesto brusco de la madre para desprenderse de su belleza y juventud, muy cotizada antes de embarazarse de Teresa. Había sobrevalorado estas cualidades y ahora que no las tenía, se encontraba sin nada. Esos gestos autodestructivos también los encontramos en la hija, quien tiene movimientos nerviosos y ademanes poco armoniosos (52). Es Teresa que se ha convertido en su madre, aún cuando tiene juventud y belleza. Las distintas concepciones poéticas del mundo de Tomás y ella han causado una crisis en lo que consideraba hasta entonces el ideal del amor (el alma expuesta y la fidelidad), relegándola a renegar de su cuerpo. Aunque no se escarba la nariz ni se tira pedos como la madre, condena su corporeidad por no ser única en el mundo, por no ser única para Tomás. Ya desde que lo visitó por primera vez, su cuerpo la traicionaba. Su estómago hacía un ruido tan horrible que se sentía avergonzada y pensaba que en el vientre tenía a su madre riéndose, tratando de estropear su encuentro con Tomás (58). Por eso, cuando hicieron el amor Teresa gritaba, tratando de aturdir los sentidos para que no se oyeran los ruidos de su cuerpo. El grito, lo sabemos, pretendía superar la dualidad del cuerpo y el alma (60).

En Praga, después de volver de Suiza, la presencia kitscheana – totalitaria – de la madre sigue reinando en la vida de Teresa. Su nuevo empleo como mesera le recuerda al que tenía cuando le obligaron a abandonar el instituto y aportar económicamente para sustentar a la familia. También, al pasear por la ciudad, el antiguo Ayuntamiento derruido, mostrando sus escombros y vanagloriándose de su fealdad, le recuerdan a la madre (144). “Le parece que el mundo de la madre, del que escapó hace diez años, regresa a ella y la rodea por todas partes” (144).

El campo de concentración es un lugar donde las personas viven permanentemente juntas y sin derecho a la vida privada. Cuando las críticas en voz alta de Jan Prochazka a la situación política fueron evidentes, el acoso del régimen comunista fue descarado. Emitieron por radio, en 1970, un serial de conversaciones entre Prochazka y un profesor llamado Vaclav Cerny (141). Esas pláticas tuvieron lugar dos años antes, sin sospechar que hubiera un sistema de escucha y grabación en su misma casa. Las hipérbolas y exageraciones con las que se reía Prochazka de sus amigos, por ejemplo Dubček, fueron

causa de indignación para el pueblo checo; incluso la indignación fue más grande hacia él que hacia la policía secreta que se inmiscuía en la vida privada de los ciudadanos (141). Esa policía secreta también existía durante la juventud de Teresa. Su diario fue expuesto por su madre mientras la familia comía. Lo leyó frase por frase, riéndose. Los demás se reían también, tanto, que no podían ni comer (141-142). “Desde entonces sabe que el campo de concentración no es algo excepcional, digno de asombro, sino, por el contrario, algo dado de antemano, básico, en lo que el hombre nace y de lo que sólo logra huir poniendo en juego todas sus fuerzas” (145). La desnudez es el signo de la uniformidad obligatoria del campo de concentración. Volvemos a uno de los eternos temas de Teresa: la dualidad cuerpo/alma.

3.3.2.2 Los sueños

Los sueños de Teresa son resultados de las auto-opresiones a sus celos. El desdoblamiento de su vida donde el abandono de la vigilia significa la manifestación con fiereza de sus sufrimientos (24), comenzó a ser innegable. Cuando Teresa le relataba a Tomás su mundo onírico, él sufría pero también se veía inmerso en la belleza de ese mundo. Quizás se deba a que era él, sus acciones, las que lo creaban.

El primer ciclo de sueños se relaciona con la madre y la uniformidad de todos los cuerpos. Las gatas que le arañaban la cara simbolizaban a todas las mujeres en potencia que Tomás podía escoger indistintamente como amantes. El segundo ciclo, donde la enviaban a la muerte, también tiene su estrecha unión con la masificación homogénea de los cuerpos, pues aparecían mujeres desnudas que marchaban junto a Teresa. Estas mujeres son la alegoría de la vida uniformada en un campo de concentración. Que Tomás fuera quien les dispara a las mujeres que no cantaban y hacían bien las flexiones, no es casualidad. Él tiene un enorme poder sobre Teresa, tanto que ya ha penetrado a su subconsciente. El tercer ciclo de sueños nos habla de lo arraigada que está la figura de Tomás en el mundo de Teresa; aún después de muerta, espera pacientemente su regreso.

El único tiempo en el cual la serie de sueños se esfumó fue mientras Rusia invadió el país. Los tanques rusos le trajeron equilibrio interior (33), corría de un lado a otro

fotografiando a los soldados en situaciones comprometedoras. Pero pasados los primeros siete días de la ocupación, los rusos obligaron a los representantes del Estado a firmar un compromiso en donde se inclinaban ante el conquistador (33). Teresa volvió a tener miedo de sus noches y quiso huir de ellas. Al saber que existen situaciones en las que es capaz de sentirse fuerte y satisfecha, desea ir a recorrer el mundo para encontrar contextos similares (33-34). Esa es la causa de que no titubee para emigrar a Zúrich, aún y cuando Sabina – a quien identifica como amiga erótica de Tomás – esté a solo unos cuantos pasos. Irónicamente fue Sabina quien le hizo comprender a Teresa el parentesco entre la fotografía y la pintura, y por lo que logró dar el brinco de empleada en el laboratorio fotográfico al equipo de fotógrafos profesionales del semanario donde trabajaba.

3.3.2.3 El libro

Tomás se encontraba por cuestiones de trabajo en la misma ciudad donde creció Teresa, y entró al bar donde trabajaba para tomarse una copa antes de regresar a Praga. Cuando él la llamó para pedirle un coñac, fue importante porque su condición de forastero (y en estado sobrio) lo situaba encima de los demás (53). Además, encima de la mesa tenía un libro abierto. “El libro era para Teresa la contraseña de una hermandad secreta” (53). Con él se defendía de la zafiedad que la rodeaba. Las novelas le permitían la posibilidad de huir de una vida que no la satisfacía; también eran objetos importantes con los que le gustaba pasear bajo el brazo (53). Más que un cliente, “el que la había llamado era al mismo tiempo forastero y miembro de la hermandad secreta. La llamó con voz amable y Teresa sintió que su alma pugnaba por salir por todas las arterias, las venas y los poros para mostrársele” (54).

Incluso el motivo del libro llegó a jugarle una mala pasada a Teresa. Antes de acostarse con el ingeniero, vio en el vestíbulo del piso cientos de libros. Estaba segura, gracias a ellos, que ningún hombre con una biblioteca podría hacerle daño (161). El tiempo le probaría su error.

Cuando llegó a Praga a ofrecerle su vida, Teresa estaba acompañada de *Ana Karenina*. Al tocar el timbre de Tomás, sujetaba el libro con fuerzas pues era, para ella, la

entrada a su mundo (59). El libro, el escape al mundo que no entendía y le parecía vacío, mutaría a la figura un perro.

3.3.2.4 Beethoven

Teresa conocía las composiciones de Beethoven porque asistió a un concierto de un cuarteto de cuerdas praguense. La sala estaba casi desolada. Se encontraban el farmacéutico local, su esposa, y ella. Los músicos no cancelaron y los deleitaron en un concierto privado donde tocaron los tres últimos cuartetos de Beethoven. Después, el farmacéutico invitó a todos a cenar a su casa. Desde ese entonces Beethoven es para ella “la imagen del mundo al otro lado, del mundo que deseaba” (55).

Este es uno de los motivos que Teresa intercambia con Tomás. Antes de que éste conociera el *es muss sein* beethoveniano, le llamaba misión a su deseo de objetivar el mundo. Después, adoptó la frase en alemán como un sinónimo de destino y sus fuerzas se dirigieron a descubrir qué es lo que hay más allá. Su búsqueda no es tan distante a la de Teresa, quieren conocer lo que hay del otro lado.

Pero si hemos de hablar de un motivo compartido que se tiende entre Teresa y Tomás, ese es Karenin. Si bien relacionamos a la perra con Teresa a lo largo de la novela, en el capítulo final se materializa como la anunciadora de la levedad: el fin de la búsqueda de ambos.

3.3.2.5 Karenin, el Paraíso/idilio

La séptima parte de la novela se titula *La sonrisa de Karenin*. Karenin nació de una san Bernardo y un pastor alemán. Un compañero de oficina de Tomás era el dueño de la madre y no quería sacrificar a los bastardos, por lo que le dejó elegir uno de los cachorros. Aunque se trataba de una hembra, decidieron ponerle un nombre de macho. Tomás quería que se llamara Tolstoi en honor al libro que Teresa traía bajo el brazo cuando llegó a Praga, pero Teresa insistía en que había que llamarla Ana Karenina por su sexo. El morro chistoso de la perrita recordaba más bien al señor Karenin, por lo que eligieron ese nombre. El miedo de Teresa de que Karenin desarrollara tendencias lésbicas se hizo realidad, y en vez

de enamorarse de Tomás, la perra decidió enamorarse de ella. Tomás le agradecía, porque junto con la decisión de casarse, el cachorro era parte de las herramientas para mitigar los sufrimientos de Teresa: «Haces bien, *Karenin*. Eso es precisamente lo que yo quiero de ti. Si yo solo no basto, tú tienes que ayudarme» (31).

Sin embargo, las ganas de Teresa de abandonar Praga después de la ocupación rusa, hicieron evidente para Tomás que su plan no había funcionado. Para que lo hiciera, lo sabemos, era necesario que renunciara a sus amistades eróticas y en esos momentos él seguía convencido de que su *es muss sein* se encontraba en el terreno sexual.

El tiempo de un perro no transcurre en línea recta, sino en círculo, igual que las manecillas del reloj que recorren todos los días el mismo camino (80). Una silla nueva, el cambio de sitio de algún mueble, era registrado por *Karenin* con disgusto. Al mudarse a Zúrich, poco a poco se fue restableciendo el viejo orden y ceremonias: *Karenin* saltaba encima de la cama para despertarlos, acompañaba a Teresa a hacer las compras y después paseaban. En momentos de desesperanza, Teresa se hacía el propósito de aguantar por el perro, porque era más débil que ella, que *Dubček* y que la patria abandonada (80). Pero llegó el día donde la mujer se descubrió sin fuerzas. La llamada de una mujer alemana impaciente buscando a Tomás la llevó a la acción definitiva. A sabiendas que *Karenin* volvería a ser susceptible a los cambios, la tomó y subió un tren con destino a Praga. Se moverían de casa una vez más, al campo, la última estación del viaje para Tomás, Teresa y *Karenin*.

La relación con *Karenin* hace que Teresa reflexione acerca de en qué medida nuestras relaciones con los demás son producto de nuestros sentimientos, amor, desamor, bondad, maldad, o de la relación de fuerzas existente entre ellos y nosotros (302).

La verdadera bondad del hombre sólo puede manifestarse con absoluta limpieza y libertad en relación con quien no representa fuerza alguna. La prueba de la moralidad de la humanidad, la más honda (situada a tal profundidad que escapa a nuestra percepción), radica en su relación con aquellos que están a su merced: los animales. Y aquí fue donde se produjo la debacle fundamental del hombre, tan fundamental que de ellas se derivan todas las demás (302).

Karenin es el símbolo de la ruptura con la humanidad por parte de Teresa, es el caballo que alguna vez abrazó Nietzsche. Nos dice el autor figura que a ese Nietzsche llorando por los latigazos propinados al animal, y a esa Teresa con ojos llenos de lágrimas y la cabeza de un perro mortalmente en su regazo, los quiere por igual (303): “Los veo a los dos juntos: ambos se apartan de la carretera por la que la humanidad, «dueña y señora de la naturaleza», marcha hacia delante (303).

La vida en el Paraíso es circular, igual que la vida de Karenin. La aldea a la que Teresa insistió en mudarse, era para ella la imagen misma de esa vida pasada donde el hombre vivía rodeado de animales domésticos. Cuando Teresa coloca a Karenin enfrente de un espejo, no se reconoce. Lo mismo le pasaba a Adán cuando se inclinaba a beber agua en una fuente. La nostalgia del Paraíso es, pues, el deseo del hombre de no ser hombre (309). Karenin no sabe nada de la dualidad entre cuerpo y alma. Bajo este principio, las menstruaciones que sufría cada medio año causaban en Teresa una alegre ternura. La ignorancia de la distinción entre cuerpo y alma por parte de la perra convence a Teresa que el amor que la une a Karenin es mejor que el que existe entre ella y Tomás (310).

Teresa no quiere culpar a Tomás ni culparse a sí misma, no pretende afirmar que pudieran quererse *más*. Pero le da la impresión de que la pareja humana está hecha de tal manera que su amor es a priori de peor clase de la que puede ser (al menos en su caso, que es el mejor) el amor entre una persona y un perro, esa extravagancia en la historia del hombre, probablemente no planeada por el Creador./ Es un amor desinteresado: Teresa no quiere nada de *Karenin*. Ni siquiera le pide amor. Jamás se ha planteado los interrogantes que torturan a las parejas humanas: ¿me ama?, ¿ha amado a alguien más que a mí?, ¿me ama más de lo que yo le amo a él? Es posible que todas estas preguntas que inquietan acerca del amor, que lo miden, lo analizan, lo investigan, lo interrogan, también lo destruyan antes de que pueda germinar. Es posible que no seamos capaces de amar precisamente porque deseamos ser amados, porque queremos que el otro nos dé algo (amor), en lugar de aproximarnos a él sin exigencias y querer sólo su mera presencia (310).

Además, Karenin le otorga el don del idilio. Entre el amor de un perro y un hombre no hay conflictos ni evolución; Karenin sólo esperaba de sus dueños una vida basada en la repetición. Si Karenin despertara un día como hombre, seguramente rehuiría la rutina de la pelea ficticia por un panecillo entre ella y Tomás. Para Teresa, la felicidad es el deseo de repetir. Sólo le ha sido posible conocer el idilio paradisíaco al lado de Karenin.

Un tumor canceroso amenazó mortalmente la felicidad del idilio. Conforme avanzaban los días, Karenin perdía su vitalidad y apetito. Durante ese tiempo, Teresa descubrió una correspondencia que Tomás mantenía en secreto, y la atribuyó a alguna amante en Praga. La desesperación que se apoderó de ella fue mayor que la que había experimentado en situaciones similares, porque ya había perdido la costumbre (306). La mujer sabe que Tomás no la abandonaría por nadie, pero le parece que la felicidad de los últimos años de vida se ha experimentado bajo el telón de la mentira (306). Y es entonces cuando recuerda una antigua idea: “Su hogar no es Tomás, sino Karenin. ¿Quién le dará cuerda al reloj de sus días cuando él no esté?/ Teresa vivía en el futuro, en un futuro sin Karenin, y en ese futuro se sentía abandonada” (307). Pensando eso, trazó un rectángulo en el jardín, entre dos manzanos: la tumba de Karenin. El enojo de Tomás por dar por hecho la muerte de la perra, y los nervios a punta de Teresa por la carta hallada, impidió cualquier tipo de reconciliación. Estaban cada uno a un lado de Karenin, pero “Cada uno de ellos estaba solo. Teresa con su perro, Tomás con su perro” (307).

Las cartas provenían del hijo de Tomás. Teresa se sintió aliviada y animó a su esposo a mantenerse en contacto con su único descendiente. Karenin seguía empeorando y se decidieron a darle descanso a sus sufrimientos. Una inyección en la pata trasera mitigó el dolor de forma permanente. La enterraron en el jardín, en el exacto lugar donde Teresa había dibujado la tumba. Tomás quería que todo fuese como lo había querido Teresa. Karenin había sido su idilio y su fuente de fortaleza cuando sufría por culpa de la búsqueda de su misión, de su *es muss sein*. El movimiento de cola de Karenin antes de morir fue su sonrisa. Una sonrisa que por fin le anunciaba a la pareja que se encontraban en la levedad.

3.3.3 Sabina

3.3.3.1 La pintura y la traición

El eterno enemigo de Sabina es el kitsch. El hombre que pregunta lo amenaza. Es el cuchillo que rasga el lienzo de la pintura, para descubrir que atrás existe otra imagen. La verdad incomprensible que se encuentra bajo una mentira comprensible es, lo sabemos, el sentido de los cuadros de Sabina. También es la clave para entenderla. Es una persona en fuga que se deja entrever por una pequeña grieta en el decorado. El primer plano bajo el que se esconde es la traición. Nada más distante del núcleo que tiene su pareja, Franz, en el cual coloca la fidelidad. Sin embargo, la figura de los contrarios en los extremos puede llegar a redondearse y mostrar que, en realidad, no están tan alejados como parece. Eso lo sabría Sabina años después, cuando se descubre añorando a Franz.

La concepción de la belleza como error no hace más que resumir su visión del mundo: la mancha que cae sobre un cuadro y que de pronto se muestra como su estética personal. La pintura vino a ser la única cosa que la mantenía unida, a veces con un hilo casi imperceptible, al terreno del peso.

La pintura es además un motivo que se relaciona con otros dos protagonistas, Tomás y Teresa. En el caso de Tomás, él se trata de una alegoría viviente de los cuadros de Sabina. Este hombre es el Tristán enfundado en un traje de Don Juan. En el caso de Teresa, la obra de la pintora le parece como “fotografías producidas por una doble exposición” (69). El trabajo de Teresa como fotógrafa le permitió comprender a fondo la poética visual de Sabina e, incluso, aproximarse a la amante de su marido de una forma particular. Durante el encuentro en el cual Teresa le tomaría fotos a Sabina, la cámara fotográfica sirvió como un ojo mecánico para que las dos se observaran como rivales sin afán de ser descubiertas. Se llevaron una sorpresa al descubrir encanto en la situación: las dos entregadas, desnudas y desarmadas por turnos. Se encontraban unidas directamente por los imperativos de Tomás (“¡desnúdate!”). La semejanza entre las pinturas de Sabina y una fotografía expuesta a la luz dos veces, fue el punto en común que permitió el acercamiento entre las mujeres.

3.3.3.2 El sombrero hongo

En ese mismo encuentro entre Sabina y Teresa, la última le pregunta a la pintora si quisiera que la fotografiara con el sombrero hongo de su abuelo. Sabina se rió durante largo tiempo, y continuaron la sesión haciendo a un lado la prenda. Y es que Sabina ya había intercambiado ese motivo con Tomás.

El sombrero hongo tiene cinco significados para Sabina. Primero, es un recuerdo confuso de su abuelo olvidado, alcalde de una pequeña ciudad checa. En segundo lugar, se trata de un recuerdo de su papá; al morir, su hermano tomó posesión de todas las propiedades de la familia y Sabina, por orgullo, decidió quedarse solamente con el sombrero. En tercer lugar, se trató de un instrumento para los juegos amorosos con Tomás. En cuarto, fue un signo de la originalidad que cultivaba conscientemente y, por último, en el extranjero el sombrero hongo se convirtió en un objeto sentimental.

¿Cómo compartió Sabina con Tomás uno de los objetos más importantes de su pasado y su presente? Cierta día, mientras ella se comenzaba a desnudar, Tomás cogió el sombrero hongo y se lo puso en la cabeza. La imagen los excitaba a los dos. Al mirarse en el espejo, Sabina no veía más que una situación graciosa. Pero después, lo excitante ocultó a lo cómico (92), pues el sombrero hongo representaba una violencia a su dignidad femenina.

Se veía con las piernas desnudas, con las bragas de tela fina, a través de la cual se transparentaba el pubis. La ropa interior resaltaba sus encantos femeninos y el duro sombrero masculino negaba, violaba, ridiculizaba aquella femineidad. Tomás estaba a su lado vestido, de lo cual se desprendía que la esencia de lo que veían los dos no era la broma (en ese caso él también debería haber estado en ropa interior y sombrero hongo), sino la humillación. Ella, en lugar de rechazar la humillación, la ponía en evidencia orgullosa y provocativamente, como si permitiera que la violaran pública y voluntariamente [...] (93).

En este mismo encuentro el sombrero hongo fue uno de los medios para evadir la presencia hegemónica del kitsch totalitario. Imaginarse defecando con la prenda en la

cabeza y frente a Tomás, expresó la rebeldía hacia el ideal hegemónico del acuerdo categórico del ser.

Cuando Sabina fue a Zúrich a ver a Tomás, llevó el sombrero hongo y lo tenía puesto al abrirle la habitación del hotel. El sombrero, en esos momentos,

[...] no fue ni alegre ni excitante, se convirtió en un recuerdo del tiempo pasado. Ambos estaban emocionados. Hicieron el amor como nunca lo habían hecho antes [...] porque aquel encuentro no era la continuación de sus encuentros eróticos [...] sino una recapitulación del tiempo, un canto a su pasado común, el resumen sentimental de una historia no sentimental que se perdía en la lejanía (94).

El sombrero hongo es el *leit motiv* de la vida, de la composición musical, de Sabina; aquel motivo volvía una y otra vez y adquiría significados distintos (94). Pero sólo había logrado compartir esos significados con Tomás.

3.3.3.3 El cementerio

Los cementerios son como una canción de cuna para Sabina. Cuando se siente triste, coge el coche y se va lejos de Praga, a pasear por los cementerios de Bohemia. Éstos parecen jardines, las tumbas están cubiertas de césped y colores. Las sepulturas se advierten difícilmente entre el verde de las hojas. Al anochecer, las velas encendidas hacen parecer que los muertos han organizado un baile infantil; infantil porque “los muertos son inocentes como niños” (111). A pesar de toda la crueldad, en los cementerios reina la paz, incluso durante todas las ocupaciones (Hitler, Stalin, los rusos).

Cuando Sabina le comentó a Franz de su manía por pasear por los cementerios, el hombre le contestó con asco que se trata sólo de un desagradable depósito de huesos y piedras (133). Comprendió a qué se refería mientras paseaba por un cementerio de Montparnasse, tratando de calmarse por la noticia recibida de la muerte de Tomás y Teresa en un accidente automovilístico. El cementerio de Montparnasse se componía de capillas en miniatura construidas encima de cada tumba. La soberbia convertida en piedra (131). Los

que descansaban ahí “exponían a la admiración pública su posición, su importancia social – su dignidad” (131). Pensaba que cuando se cubre a un muerto con una piedra, ya no puede regresar. Por el contrario, cuando se le cubre con un jardín, el fallecido sale de la tumba a través de los árboles y las flores. Extrañó entonces a Franz:

Hasta hoy, en Montparnasse, no había entendido qué quería decir [el cementerio como depósito de huesos y piedras]. Le da pena haber sido impaciente. Es posible que, si hubieran permanecido más tiempo juntos, hubieran empezado lentamente a comprender las palabras que decían. Sus vocabularios se habrían ido aproximando tímida y lentamente como unos amantes muy vergonzosos, y la música de cada uno de ellos habría empezado a fundirse con la música del otro. Pero ya es tarde (133).

Sabina sólo compartió uno de sus motivos con quien sabía que a cambio no le exigiría adoptar uno de él mismo. Con Tomás estaba consciente de que podía abandonar sus filas cuando quisiera sin necesidad de explicaciones o dramas. Con él se encontraba en una relación basada en la levedad, que terminó – como sabemos por el episodio del reencuentro con el sombrero hongo – por pesar dulcemente en el pasado de ambos.

La muerte de Tomás y Teresa conmocionaron a Sabina. Murieron bajo el signo del peso, bajo la pesadez de un camión que dejó sus cuerpos destrozados. Ella quiere morir en la levedad. Teme estar en un féretro sepultada bajo tierra americana (285). Por eso en su testamento puede leerse que su cuerpo debe ser quemado y las cenizas esparcidas: “Será más leve que el aire. Según Parménides ésta es una transformación de lo negativo en positivo” (285).

3.3.4 Franz

3.3.4.1 La ciencia, las manifestaciones y la fidelidad

El *leit motiv* de Franz son las manifestaciones. Murió a causa de una, no sin antes advertir que la Gran Marcha es un grupo de personas cada vez menor y que terminará por disminuirse a un tamaño casi imperceptible.

Franz, con una carrera científica brillante y un escritorio asegurado en un gabinete universitario, se sentía asfixiado en las aulas y bibliotecas. Su destino podía adivinarse desde temprana edad. Cuando vivía en París, quería sentir que no estaba solo, y protestaba por lo que fuera con tal de sentirse partícipe de algo. En Ginebra no había marchas, pero cuando conoció a Sabina, de una patria que conservaba lo que admiraba de las revoluciones (riesgo, coraje, peligro de muerte), volvió a creer en la grandeza del destino del hombre. Ya hemos dicho que incluso le resultaba más bella por el drama que su país vivía. Nada más contrario a ella pues la Gran Marcha es para Sabina el kitsch político.

Con la ausencia de Sabina, apareció la Sabina ideal, que fungía como un principio incontradecible. Franz le era igual de fiel que a su madre, a la que amó desde la infancia hasta su entierro y todavía en el recuerdo. La fidelidad es la que da unidad a la vida que, de otra forma, “se fragmentaría en miles de impresiones pasajeras como si fueran miles de añicos” (97). Franz pensaba que siendo fiel conquistaría a la pintora. Resulta increíble que después de la partida de su pareja sin explicación ni despedida, el ideal de la fidelidad en Franz golpeaba más fuerte que el de la incompreensión y el rencor.

2.3.4.2 La música

La música, el arte que más se aproxima a la belleza dionisiaca entendida como embriaguez (99). Franz piensa que la separación entre música seria y moderna es anticuada e hipócrita, disfruta todo tipo. Y es que para él la música es una liberación que lo lleva lejos del encierro de su vida académica. Es su forma de hermanarse con el mundo. Podríamos decir que la considera como otra forma de marchar con la humanidad.

A Franz le parece que tantas conferencias y publicaciones que ha preparado han hecho que el sentido de las palabras se difumine y se conviertan en nada. Siente deseos de que exista una música inmensa y absoluta, un bullicio que lo inunde y ensordezca todo, haciendo desaparecer “el dolor, la vanidad y el nihilismo de las palabras. ¡La música, la negación de las frases, la música, la anti-palabra!” (100). Quería abandonarse al sensualismo, fundir el placer que le da estar acostado con la mujer que ama junto con el estruendo orgiástico de la música (100). En aquel ruido imaginario se piensa feliz. Su

estudiante con gafa disfrutaría de la misma manera de la música. Sabina ya ha vivido el estruendo hegemónico de la música comunista. La música, para ella, era igual a una jauría de perros que la perseguía hasta en el retrete.

3.4 La interrelación de los motivos

Cuando las personas son jóvenes, nos dice el autor-figura, la composición musical está aún en sus primeros compases y es posible intercambiar motivos. Pero al encontrarse ya mayores, las composiciones musicales están casi cerradas y cada palabra u objeto, significa una cosa distinta en la composición de la una y la otra (95). Por eso Teresa y Tomás sufren. Se aman pero no encuentran el equilibrio entre sus visiones del mundo. También es la causa de que Franz y Sabina se sientan desorientados e incomprensidos cuando están juntos. Quizás ellos, con el tiempo, hubieran logrado coincidir en tonos y timbres, como lo hicieron Teresa y Tomás ya al final de su vida.

En la siguiente figura (*Figura 5. Síntesis gráfica de "LILS"*), se puede observar un resumen gráfico de las relaciones de las voces, los temas de la novela, los motivos de cada personaje, y la relación que éstos pudieran tener con otros. Es imprescindible una explicación del diagrama, pues ninguno de sus elementos ha sido colocado al azar.

Primeramente, se observa que los temas principales de *LILS* están en los márgenes de la figura. Éstos se ubican de acuerdo a qué tan estrecha es su relación con los protagonistas. Alrededor de Tomás se encuentran la levedad, el peso y la compasión. Sabina está cercada por la mierda y el kitsch. Teresa y Franz comparten la debilidad. A ella se le añaden los temas del cuerpo, el alma y el vértigo. A él, la Gran Marcha y la fuerza.

En segundo término, salta a la vista que los motivos se encuentran encasillados o clasificados en cinco categorías. En la primera, se encuentran el *es muss sein*, Beethoven, y la música. Se trata de elementos que definen las vidas de Tomás, Teresa y Franz. Las cuestiones musicales metafóricas aparecen – respectivamente – como un imperativo, una llamada del destino, y el ánimo de pertenecer a la humanidad.

En un segundo conjunto que se relaciona con el pasado de los protagonistas, aparece la madre, la fidelidad, el sombrero hongo y las mujeres. La madre es el antecedente de Teresa: la define. El sombrero hongo es el vínculo de Sabina con su familia y el símbolo que le recuerda su vida en Praga y Suiza. En cuanto a Franz, la fidelidad es una herencia de los sentimientos que le provocaba ver a su madre en una situación de angustia después del abandono de su esposo. Con Tomás, su motivo de las mujeres no se refiere a que ha dejado sus amistades, más sí a que existe un antes y un después de pasar la noche con Teresa: comienza a amar pero su necesidad de objetivar el mundo por medio del sexo lo sigue anclando.

El tercer grupo es el de las debilidades que raptan los sentidos y nublan la razón. Se colocan ahí a la memoria poética, a los sueños y a la traición. Tomás es esclavo de su imaginación, Teresa no puede controlar su subconsciente y Sabina persigue – consciente e inconscientemente, a sabiendas de que su búsqueda será insaciable – la eterna traición.

El cuarto grupo contiene lugares, situaciones u objetos que reconfortan a algunos de los personajes. Sabina tiene el motivo del cementerio, Franz el de las manifestaciones, Teresa el del Paraíso/idilio.

Por último nos encontramos con el grupo de los motivos de las actividades en que los personajes pasan (o pasaban) realizando la mayor parte del tiempo y que otorgan sentido a su vida o misión. Sabina plasma en todos sus cuadros la lectura que le da al mundo de dos planos contrarios. Por tanto, en esta clasificación le corresponde la pintura. Tomás encuentra la metáfora exacta de su búsqueda en las mujeres, en la medicina. Franz ha sido condenado por la ciencia a estar sentado detrás de un escritorio: la Academia es su cárcel y de ahí su amor a la humanidad y el valor de la fidelidad. Teresa tiene el motivo de los libros, los cuales además de ser un objeto que la acompaña diariamente (y que desde chica no soltaba ni en el lavadero), son también una contraseña que le dio indicios (dentro de su visión poética del mundo) de lo que vendría a significar Tomás para ella.

Estos motivos señalados se relacionan con los de otros personajes, aunque solamente hay un motivo compartido: Karenin. Teresa y Tomás tienen en la perra el símbolo de su unión. Su muerte se convierte en el anunciador de la vida en la levedad. Así

mismo, hay una correlación entre el amor de Teresa por Beethoven y la imperiosa dictadura del *es muss sein* en Tomás. Pero no debe confundirse este vínculo con un motivo que corresponde a dos personajes.

Tomás también comparte motivos con alguien más. Sabina es una de sus amistades eróticas, una de las mujeres que le ayuda a objetivar el mundo y donde el signo de su historia no sentimental, más si amistad, es el sombrero hongo. También puede establecerse una unión entre el motivo de la pintura de Sabina y Tomás, pues él es la alegoría viviente de sus cuadros de dos planos, donde convergen temas opuestos. Este motivo, el de la pintura, tiende también la mano a Teresa. Los cuadros de Sabina tienen estrecha relación con la fotografía, trabajo en el que se desempeñaba Teresa cuando las dos mujeres se encontraron y que sirvió como pretexto para que conociera a la amiga de Tomás. Como puente decisivo entre las dos amantes de Tomás, se encuentra el “¡desnúdate!” que él dirige durante sus encuentros eróticos y que Teresa repite a Sabina. La unión de las dos mujeres se dio solamente con una “frase mágica” (70).

Estas relaciones nos permiten entender un poco más a los personajes, cómo evalúan el mundo, cómo lo perciben. Analizar los motivos de los protagonistas es una forma de establecer su postura respecto a los pilares o temas de la novela, así como las semejanzas que pudiera tener su visión con la de otros personajes. Es importante tomar en cuenta los motivos para realizar el mapa de la composición electroacústica de *LILS*, pues estos funguen como células bethovenianas que nos recuerdan la esencia de cada personaje.

3.5 Diálogo entre las voces: la mirada

Además de la relación de los motivos, existe un diálogo que consiste en la forma en la que los protagonistas quieren que se les observe. Estas particularidades consienten un mayor entendimiento de los personajes. En el capítulo 23 de la sexta parte de *LILS*, se señalan cuatro categorías según el tipo de mirada según la cual distintos personajes viven.

La primera es la que anhela la mirada de una cantidad infinita de ojos anónimos, la mirada del público (282). El ejemplo perfecto es el de la actriz norteamericana que asiste a la manifestación en Camboya. Sin un auditorio, parecería que todas sus acciones son banales.

La segunda categoría es en la cual el sujeto necesita la mirada de muchos ojos conocidos (282). El reconocimiento se vuelve el alimento diario y siempre consiguen una mirada de algún amigo, familiar u ocasional admirador. Contemos aquí a Marie-Claude y su hija. En la tercera categoría entran los que necesitan de la mirada de la persona amada (282). Se trata de una situación igual de peligrosa a la de la primera categoría (282): algún día morirá el otro (al igual que el público anónimo) y se hará la oscuridad en la vida del sujeto. Aquí pertenecen Tomás y Teresa.

Por último, la cuarta categoría es “la máspreciada, la de quienes viven bajo la mirada imaginaria de personas ausentes. Son los soñadores” (283). Soñadores como Franz y Simón, que pueden vivir de un ideal y bajo éste fundamentan su existencia. No importa si desaparece ese ojo imaginario, siempre se encontrará una aspiración fuera del alcance que permita soñar. Cuando Tomás murió, Simón reemplazó su mirada con la de Sabina y le escribía largas cartas. Poco importaba que no las leyera.

A Sabina pudiéramos colocarla en la primera categoría. Esta afirmación es hecha por la técnica del descarte. Es fácil encasillar a los demás personajes, el autor-figura lo hace explícitamente. En cambio, permanece en silencio en cuanto a Sabina. Ella no es una soñadora, no vive bajo la mirada del ausente. Tampoco necesita de la persona amada (su amor por la traición no le permite entregarse a nadie). La mirada de varios ojos conocidos

le es indiferente por su misma indisposición a crear lazos. La levedad sólo se la otorgan los ojos anónimos, los cuales van y vienen, se reemplazan continuamente. Es una mirada que la traiciona día a día.

Además de este diálogo de miradas y el intercambio de los motivos, hay otra forma en la que dos personajes – Tomás y Teresa – estrechan lazos: la casualidad. También la interpretación que le otorgan a estos hechos permite definir más adecuadamente sus atmósferas.

3.4.1 La casualidad

La quinta parte de *La inmortalidad* (1988) se titula “La casualidad”.¹²² El Milan Kundera ficticio elabora una teoría de la casualidad, y la expone mientras platica con el profesor Avenarius. Hay cuatro tipos de casualidades: la muda, la poética, la contrapuntual, la generadora de historias, y la morbosa.¹²³

Cuando nos referimos a una casualidad muda debemos pensar en aquellas coincidencias de acontecimientos sin sentido alguno. Son sincronías silenciosas que nada significan. Por otro lado, el tipo poético es el que da a los hechos un significado inesperado; envuelve a una acción de un carácter específico, dependiendo de con qué otro acto se le relacione. Dejemos que lo explique nuestro personaje:

[...] imagínate que digo: «en el preciso momento en que caía la *primera* hoja amarillenta en la ciudad de Chicago, el profesor Avenarius se sumergía en la piscina para darse un masaje en la espalda». La frase se vuelve melancólica, porque vemos al profesor Avenarius como anunciador del otoño y el agua en la que se ha sumergido nos parece como si estuviera salida de lágrimas.¹²⁴

¹²² Véase Kundera, Milán. *La inmortalidad*. Trad. Fernando Valenzuela. (México: Tusquets editores, 2013) 262.

¹²³ Véase Kundera 270-272.

¹²⁴ Kundera 270.

La casualidad contrapuntual es la que no otorga un sentido especial a un suceso, pero se asemeja a cuando se unen en una composición musical dos melodías.¹²⁵ Los acontecimientos no tienen relación y la casualidad poco significa, pero la mezcla va bien.

Tenemos también a la casualidad generadora de historias. Es la que “adoran los novelistas”¹²⁶ y que permite construir lazos entre personajes, y otorgarle sentido a hechos, acciones, encuentros. Por último, la casualidad morbosa es en donde suceden coincidencias con una alta tasa de improbabilidad, pero sin significado alguno. Por ejemplo, imaginemos que dos personas que se conocieron en una reunión social no vuelven a verse por varios años. De repente, se encuentran en un país distinto al de su origen, ambos de vacaciones en las mismas fechas, visitando el mismo lugar. El encuentro es fascinante, pero de nada sirve pues son solamente dos personas que se conocieron por azar.

Tomás y Teresa están convencidos de que su amor nace de las casualidades. Su interpretación es disímil. Tomás minimiza la unión, mientras que Teresa la encuentra dictada por un orden supremo:

Y es que de pronto se dio cuenta de que era mera casualidad el que Teresa lo amase a él y no a su amigo Z. Se dio cuenta de que, además del amor de ella por Tomás, hecho realidad, existe en el reino de lo posible una cantidad infinita de amores no realizados por otros hombres.[...] Hace siete años se produjo *casualmente* en el hospital de la ciudad de Teresa un complicado caso de enfermedad cerebral, a causa del cual llamaron con urgencia a consulta al director del hospital de Tomás. Pero el director tenía *casualmente* ciática, no podía moverse y envió en su lugar a Tomás a aquel hospital local. En la ciudad había cinco hoteles, pero Tomás fue a parar *casualmente* justo a aquél donde trabajaba Teresa. *Casualmente* le sobró un poco de tiempo para ir al restaurante antes de la salida del tren. Teresa *casualmente* estaba de servicio y *casualmente* atendió la mesa de Tomás. Hizo falta que se produjeran seis casualidades para empujar a Tomás hacia Teresa, como si él mismo no tuviera ganas (41-42).

¹²⁵ Véase Kundera 270.

¹²⁶ Véase Kundera 270.

Para Teresa, las casualidades se convirtieron en un mensaje en donde leyó que Tomás estaba destinado para ella. Tomás fue “la casualidad absoluta” (54). Cuando Teresa se acercó a atenderlo en el bar estaba leyendo un libro, uno de los grandes motivos de Teresa. En la radio sonaba Beethoven (otro motivo), que significaba para ella la imagen del mundo que deseaba, de lo elevado. El cuarto número seis de Tomás coincidía con el número de casa en Praga de la familia de Teresa. Después, cuando se encontraron al finalizar el turno de la mesera, el médico estaba sentado en el mismo banco donde Teresa había leído la tarde anterior. Aunque cualquiera pudiera objetar que estas casualidades son “modestas, grises” (57), el alma de Teresa salió a flote. Esas casualidades “se convirtieron en una fuente de energía que ella no agotará hasta el fin de su vida” (57).

Si uno quiere decir algo serio sobre la casualidad, debe realizarse una investigación matemática¹²⁷ que desmitifique – o no – lo inesperado de las coincidencias. Pero no existe la matemática existencial¹²⁸. Si la casualidad pudiera sujetarse a leyes, probablemente uno de los axiomas de su “ciencia” sería que el valor de una casualidad es igual a su tasa de improbabilidad.¹²⁹ Un acontecimiento es más significativo y privilegiado mientras más casualidades sean necesarias para producirlo (54-55).

La casualidad enmarcó el amor de Teresa y Tomás, y exacerbó el sentido de la belleza del encuentro: los motivos de Teresa aparecieron en la composición de Tomás (Beethoven, el libro). El hombre que está ciego en su vida cotidiana con respecto a las casualidades, deja que su vida pierda la dimensión de lo bello (58). Teresa está consciente de la importancia de estos “mensajes”; su vida y sus sentimientos pueden engrandecerse o consolarla cuando recuerda que existe el destino. Para ilustrar esto, mencionemos el pasaje en el cual Teresa está angustiada porque Tomás dejó Suiza para encontrarse con ella en Praga. Sentía que Tomás había cambiado su destino por su culpa y que ahora ella tendría que hacerse responsable de él (83). Se sentía muy débil para poder cumplir con esta tarea. “Pero luego se acordó de que ayer, poco después de aparecer él en la puerta de la casa, sonaron en una iglesia de Praga las seis de la tarde. La primera vez que se vieron, ella

¹²⁷ Véase Kundera 271.

¹²⁸ Véase Kundera 271.

¹²⁹ Véase Kundera 271.

terminaba de trabajar a las seis. Lo había visto sentado en el banco amarillo y había oído sonar las campanas de la torre” (84). La casualidad, el sentido de la belleza, la liberó de la angustia (84).

3.5 La estructura polifónica de *LILS*

Evaluar las distintas formas de interacción y relación entre los personajes es uno de los dos procesos necesarios para construir el mapa de la composición electroacústica de *LILS*. El otro proceso se refiere a evaluar el tipo de género discursivo en el texto. Las distintas apreciaciones de los temas, así como los diferentes tipos de narración, son componentes esenciales de la estructura polifónica.

3.5.1 El contrapunto: los distintos géneros discursivos en el texto

El concepto del contrapunto en la novela nace, para Kundera, con Hermann Broch en *Los sonámbulos*. Sin embargo, el anhelo de ir más allá de la linealidad se fue desarrollando durante el siglo XIX.¹³⁰ *Los demonios* de Dostoievski pudiera considerarse una novela polifónica, donde hay tres líneas que forman tres novelas independientes: “1) la novela *irónica* del amor entre la vieja Stavroguin y Stepan Verjovenski; 2) la novela *romántica* de Stavroguin y sus relaciones amorosas; 3) la novela *política* de un grupo revolucionario”.¹³¹ Las tres líneas, aunque disímiles y unidas por temas en común, se narran bajo el mismo género discursivo. Por eso Kundera señala a Broch como uno de los precursores del contrapunto novelesco. Queda por lograrse una novela capaz de “soldar en una única música la filosofía, la narración y el ensueño [...]”.¹³²

En *Los sonámbulos* existen cinco líneas heterogéneas:

- 1) la *narración novelesca* basada en los tres principales personajes de la trilogía: Pasenow, Esch, Huguenau; 2) el *relato intimista* sobre Hanna Wendling; 3) el *reportaje* sobre un hospital militar; 4) el *relato poético* (parte en verso) sobre

¹³⁰ Véase Kundera, *El arte de la novela*, 95.

¹³¹ Kundera 95.

¹³² Kundera 91.

una joven del Ejército de Salvación; 5) el *ensayo filosófico* (escrito en un lenguaje científico) sobre la degradación de los valores.¹³³

Pero aunque estas líneas están tratadas simultáneamente (es decir, se alternan con intención polifónica), hay un problema: las voces no son iguales, la línea del relato romántico ocupa mucho más espacio que las otras líneas.¹³⁴ Además, el relato sobre Wendling o el ensayo sobre la degradación de los valores son prescindibles para el sentido de la novela.¹³⁵

Teniendo en cuenta que la igualdad de las líneas y la indivisibilidad del conjunto son fundamentales para la existencia de la polifonía, y que además a eso está sujeta la heterogeneidad de los géneros discursivos para lograr el contrapunto, examinemos las siete partes de *LILS*.

3.5.1.1 Análisis del contrapunto en *LILS*

El texto tiene siete partes definidas, cada una con una atmósfera específica (es decir, en relación a uno o dos personajes). La primera parte se titula “La levedad y el peso” y en ella predomina la atmósfera de Tomás. La segunda parte, “El alma y el cuerpo”, está estrechamente ligada a Teresa. La tercera, “Palabras incomprendidas”, a Franz y a Sabina. La cuarta, “El alma y el cuerpo”, regresa a Teresa, al igual que la quinta parte – “La levedad y el peso” – a Tomás. La sexta parte, “La Gran Marcha”, corresponde a Franz y Sabina. Mientras que en la séptima parte, “La sonrisa de Karenin”, Teresa predomina. La estructura primaria de la composición sería: A-B-C-B-A-C-B.

Las partes de la novela contienen diferentes géneros discursivos que se extienden por uno o varios capítulos. La forma más fácil de presentar la heterogeneidad de la composición es en siete tablas donde cada una señala qué capítulos atienden a cada forma narrativa para cada uno de los segmentos principales. Se advierten ocho géneros. Antes de enlistar dónde y cuándo aparecen, es recomendable definirlos.

¹³³ Véase Kundera 94.

¹³⁴ Véase Kundera 96.

¹³⁵ Véase Kundera 96-97.

El más fácil de identificar es el ensayo (1). Es la presentación de una idea o secuencia de ideas. Para motivos de la novela, se identifica como ensayo a aquellos pasajes donde este género predomina y no hay interrupción significativa de la narración novelesca. Es decir, donde no existen referencias amplias a la trama tradicional. La reflexión del autor-figura (2) nos sumerge en los pensamientos de quien nos comparte la historia. El lenguaje y la escritura en primera persona omiten la confusión con la reflexión interior (3), la cual se relaciona específicamente con uno de los personajes.¹³⁶ Al hablar del testimonio del autor-figura (4) nos referimos a pasajes íntimos donde este “personaje” nos comparte sucesos o pensamientos; es una especie de confesión. El relato onírico (5) es muy obvio: se trata de la narración de los sueños de los personajes. En cuanto al género del diccionario (6), es lo que entendemos convencionalmente como tal: una lista de palabras con su correspondiente significado, aunque en este peculiar listado se nos presenta una definición dual para cada vocablo. Restan el acontecimiento (7), que no es más que una recapitulación de hechos – ya sean políticos o históricos –, y la narración (8). Esta última es el género discursivo al cual estamos acostumbrados en una novela (la historia que se cuenta envuelta, ocasionalmente, con pensamientos y reflexiones de los personajes). Para dar un poco más de detalle, la narración en las tablas se ha separado por acontecimientos (por ejemplo, puede leerse “narración (Teresa visita a Tomás)” y acto seguido “narración (pasado de Tomás)”. Eso no significa que se trate de un discurso distinto.

Los géneros pueden ser híbridos, es decir, presentarse dos o más tipos de discursos dentro de un mismo capítulo o segmento de capítulos. Sin embargo, para poder establecer de forma precisa la forma narrativa, resulta válido indicar el género predominante para definir a qué discurso atiende un segmento. A veces es imposible hacerlo pues dentro de un mismo capítulo hay una división clara donde se pasa de una forma narrativa a otra. Por ello en algunas partes puede verse una forma dual que indica que hay una convergencia de géneros. Las siguientes tablas atienden a cada una de las partes de la novela. En el lado

¹³⁶ No se trata propiamente de monólogos o de una corriente de conciencia. Kundera indica que son reflexiones ligadas a un personaje donde se exploran “sus actitudes, sobre su forma de ver las cosas”. Véase Kundera 101. También, de la reflexión del autor-figura nos dice que “de vez en cuando me gusta intervenir directamente como autor, como yo mismo”. Véase Kundera 101.

izquierdo pueden observarse los capítulos o segmentos; en la parte derecha, el tipo de discurso que puede localizarse en ellos.

Primera parte: "La levedad y el peso" (A)	
Capítulos	Género
1	Ensayo/Testimonio del autor-figura
2	Ensayo
3	Reflexión interior
4	Narración (Teresa visita a Tomás)
5	Narración (pasado de Tomás)
6	Narración (Teresa en Praga)
7	Narración (celos de Tomás)
8	Relato onírico
9	Ensayo
10	Reflexión interior
11	Narración (Llegada de Karenin)
12	Narración (Propuesta para vivir en Suiza)
13	Narración (vida en Suiza)
14	Reflexión interior
15	Narración (partida de Suiza)
16	Ensayo/ Reflexión interior
17	Reflexión interior

Tabla 2. Contrapunto en la primera parte de *LILS*

Segunda parte: "El alma y el cuerpo" (B)	
Capítulos	Género
1	Narración (Teresa visita a Tomás)
2	Ensayo
3	Reflexión interior
4-5	Narración (historia de la madre de Teresa)
6-8	Narración (semejanza de Teresa con su madre)
9-10	Narración (las casualidades)
11	Reflexión del autor-figura
12	Narración (Teresa llega a Praga)
13	Narración (Teresa se acuesta con Tomás)
14	Narración (nuevo trabajo de Teresa)
15	Relato onírico
16	Narración (los sueños)
17	Reflexión interior
18	Narración (la madre aparece)

19	Narración (carta de Sabina)
20-22	Narración (encuentro con Sabina)
23	Narración (fotografías de Teresa)
24	Narración (entrevista en el semanario)
25	Narración (comida con la fotógrafa)
26	Reflexión interior
27	Reflexión interior
28	Narración (regreso de Tomás)
29	Reflexión interior

Tabla 3. Contrapunto en la segunda parte de *LILS*

Tercera parte: "Palabras incomprendidas" (C)	
Capítulos	Género
1	Reflexión interior (Franz)
2	Reflexión interior (Sabina)
3	Diccionario
4	Narración (Sabina visita una asociación de compatriotas)/Reflexión interior (Sabina)
5	Diccionario
6	Narración (coctel en casa de Marie-Claude)
7	Diccionario
8	Reflexión interior (Sabina)
9	Narración (Franz regresa a casa; separación de Marie-Claude)
10	Reflexión interior (Sabina)
11	Reflexión interior (Franz)

Tabla 4. Contrapunto en la tercera parte de *LILS*

Cuarta parte: "El alma y el cuerpo" (B)	
Capítulos	Género
1	Narración (cambio en la rutina de Karenin)
2	Acontecimiento (histórico)
3-5	Narración (Teresa visita el sauna)
6	Reflexión interior
7	Narración (Teresa en el trabajo)
8	Reflexión interior
9 -10	Narración (Menor borracho en el bar)
11-14	Relato onírico
15-17	Narración (Teresa y el ingeniero)
18	Reflexión interior
19	Narración (fin del encuentro con el ingeniero)
20	Narración (Karenin encuentra una corneja)
21-22	Reflexión interior

23-24	Narración (conflicto en el bar con el de la social)
25	Narración (visita al balneario)
26	Narración (sospechas del ingeniero)
27	Narración (encuentro en el balneario)
28	Narración (sospechas del ingeniero)
29	Relato onírico

Tabla 5. Contrapunto en la cuarta parte de *LILS*

Quinta parte: “La levedad y el peso” (A)	
Capítulos	Género
1-2	Reflexión interior
3-4	Narración (Tomás obligado a renegar de su carta al semanario)
5-6	Narración (Tomás en la clínica rural)
7	Reflexión interior
8	Ensayo/Reflexión interior
9	Reflexión interior
10-11	Reflexión del autor-figura/Narración (encuentro con mujer jirafa-cigüeña)
12	Narración (reencuentro con antigua amante)
13-14	Narración (encuentro con el hijo)
15-16	Testimonio del autor-figura/Reflexión interior
17	Narración (encuentro con la estudiante de arte dramático)
18	Narración (paseo fuera de Praga)/Relato onírico/Reflexión interior
19	Narración (cremación de Prochazca)
20	Narración (encuentro con un antiguo compañero del hospital)
21	Narración (dolor de estómago y decisión de mudarse al campo)
22	Reflexión interior
23	Relato onírico

Tabla 6. Contrapunto en la quinta parte de *LILS*

Sexta parte: “La Gran Marcha” (C) ¹³⁷	
Capítulos	Género
1-2	Acontecimiento histórico
3-5	Ensayo
6	Acontecimiento (político)
7	Narración (el senador y el kitsch)

¹³⁷ En una entrevista con Christian Salmon recopilada en *El arte de la novela*, Kundera expone la polifonía en la sexta parte de *LILS*. Señala los siguientes géneros: “[...] la historia del hijo de Stalin, una reflexión teológica, un acontecimiento político en Asia, la muerte de Franz en Bangkok y el entierro de Tomás en Bohemia [...]” (Kundera 97-98). La diferencia entre sus categorías y las que este trabajo propone, es que los tipos de discursos se encuentran generalizados. Por ejemplo, se le llama “ensayo” a la reflexión teológica, o “narración”, a la muerte de Franz y el entierro de Tomás. De esa forma pueden categorizarse los tipos de discurso y realizar un diagrama que exponga visualmente la polifonía en el texto.

8	Reflexión interior (Sabina)
9-10	Reflexión autor-figura
11-12	Narración (Sabina y los ancianos)
13	Ensayo
14-15	Narración continua (Franz y la manifestación)
16	Reflexión autor-figura
17-22	Narración (la manifestación en Camboya)
23	Reflexión autor-figura
24	Narración (Simón escribe a Sabina)
25	Narración (Sabina se muda)
26-27	Narración (muerte y entierro de Franz)
28	Narración (entierro de Tomás y Franz)
29	Reflexión del autor-figura

Tabla 7. Contrapunto en la sexta parte de *LILS*

Séptima parte: "La sonrisa de Karenin" (B)	
Capítulos	Género
1	Narración (vida en el campo y tumor de Karenin)
2	Reflexión interior/Testimonio del autor-figura
3	Narración (enfermedad de Karenin)
4	Reflexión del autor-figura
5	Narración (muerte de Karenin)
6	Relato onírico
7	Narración (cartas del hijo de Tomás y diálogo sobre la misión)

Tabla 8. Contrapunto en la séptima parte de *LILS*

La siguiente Figura (Figura 6. Contrapunto en *LILS*) nos da una visión global del contrapunto en la novela y es una de las bases para la construcción del mapa para la composición electroacústica del libro. Es importante tener en cuenta que la longitud de las partes así como de cada capítulo, guarda una estrecha relación con su extensión en el texto. Se midió – en líneas – cada apartado de la novela. Pueden revisarse estas mediciones en la sección de apéndices (Apéndice 3. Medición de la longitud de partes y capítulos). Se toma como referencia la editorial TusQuets y aunque en otros ejemplares varíe el número de páginas por sección, debe tenerse en mente que las gráficas están a escala, por lo que guardan proporción con el texto en sí, y no solamente con una de sus versiones.

IV. La justificación de la elección electroacústica

La elección de la electroacústica para componer las atmósferas sugeridas para los protagonistas de *La insoportable levedad del ser* y construir un mapa para una obra, es favorable para el proceso de composición. Primero, porque la música electroacústica puede utilizar todo el espectro de sonidos que el oído humano puede percibir. Segundo, ya que deben manejarse varias líneas musicales y detalles (motivos, aparición de contextos específicos, un diseño sonoro para cada género narrativo) pudiera resultar más fácil ubicarlos en el espacio temporal con el software de composición electroacústica. Esto por la existencia del mapa que dicta dónde debe escucharse específicamente un elemento.

Un mapa visual – como el que este trabajo pretende construir – puede interpretarse por los compositores (tradicionales o en el campo electroacústico) en términos de proporciones temporales y existencia de elementos en un patrón determinado. De este modo, la propuesta no se limita al campo electroacústico; es decir, si algún compositor en el campo tradicional quisiera retomar el mapa-guía o la partitura abierta, sería fiel a la concepción kunderiana de novela abierta (nunca dar una respuesta, sino plantear interrogantes). Esta concepción aplicada a la traslación de lo literario a lo musical, pudiera arrojar como resultado múltiples composiciones válidas sobre la novela.

Antes de comenzar a exponer el proceso de composición de las atmósferas y presentar el mapa final, es pertinente revisar los antecedentes históricos de la música electroacústica y sus conceptos básicos.

4.1 Antecedentes históricos y conceptos básicos

La música electroacústica nace en el siglo XX. Su desarrollo ha dependido íntimamente de la innovación tecnológica y la evolución de la mente creativa.¹ Aunque desde mediados el siglo XIX había avance relativamente suficiente para comenzar la experimentación y dar paso al nacimiento de la música electroacústica, “la era de Wagner,

¹ Véase Martínez, Ricardo. “Antecedentes históricos y estéticos de la música electroacústica”. *Famus*. (Septiembre-diciembre 2011: 44-53) 45.

Brahms y Bruckner no estaba destinada al uso de estos nuevos descubrimientos y aún primitivos aparatos en la composición musical”.²

Hay dos ámbitos que tuvieron que evolucionar para que la electroacústica fuera posible. Primero, la tecnología, y segundo, la estética musical predominante. El invento que hizo realidad la música electroacústica,³ fue el teletrófono. Se trata de un artefacto inventado en 1856 y muy similar al teléfono. Incluso se habla de un posible plagio por parte de Alexander Graham Bell, quien fue el que patentó la máquina en 1876.⁴ La importancia del teletrófono y la versión de Bell del teléfono para la música electroacústica es que establece el principio de que los sonidos pueden ser convertidos en señales eléctricas y después volver a su estado original.⁵ Recordemos que el principio de la electroacústica es el sonido que pasa a través de un circuito eléctrico y que resuena a través de un transductor. En resumen: el sonido es una fluctuación o variación de presión dentro de un cuerpo o medio (el aire, por ejemplo), y se propaga en ondas elásticas – audibles o no – generadas por el movimiento oscilatorio o vibratorio de una fuente determinada. Cuando una onda incide sobre un micrófono (transductor) se convierte de una onda de presión en el aire a una onda eléctrica, dependiendo de las leyes de la electricidad. Estos principios eléctricos permiten manipular de forma electrónica el sonido para posteriormente, a través de un transductor (altavoz) se transforme de onda eléctrica a onda de presión acústica nuevamente, con la diferencia de que tendrá las nuevas características implementadas durante su etapa del circuito eléctrico.

² Martínez 46.

³ Véase Martínez 53. Nótese la clasificación y diferencia puntual entre música concreta, música electrónica y música electroacústica mixta: “Música concreta: música creada con sonidos en su estado original y/o creada por medio de la transformación de sonidos existentes tomados del medio ambiente: el motor de un carro, el soplar del viento, cantos de pájaros, sonidos de agua./ Música electrónica: música creada exclusivamente con sonidos generados por medios electrónicos: sintetizadores, generadores de sonido, generadores de ruido, computadora./ Música electroacústica mixta: música que nace de las posibles combinaciones de música concreta, electrónica e instrumentos tradicionales”. Martínez 53. Aunque hay puristas que no consideran a la música concreta como música electroacústica, se entiende para términos de este trabajo como música electroacústica a cualquier música realizada, cambiada, procesada o reproducida con medios electrónicos (análogos o digitales). Se pudiera hacer una división de la música electroacústica en dos grandes grupos: música para cinta (donde se coloca a la música concreta y a la electrónica, así misma dividida en música por síntesis y la música por computador) y música electrónica en vivo (*live electronics*, la música para electrónica e instrumentos tradicionales, y la cinta junto con *live electronics*).

⁴ Meucci presentó una descripción en 1871, pero sus fondos fueron insuficientes para formalizar la patente.

⁵ Véase Martínez 45.

Si bien la conversión del sonido a señales eléctricas ya estaba asentada, faltaba poder almacenarlo y modificarlo. El invento del fonógrafo en 1877 por Thomas Alva Edison transformaba las vibraciones sonoras en surcos sobre la superficie de un cilindro recubierto con papel de estaño siendo necesario que el usuario hablara en la bocina mientras giraba una manivela. Esto provocó un creciente interés por grabar y almacenar el sonido. Sería Emile Berliner, estadounidense de origen alemán, quien crearía el gramófono, un aparato que utilizaba discos planos, de modo que el surco discurría en espiral desde el borde hacia el centro del disco.⁶ Lo interesante del gramófono era que permitía realizar cuantas copias se quisiera de un mismo material, dando lugar a la venta de grabaciones musicales, aunque con calidad insuficiente y una duración máxima de cuatro minutos.⁷

En 1897 Thaddeus Cahill inventó el *Dynamofone* o *Telharmonium*, el primer instrumento en crear música por medios electrónicos. El aparato pesaba unas 200 toneladas y medía casi 20 metros; “se basaba en el uso de dinamos⁸ modificadas eléctricamente, produciendo corrientes alternas de diferentes audiofrecuencias. Estas señales pasaban mediante un teclado y un panel de control a una serie de receptores telefónicos provistos de tonos acústicos especiales”.⁹ En total, la máquina se constituía de 2,000 interruptores eléctricos y 145 dinamos que producían 36 notas por octava en un rango de 40 a 4,000 hertz.¹⁰

Los desarrollos tecnológicos siguieron. 18 años después del *Telharmonium* nace el oscilador de válvula gracias a John A. Fleming. Lee De Forest lo perfecciona al punto de que hoy en día es el aparato básico en el equipo para la producción de sonidos por medios electrónicos.¹¹ En un principio el tubo de vacío (otro de los nombres que se le otorga al oscilador de válvulas) se utilizaba en la tecnología de radio “pero De Forest descubrió que era posible producir sonidos audibles por un proceso conocido como vigésimo siglo de

⁶ Véase López Micó, Salvador. “El arte de grabar”. *Publicaciones Didácticas*. (Marzo 2013:22-26) 22.

⁷ Véase López 22-23.

⁸ “dinamo o dínamo: 1. f. *Fís.* Máquina destinada a transformar la energía mecánica en energía eléctrica, por inducción electromagnética, debida a la rotación de cuerpos conductores en un campo magnético”. Véase “dinamo”. *Diccionario de la Lengua Española – Real Academia Española*. 22va edición. 2010.

⁹ Daniel Hernández López. “Análisis de las características acústicas de la percusión humana”. Diss. (Universidad Autónoma de Madrid, 2010) 11.

¹⁰ Véase Martínez 46.

¹¹ Véase Martínez 46.

heterodyning”.¹² El efecto de Heterodyning sucede cuando “dos ondas acústicas altas de frecuencia similar pero que varían, se combinan y crean una frecuencia audible más baja, igual a la diferencia entre las dos radiofrecuencias (aproximadamente de 20 hertzios a 20,000 hertzios)”.¹³ De Forest creó, con sus hallazgos, el audión piano. Se trató de un instrumento simple de teclado que con el sistema heterodyning y una versión más avanzada del piano con válvulas separadas por llaves, hizo posible la polifonía.¹⁴

Con la aparición de la electricidad en 1920 se revolucionó el proceso de grabación: el micrófono permitió una mayor calidad. Es entre 1919 y 1920 que Lev Serguéievich Termen – Lén Theremin – construyó el *Etherphone* o *Termenvox*, mejor conocido como *Theremin* que utiliza la misma lógica del oscilador, con la novedad de que los movimientos se controlaban remotamente con los movimientos de las manos del ejecutante. Éste debe colocarse alrededor de un par de antenas para controlar la frecuencia e intensidad. Otro instrumento similar que fue creado alrededor de 1928 fue las Ondas Martenot por parte del francés Maurice Martenot. Mientras que el *Theremin* estaba limitado a un solo sonido, las Ondas Martenot permitían

[...] obtener a la vez melodías precisas y barridos de cambios de tono. Los tres armarios eran un altavoz, un resonador de cuerdas (similar al cuerpo de una guitarra acústica) y un resonador tipo gong. Cada una de las unidades imprimía un timbre característico al sonido, que también podía modificarse con los controles incorporados al teclado. En definitiva, el Ondes-Martenot fue un instrumento mucho más versátil que el Theremin [...]¹⁵

Después de las Ondas, varios instrumentos electrónicos fueron apareciendo: el *wave organ* (primer órgano eléctrico por Robb Morse), el *electrophon* (desarrollado específicamente para la música microtonal y con un efecto de glisando continuo), el *sphäraphon* (eliminaba el glisando continuo y mejoró el timbre) el *partiturophon* (cuatro o cinco teclados, dando lugar a cuatro o cinco voces simultáneas) y el *staccatone* (producía una nota con aguado,

¹² Dave Imbernön. *Como [sic] ser teclista de metal y no morir en el intento*. (S/F: Lulu Enterprises, 2010) 20.

¹³ Imbernön 20.

¹⁴ Véase Imbernön 21.

¹⁵ Imbernön 21.

ataque y decaimiento), por nombrar algunos. Estos desarrollos tecnológicos daban al ejecutante más control sobre la afinación, el timbre/color, y el volumen.¹⁶

El año 1935 fue clave en la evolución del sonido grabado con el desarrollo de la grabación magnética o de cintas¹⁷ de forma que “supuso un avance importante al permitir el desarrollo de técnicas de edición, corrección o modificación de la grabación impensables hasta ese momento”.¹⁸ La grabadora de cinta magnetofónica es imprescindible para la música electroacústica y tiene su antecedente en 1899 con la invención del telegráfico por parte de Valdemar Poulsen.¹⁹ Si bien primero se utilizaba un hilo de acero para registrar la variación del campo electromagnético, después una cinta delgada de metal, y subsecuentemente papel carbonizado con óxido negro, las cintas de plástico recubiertas de materiales metálico-ferrosos fueron las idóneas para los procesos de grabación. Fue la compañía Scotch la encargada de reemplazar el papel carbonizado por la cinta de plástico.

El sonido ya podía ser grabado, borrado y regrabado muchas veces en la misma cinta: los sonidos podían ser duplicados de cinta a cinta con poca pérdida en la calidad del sonido y las grabaciones podían ser editadas con gran precisión cortando la cinta y volviéndola a pegar. [...] con la cinta magnetofónica el sonido posee por primera vez plasticidad.

Pero para llegar a esta libertad sin precedentes la estética de la composición musical debía cambiar. Comenzó alrededor de 1890 y 1914, con compositores como Schoenberg, Debussy, Mahler y Bartok que extendieron el rango de sonidos aceptados en la música, así como el desarrollo de nuevas formas musicales.²⁰

En la década de 1910, Schoenberg plantea la emancipación de la disonancia. Como las disonancias se hallan presentes en la serie de los parciales, el judío-áusriaco las considera tan naturales como las consonancias. La convención de la tonalidad es sólo eso, una convención. La ausencia de un referente central perceptible trajo consigo la necesidad

¹⁶ Véase Martínez 47.

¹⁷ Véase López 23.

¹⁸ López 23.

¹⁹ Véase Martínez 47.

²⁰ Véase Martínez 46.

de nuevos sistemas de organización estructural. A los ojos de Schoenberg la ampliación por medios hedonistas (Debussy) o populares (Bartok), es insuficiente para la ruptura, pues el primero carece de rigor y el segundo es una regresión a lo primitivo.²¹ La superposición de disonancias y la renovación neoclásica (pudiera haber aquí Stravinsky), también quedan cortas para crear un nuevo lenguaje.²² Con la atonalidad, Schoenberg le da a cada intervalo y cada acorde un valor expresivo por sí mismo, sin necesidad de un sistema tonal como marco de referencia.²³ Esto abriría un campo de posibilidades al lenguaje sonoro. El serialismo dodecafónico se convertiría en el sistema otorgador de organización estructural.

Aunque Schoenberg supusiera escasas las nuevas estéticas musicales del siglo XX para una renovación musical, es importante señalar varias cosas. Por ejemplo, la manera en la que Debussy utilizó el color instrumental. O bien, cómo las últimas sinfonías de Mahler “son significativas por el uso de instrumentos “ruidosos” – instrumentos de percusión sin entonación definida – que comenzaron a asumir una función esencial en la música”.²⁴ No olvidemos tampoco el tratado de *El arte de los ruidos* (1913) de Luigi Russolo y sus conciertos con instrumentos diseñados por él mismo: *Intona-rumori*. Para Russolo el sonido musical está limitado en la variedad de timbres, debatiendo a la música moderna en el pequeño círculo de cuatro o cinco clases de instrumentos existentes en las orquestas: el esfuerzo por crear nuevas variedades de timbres es vano.²⁵ La tesis principal del texto es el rompimiento con el “círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos ruido”.²⁶

Específicamente en el terreno electroacústico y ya con un desarrollo tecnológico prominente, compositores como “John Cage, Darius Mihaud, Paul Hindemith y Edgar Varèse comenzaron a experimentar en la búsqueda de nuevas sonoridades por medio de discos y tocadiscos [...]”.²⁷ Pero antes de eso y a la par del perfeccionamiento de la cinta

²¹ Véase Zambrano 235.

²² Véase Zambrano 235.

²³ Véase Zambrano 235.

²⁴ Véase Martínez 46.

²⁵ Véase Russolo, Luigi. *El arte de los ruidos*. Trad. Leopoldo Alas. (Milán, Italia: Edizione Futuriste di “Poesia”, 1916) 9.

²⁶ Russolo 9.

²⁷ Véase Martínez 47.

magnetofónica, emergieron tres grandes centros de experimentación musical: el grupo de música concreta en París, encabezado por Pierre Schaeffer; el estudio de música electrónica en Colonia, Alemania, fundado por Herbert Eimert; y el Centro de Música Electrónica de Columbia Princeton en Nueva York, bajo el mandato de Otto Luening y Vladimir Ussachevsky.²⁸

El primer estudio de música electroacústica fue creado en París hacia 1944. Estuvo a cargo de Schaeffer y se construyó gracias a la Radio Televisión Francesa. Es en este estudio donde nace la música concreta. La creciente experimentación e interés en el sonido cambió la percepción: de ser “portador” de estructuras de altura-ritmo, pasó a ser función estructural *per se*.²⁹ Según Schaeffer existen tres posiciones de escucha. La escucha causal donde el oído se dirige a identificar la causa que produce el sonido; la escucha semántica en la cual el oído pretende digerir el mensaje sin importancia del sonido en sí mismo, sino su funcionamiento como material para otorgar un sentido: la escucha reducida, que toma al sonido como un objeto en sí mismo y nos enfoca en sus cualidades intrínsecas. Es decir, no sólo los sonidos musicales pueden crear música, sino que el ruido, la naturaleza y cualquier material sonoro en la vida diaria es una fuente de creación.

En octubre de 1948, se transmitieron por RTF los primeros estudios del francés en una transmisión llamada “Concierto de ruidos”. En éste se presentaron una serie de composiciones que pueden declararse como formas primitivas de música concreta.³⁰ Los títulos de los estudios incluían “Desconcertante o estudio de los torniquetes”, “Estudio de las chimeneas del ferrocarril” o “Estudio patética o estudio de las cacerolas”.

La música fue bautizada como concreta porque los sonidos estaban tomados – grabados – directamente del medio ambiente. Schaeffer se unió con Pierre Henry y fundaron el *Groupe de Recherche de Musique Concrete*, donde destaca la creación de *Sinfonia pour un Homme Seul*, consistiendo en los sonidos que un hombre puede realizar tanto humanos (respiración, gritos), como no humanos (pasos, golpes con las manos). “Así,

²⁸ Véase Martínez 48.

²⁹ Véase Kröpfel, Francisco. “Organizando el tiempo: reflexiones sobre forma y percepción en música”. *Forma y simetría: arte y ciencia. Congreso de Buenos Aires*. 2007. (Buenos Aires, Argentina) 298.

³⁰ Véase Martínez 49.

la música concreta sentó las bases de la música electroacústica donde el compositor trabaja directamente con los sonidos sin intermediarios y sin estar limitado por instrumentos e intérpretes, escogiendo y ordenando los sonidos que le son necesarios para sus requerimientos creativos”.³¹

El interés del público y otros compositores no se hizo esperar. Olver Messiaen, Pierre Boulez, Karlheniz Stockhause y Jean Barraqué quisieron integrarse al grupo de música concreta. “[...] pero el interés de éstos fue poco y se marcharon desencantados por el énfasis de Schaeffer en el uso de grabaciones en lugar de usar sonidos generados electrónicamente, también por su atrasado o nulo concepto hacia nuevas formas musicales (Schaeffer no era músico sino un ingeniero de sonido de la RTF)”.³²

El estudio de música electroacústica en Colonia, Alemania, fue fundado en 1951 por Herbert Eimert y Werner Meyer-Eppler en la estación de radio del lugar. Durante las décadas de los cincuenta y sesenta este estudio se convertiría en el de mayor influencia mundial, con compositores como Stockhausen, Xenakis, Ligeti y Krenek.³³ Al contrario que Schaeffer, el estudio de Colonia se restringía a los sonidos construidos por medios electrónicos. Además, la estética iba de la mano del método serial de Schoenberg y el serialismo se convirtió en un serialismo integral. Los sonidos generados por medios electrónicos hacían posible aplicar el serialismo a la duración, volumen y timbres.

Con el antiguo descubrimiento de las propiedades físicas del sonido de Hermann Von Helmholtz³⁴, junto con la avanzada tecnología electrónica, habilitaron al compositor a usar con gran precisión o exactitud y control una variedad de timbres diferentes a los instrumentos convencionales. Otra posibilidad de la música electrónica, aunque muchísimo menos importante, es la

³¹ Martínez 49-50.

³² Martínez 50.

³³ Véase Martínez 50.

³⁴ Médico y físico alemán que contribuyó a demostrar que el sonido se debía a una onda de desplazamiento en el aire. Estableció que la intensidad del sonido era proporcional a la frecuencia de vibración y que el timbre era debido a los armónicos que se suman al tono principal. Véase Soto Eguibar, Enrique. “Helmholtz: de la Ilustración a las neurociencias”. *Elementos*. (2012: 55-57) 56.

de poder producir los sonidos de los instrumentos tradicionales a través de instrumentos eléctricos.³⁵

La existencia y experimentación constante en París y Colona se difundió rápidamente y en Norteamérica nace, en 1950 y a cargo de Otto Luening y Vladimir Ussachevsky, el Estudio de Música Electroacústica de la Universidad de Columbia. En octubre de 1952 presentan el primer concierto de música sobre cinta (tape-concert) en el museo de arte moderno de Nueva York, cambiando el concepto de lo que el público entendía como concierto. A Luening y Ussachevsky se les unen Milton Babbitt y Roger Sessions de la Universidad de Princeton, inaugurando en 1959 *The Columbia-Princeton Electronic Music Center*; la fundación Rockefeller financiaría la adquisición del sintetizador *RCA Mark II*.³⁶ En 1955 ya se había desarrollado el *Mark I*, por parte de Herbert Belarin y Harry Olson. Ellos fueron los primeros en utilizar el término “sintetizador”, refiriéndose a un aparato que permite generar y manipular sonidos. En el Centro de Música Electrónica de Columbia-Princeton trabajaron reconocidos compositores, incluyendo a Edgar Varèse, Mario Davidovsky y Luciano Berio; Berio inauguraría después - junto con Bruno Maderna - un estudio de música electroacústica en Milán, Italia.³⁷ Les siguieron centros en Japón, Polonia, Alemania, Inglaterra y Suecia, sólo por mencionar algunos.

A principios de la década de los sesenta muchos compositores y técnicos electrónicos comenzaron a buscar instrumentos más eficientes y versátiles que aquellos hasta entonces disponibles. La invención del *Electronic Sackbut* en 1945 por el canadiense Hugh Le Caine es el antecedente base de estos instrumentos y es hoy en día reconocido como el primer sintetizador con control de voltaje por medio del cual había pleno control del volumen, de la entonación y del timbre.³⁸

El *Sackbut* era monofónico, pero ese mismo sonido podía controlarse de varias formas. El teclado era sensible a la presión vertical, lo que alteraba el volumen a voluntad del

³⁵ Martínez 51.

³⁶ Véase Martínez 51.

³⁷ Véase Martínez 51.

³⁸ Martínez 51.

intérprete. La presión lateral, por su parte, producía cambios en el tono, en el *vibrato*. La utilización del instrumento requería que la mano derecha se desplazara por el teclado mientras que la izquierda elegía entre cuatro tipos de onda: senoidal, pulso, cuadrada y diente de sierra. Esto evitaba los repentinos cambios entre sonidos diferentes que caracterizaban – en ese entonces – a los órganos electrónicos. El objetivo de Le Caine era dotar de expresividad al instrumento. De este diseño de 1948 prevalecieron durante los sesentas y setentas las características del uso de formas de onda ajustables como timbres, y el desarrollo del control por voltaje o tensión.

Ya se ha mencionado al *RCA MarK II* – apodado Víctor – que también debe considerarse un instrumento pionero. Éste presentaba un secuenciador binario automatizado con un lector de rollos de papel perforado. Este sintetizador poseía una polifonía variable de cuatro notas, en adición a doce osciladores de afinación prefijada y una fuente de ruido blanco”.³⁹

Pero la revolución de los sintetizadores se dio con Robert Moog en 1964. Él creó el *Sintetizador Modular Moog* formado a partir de distintos módulos que se vendían por separado, dependiendo de las necesidades específicas de cada músico. Los módulos se interconectaban por medio de cables. Estos circuitos integrados incluían generadores de sonido – VCO, *Voltage Controlled Oscillators* –, amplificadores – VCA, *Voltage Controlled Amplifier* –, filtros – VCF, *Voltage Controlled Filter* –, y generadores de envolvente – EN, *Envelope Generator* –.⁴⁰ “Estos sintetizadores modulares, muy compactos, reemplazaron en un solo aparato el total de los equipos de un estudio de finales de los cincuenta”.⁴¹

En 1957 Max Mathews usó una computadora para generar sonidos musicales, pero la elaboración y ejecución de las primeras obras por computadora anunciaron la gran carencia de los ordenadores: no existían instrumentos disponibles y los compositores “tenían que hacer sus propios programas para la computadora, debían ejecutarlos y manipularlos, así como también debían suministrar las entradas de datos a través de un

³⁹ Martínez 52.

⁴⁰ Véase Bejarano Calvo, Carlos Mauricio. *A vuelo de murciélago el sonido, nueva materialidad*. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006) 90.

⁴¹ Véase Bejarano 90.

teclado de máquina de escribir usado como teclado musical".⁴² Con el tiempo estos problemas fueron resueltos y en la actualidad son tres las formas más usuales del uso del ordenador en sistemas de audio: (1) el proceso de grabación o procesamiento digital mediante el cual la presión del aire o energía acústica se convierte en una señal eléctrica que consiste en variaciones de voltaje. Cuando la señal es filtrada se digitalizada (sampleada o muestreada) por un conversor análogo/digital, lo que permite procesar el audio. (2) El análisis de señales, donde el computador toma una señal digital y mediante el análisis matemático determina sus características. (3) La sintetización del sonido mediante el cálculo de secuencias de números que corresponden a la forma de onda del sonido deseado como salida. En este proceso se utiliza hardware digital para generar sonido mediante el cálculo de su forma de onda. Esto se denomina síntesis digital directa.⁴³

Todo este desarrollo efectuado por la música electroacústica no fue aprovechado solamente por músicos de academia o *avant-garde*. Varios grupos de rock como *The Beatles*; *Frank Zappa and the Mothers of Invention*; *Emerson, Lake and Palmer*; *Yes*; *Pink Floyd*, comenzaron a utilizar técnicas de la música electroacústica en sus grabaciones y conciertos, influenciados principalmente por la música de Varèse y Stockhausen.⁴⁴

La evolución del ordenador en el ámbito musical le ha valido un protagonismo en la composición musical electroacústica en la actualidad. Las ventajas del proceso de la síntesis digital sobre la análoga son que las señales dentro de un computador son extremadamente precisas, por lo que se representan numéricamente de forma exacta y se reproducen en el tiempo con exactitud.⁴⁵ También se debe mencionar la repetibilidad, pues un sistema digital siempre producirá la misma salida para los mismos datos de entrada.⁴⁶

Pero la ventaja más importante es la generalidad. Dado que cualquier sonido puede ser convertido en una señal digital, consecuentemente cualquier sonido puede ser sintetizado utilizando algoritmos apropiados para calcular su

⁴² Susana Anton. "La música electrónica. Siglo XX: Influencia del desarrollo tecnológico en la creación musical". *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*. (2001: 86-89) 88.

⁴³ Véase Cádiz, Rodrigo F. *Introducción a la música computacional*. (Santiago de Chile: s/e, 2008. Web. 31 de mayo de 2014. < <http://rodrigocadiz.com/imc/imc.pdf>>) 78-79.

⁴⁴ Véase Martínez 52.

⁴⁵ Véase Cádiz 79.

⁴⁶ Véase Cádiz 79-80.

representación digital. En teoría, los sonidos sintetizados digitalmente pueden ser arbitrariamente complejos y tener cualquier carácter. Uno de los desafíos más importantes de la síntesis digital es encontrar los algoritmos adecuados para producir determinados sonidos. Muchos modelos de síntesis se basan en las características naturales de los sonidos, pero otros buscan modificar sus características para ampliar los sonidos originales y darle propiedades no naturales.⁴⁷

Para lograr lo anterior, existen distintos software que caerían en una de las siguientes categorías: algoritmos para síntesis de sonidos, algoritmos para modificación de sonidos sintetizados o muestreados, programas que asisten al músico en la composición (con sonidos sintetizados o acústicos), programas que permiten una interpretación composicional de una obra.⁴⁸ Existe un lenguaje o protocolo digital de comunicaciones entre sintetizadores para lograr la universalidad de los datos. Éste es llamado MIDI, por sus siglas en inglés que significan *Musical Instruments Digital Interface*. MIDI no es audio digital, pero es información que le indica a un sintetizador qué hacer y en qué momento.⁴⁹ “Cada comando MIDI tiene una secuencia de bytes específica. El primer byte es el byte de status, que le indica al sintetizador que [sic] función ejecutar. Incluido [sic] en este byte de status va el canal MIDI. MIDI opera con 16 canales de audio diferentes en forma simultánea, denominados [denominados] por los números del 0 al 15”.⁵⁰

En resumen, podemos observar cuatro etapas en los avances tecnológicos ligados a la composición electroacústica: (1) la experimentación con recursos técnicos como el *Theremin*; (2) la utilización de tubos de vacío y sistemas electro-ópticos para la generación del sonido; (3) la inclusión de los circuitos integrados a los sintetizadores; (4) el desarrollo de las tecnologías digitales.⁵¹ En cuanto a ésta última,

La manipulación en la sintetización del sonido por medio de la computadora tiene las ventajas de que se puede trabajar con cualquier número de líneas

⁴⁷ Cádiz 80.

⁴⁸ Véase Cádiz 81.

⁴⁹ Véase Cádiz 83.

⁵⁰ Cádiz 83.

⁵¹ Véase Bejarano 81-96.

musicales o melodías con una gran precisión rítmica, tímbrica y de entonación y que pequeños detalles en una composición musical pueden ser cambiados rápidamente mientras que el resto de la composición queda intacto. Por lo tanto, se puede decir que la manipulación del sonido por medio de computadora ha hecho posible finalmente el sueño de la música electroacústica: *La realización de conceptos musicales sin más límites que aquellos impuestos por la imaginación creativa*.⁵²

La mezcla de instrumentos tradicionales y la manipulación de sonidos por medio de un sintetizador, son los fundamentos para realizar la composición electroacústica de *LILS* en esta primera fase, la de las atmósferas.

4.2 Composición y representación abstracta

La música electroacústica no cuenta con una notación que indique de forma abstracta sonidos específicos. Es necesario que cada compositor, en caso de querer representar gráficamente su pieza, establezca un sistema propio mediante el cual transmita su composición. Sin embargo, sólo se trata de una aproximación y no de un lenguaje universal, pues cada universo compositivo cuenta con distintas posibilidades del sonido, posibilidades que son infinitas. La notación musical tradicional se ocupa “fundamentalmente de las alturas, duraciones, e intensidades de los sonidos, [y] no permite transmitir todo el rango de información detallada del fenómeno sonoro que sí es captado por el sistema auditivo humano”.⁵³

El universo sonoro se compone de tres sectores mutuamente condicionados:

1. El material, constituido por los sonidos, los que, usando una metáfora topológica, pueden describirse como puntos del espacio sonoro discontinuo.
2. La notación, consistente en algún sistema de signos que permite fijar, con algún grado de aproximación, la estructura de la obra creada.

⁵² Martínez 53.

⁵³ Rodrigo F. Cádiz. “Creación musical en la era postdigital”. *Aisthesis*. (Diciembre de 2012. Web. 1^{ero} de junio de 2014. < http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812012000200023&script=sci_arttext>) par. 16.

3. La materia, conjunto de instrumentos que hacen realizable y audible la operación musical.⁵⁴

Los tres sectores se apoyan e impulsan, pero también pueden obstaculizarse entre ellos debido a que el ritmo de evolución puede desfasarse.⁵⁵ La notación siempre ha sido insuficiente y limitada, actualmente esto es más evidente con la música electrónica.⁵⁶

El símbolo es, en la época del sintetizador, diseñado para la representación de lo ya acontecido; no sirve como guía para que un músico reproduzca fielmente la pieza. Las partituras pertenecientes a la música electroacústica carecen de la función del código establecido entre compositor e intérprete, y son meramente una representación gráfica subjetiva *a posteriori*.⁵⁷

El despliegue del símbolo es “cada día más amplio, prácticamente ilímite [*sic*]. El plurisentido y la polisemia concomitantes nos remiten a la obra abierta”.⁵⁸ Existe un corte con cualquier concepción de creación cerrada “en el sentido bachelardiano.⁵⁹ [...] La música electrónica es por excelencia el territorio de la obra abierta, de la obra musical moderna y postmoderna”.⁶⁰ El mapa para la composición electroacústica, objetivo de este proyecto, está en completa comunión con la teoría de la novela de Kundera, pues *LILS* es un texto abierto que plantea interrogantes y busca sentido fuera de sus páginas.

⁵⁴ Héctor Martínez García. “La música electrónica y el símbolo”. Centro Colombo-Americano de Bogotá. Calle 19 #2A, Bogotá D.C., Colombia. Conferencia. (Sin fecha. Web. 8 de junio de 2014. <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/download/12353/12966::pdf>>) 15.

⁵⁵ Véase Martínez 16.

⁵⁶ Véase Martínez 16.

⁵⁷ Véase Rodríguez Caeiro, Martín. “La plasticidad del fonón: matrices polifónicas y poliédricas”. *El artista*. (Diciembre de 2009: 5-22) 14.

⁵⁸ Martínez 17.

⁵⁹ Se refiere a la epistemología de Gaston Bachelard: “[...] una estructura Epistemológica que denota todo concepto, una estructura que se pone en evidencia con la dispersión que nos brinda un Prisma Filosófico Epistemológico (PFE) del mismo, estructura que es polémica, ya que está sustentada en distintas filosofías, pero que bajo el espíritu científico contemporáneo convoca al pluralismo y lo dialectiza”. Viau, Moro, Zamorano y Gibbs (“La perspectiva filosófica de un concepto: una analogía de Bachelard”) citado por Javier E. Viau, Lucrecia E. Moro y María Gabriela Lorenzo. “La epistemología de Bachelard: la dialéctica de un concepto y los perfiles epistemológicos”. *VI Jornadas Nacionales sobre la Formación del Profesorado*. Comp. Laura Porta, Zelmira Álvarez, Cristina Sarasa y Sonia Bazán. (Mar del Plata: Universidad Nacional de Mardel Plata, 2011. 1-11) 1-2.

⁶⁰ Martínez 18.

En general, la composición musical debe centrarse en cuatro parámetros básicos: espacio, lenguaje, temporalidad y color, mismos que han ido evolucionando y se han tratado de distinta forma como resultado de la imaginación de nuevas mezclas, innovación en las técnicas, y curiosidad por el tratamiento de distintos sonidos. Si el siglo XX fue una época de atomización de la producción artística en cuanto a los lineamientos generales establecidos en siglos anteriores y como consecuencia de la velocidad de aceleración de los procesos socioeconómicos, políticos, culturales y tecnológicos, el siglo XXI es el de la tecnociencia y la sociedad numérica, un tiempo de mayor diversificación con libertad artística y creativa.⁶¹

El proceso para presentar atmósferas tentativas para cada personaje de *LILS* necesita, ya se ha dicho, la ayuda de un compositor. El entendimiento que se pudiera obtener de la novela y que se ha plasmado en este trabajo de investigación, así como la concepción de la novela de Kundera, deben plantearse al músico para que los tome en cuenta como antecedentes de la composición. ¿Por qué? Primeramente, para que se familiarice con la relación que el autor checo estrecha entre literatura y música. Segundo, es imprescindible que conozca la novela y entienda el mundo poético de cada personaje de *La insoportable levedad del ser*. Hecho esto, y con la ayuda de la definición de la atmósfera emocional para Tomás, Teresa, Sabina y Franz,⁶² se comienzan las propuestas de extrapolación de la literatura hacia la música. El uso de palabras claves y sentimientos específicos que quisieran transmitirse para la visión de cada protagonista, podría apoyar al compositor a situarse dentro de un color específico donde no existen cambios perceptibles durante la duración de la pieza. La melodía no es de interés en este punto (lo será a la hora de construir la composición integral de la novela).

Antes de establecer el puente definitivo entre literatura y música, es decir, de presentar las atmósferas, adentrémonos un poco más en la relación entre estas dos artes. Después vendrá la definición de la atmósfera emocional de cada personaje, para poder dar el salto hacia la atmósfera musical sugerida.

⁶¹ Véase Haro, Jorge. "La escucha expandida [sonido, tecnología, arte y contexto]". *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*. (S/F: Universidad de Palermo, Buenos Aires. Web. 8 de junio de 2014. <<http://asrav.org/laescuchaexpandida.pdf>>) 7.

⁶² Véase 4.1 *La definición de la atmósfera emocional de cada personaje*.

V. La extrapolación de las letras a la música

La peculiaridad de la música en relación a la literatura es que no tiene un contenido descifrable.¹ La música nunca pretende tener un fondo o contenido que se glose en términos ajenos a ella; su cualidad abstracta no habla sobre cuestiones exteriores a la historia misma que despliega.² La música depende de sí misma para crear significado: su forma es su fondo por lo que el primer sonido que se escuche será la génesis de todo un compendio de significados.³ La música no expresa una historia específica – aunque pudiera alegarse que existe el caso de la música programática, aunque ahí es imprescindible un texto de apoyo –, sino un desarrollo temático y su evolución, o bien, un estado de ánimo o atmósfera. Cada obra instaurará un vocabulario específico:

Si yo comienzo con un tenue sonido de flauta, y después de unos instantes hago que toda la orquesta suene en *fortissimo*, voy a crear, a partir de esa primera proposición, todo un código de signos, pero internos. Voy a crear, para empezar, una sensación de contraste. Voy a hacer sentido el peso de lo que es “fuerte”, en relación con lo que yo había insinuado como débil o delicado al principio.⁴

Resulta interesante atender “al efecto que puede tener la música como algo no calculado, y ello se relaciona básicamente con el aspecto emocional, que es la sustancia misma de este arte. La música cultiva ante todo una serie de estados emocionales”.⁵ La impresión debe ser directamente en las emociones, y no estar supeditada a un proceso de razonamiento o desglose del vocabulario intrínseco en la composición. “El músico está siempre jugando, pues, con un código emocional”.⁶

Es cierto que puede haber una manera muy calculada de crear un efecto estético mediante técnicas musicales. Así por ejemplo, pueden usarse ciertos elementos de grandilocuencia orquestal, o acordes básicos cuyas asociaciones interpelan al

¹ Véase Ritter, Jorge. “Lo oculto y lo manifiesto: apuntes para una poética del lenguaje musical”. Entrevista por Carmen Lereño. *Acta Poética*. (2003: 143-161) 143.

² Véase Ritter 143.

³ Véase Ritter 143-144.

⁴ Ritter 144.

⁵ Ritter 144.

⁶ Ritter 145.

inconsciente colectivo para garantizar uno u otro resultado. Pero, sin duda, ello entraña otros peligros.⁷

Esos peligros tendrían su núcleo en una estética que no evoluciona, que solamente refleja la herencia de las estéticas heredadas, con las mismas concepciones de armonía, timbre y color. El timbre es llamado a su máxima expresión en las composiciones electroacústicas, ya que se ha convertido en el exponente más claro de la idea de progreso y originalidad en la estética musical.⁸ Esta búsqueda ha revolucionado otros elementos de la creación musical: sistemas de notación, modos de interpretación, técnicas compositivas y comportamientos receptivos del público.⁹

Dado que la historia en las obras de Kundera, y específicamente en *La insoportable levedad del ser*, pasa a un segundo plano, es posible trasladar la literatura a la música. Son varios los componentes a tomar en cuenta y el proceso compositivo recae en un análisis y observación exhaustiva de distintos elementos en la novela. Dichos elementos son:

- 1) El contrapunto o los distintos géneros discursivos del texto.
- 2) La atmósfera emocional o las líneas/voces de cada personaje.
- 3) Los temas o los cuestionamientos existenciales a explorar en el texto (los once pilares).
- 4) Los motivos o palabras claves/metáforas/imágenes que representan a las voces.
- 5) La relación entre las voces o con qué personaje existe relación entre las reflexiones del protagonista.

Éstos serían parte del contenido o fondo de la composición. En cuanto a la forma, deben tenerse en cuenta:

- 1) Los movimientos o las partes de la novela.
- 2) Los compases o capítulos de cada parte.

⁷ Ritter 145.

⁸ Véase García 89.

⁹ Véase García 89.

3) El ritmo o la relación entre la longitud de cada capítulo.

4) El *tempo* o los números de capítulos en una parte y su relación con la duración “real” de los acontecimientos presentados.

Entonces, el telón de fondo de la pieza serán las atmósferas, que enmarcarán cada una de las siete partes de la novela. También debe considerarse como un segundo fondo al género discursivo que predomina en cada capítulo.

5.1 La definición de la atmósfera emocional de cada personaje

En resumen: la música atmosférica permite que el oyente sea parte de una emoción que se comparte. Sugiere, al escucha, un estado para abandonarse. Tanto Tomás como Teresa, Sabina y Franz, sumergen a cada lector en una atmósfera emocional específica: no puede decirse que se leen las mismas partes enfocadas en la levedad y el peso, y aquellas en el cuerpo y el alma, de la misma forma. Lo mismo pasa con el mundo que se presenta y las reflexiones que surgen de su interpretación de acuerdo a cada protagonista. Por ello hablamos de distintas atmósferas que pueden funcionar en el contexto literario y el musical. Lo necesario para lograrlo es definir qué emociones transmite la atmósfera de cada personaje, para después tratarlas de plasmar en las composiciones atmosféricas.

5.1.1 Tomás

Tomás vive en la búsqueda, en la necesidad de objetivar al mundo. La metáfora idónea para describir esas ansias de conocer es la del cirujano con el bisturí que está dispuesto a rasgar la piel para ver qué hay debajo. Sus amistades eróticas le ayudan a descifrar lo inimaginable en el “yo”, pero cuando encontró a Teresa se activó su memoria poética. Su vida sucede en la levedad, pero algo le dicta que el *es muss sein* se encuentra en el peso. La suya es la pugna entre lo pesado y lo leve.

Su atmósfera emocional transmite esa indecisión entre la levedad y el peso. Aunque vive en lo leve, Teresa le recuerda el *es muss sein*. Puede decirse que Tomás siente amor hacia ella, pero está convencido de que su misión es objetivar al mundo. Existe de nuevo

una bifurcación del camino en dos vías: las mujeres entendidas como el mundo o *la* mujer. Recordemos que no es el placer lo que busca Tomás, sino el contacto con lo divino. Lo que ancla al cirujano a lo pesado es esa memoria poética que le recuerda que puede sentir dolor y sufrir con alguien, la compasión.

Así, en Tomás convergen los siguientes sentimientos:

Convicción	de su misión de objetivar al mundo.
Imperativo/necesidad de búsqueda	de lo inimaginable en las mujeres para poder lograr la objetivación del mundo.
Indecisión/drama/dilema	por vivir en lo leve pero tener certeza de que el <i>es muss sein</i> se encuentra en lo pesado. por amar al mundo – sentirse en contacto con lo divino mediante su profesión y sus amistades eróticos – y al mismo tiempo amar a Teresa.
Compasión	porque sufre junto con Teresa.
Rapto/arrobamiento	por parte de su memoria poética: las imágenes que construye a partir de la figura de Teresa lo atan a ella y al <i>es muss sein</i> de lo pesado.
Debilidad	resultado de una renuncia paulatina a sus fuerzas. Teresa es la causa.

Tabla 9. Atmósfera emocional de Tomás

5.1.2 Teresa

La dualidad del cuerpo y alma es un enigma que Teresa nunca logrará descifrar. Su madre y los recuerdos de su infancia tratan de anclarla al terreno de lo corporal, mientras que sus ansias de encontrar el idilio la sujetan al reino de las almas. Las contraseñas de los libros y Beethoven, parte de las casualidades que le indicaron que Tomás estaba “destinado” a ella, le dan cierta seguridad acerca del futuro y sus decisiones. Sin embargo, a veces esto no es suficiente para sobreponerse a las infidelidades de Tomás, por las que culpa a su cuerpo por no ser capaz de bastarle a su marido.

Las emociones que predominan en Teresa son la de la tristeza y la melancolía. La tristeza se origina por la convicción de Tomás de acostarse con varias mujeres, y la melancolía del anhelo de vivir en ese Paraíso que cree que existe en algún otro lado. Ese anhelo sería el que llevaría a la pareja a vivir al campo. En Teresa también existe cansancio e inmovilidad porque está en una situación cíclica: no puede separarse de Tomás y cuando

toma la decisión definitiva, él la busca. La situación cíclica se manifiesta en el rapto de sus sentidos durante los sueños y esa seducción por caer, el vértigo. Teresa es una mujer que vive en lo pesado pero quiere conocer la levedad. Pero a diferencia de Tomás, su dilema no es el del peso-levedad, pues ella sabe que es en el terreno de lo pesado donde encontrará la verdad. El deseo de conocer lo leve es para poder comprender a Tomás y que su actividad erótica extra-marital no le duela tanto. Su dilema es, pues, la dualidad del cuerpo/alma.

La atmósfera emocional de Teresa es compleja:

Tristeza	porque Tomás no entiende que sus amistades eróticas la hieren. porque su cuerpo no le basta para saciar las ansias de objetivación de Tomás.
Melancolía	por un Paraíso que no conoce pero donde cree que existe el reino de las almas.
Incertidumbre	ante una dicotomía irreconciliable del cuerpo y el alma.
Seducción/vértigo	por caer, por abandonarse.
Anhelo	por el idilio, de la existencia del Paraíso. de la seguridad de que Tomás le estaba destinado, de la veracidad de unas contraseñas que se lo indicaron en su momento.
Cansancio/obsesión	por las infidelidades de Tomás y que se manifiesta en el rapto. de su mundo onírico por parte de las mujeres.
Inmovilidad	porque no puede resignarse a vivir con un hombre infiel (cada aventura erótica la sigue hiriendo) pero no se decide a descubrir por sí misma el mundo.
Deseo de individualidad	en un mundo de masas y donde se le forma junto con cientos de mujeres desnudas.
Presión	de un régimen totalitario herencia de su madre.
La fuerza en la debilidad	en la cual las denominadas propiamente debilidades, funcionan como armas para someter al otro.

Tabla 10. Atmósfera emocional de Teresa

5.1.3 Sabina

Sabina anhela la levedad; en ella existe un rechazo tajante hacia lo pesado. La traición y el abandono son esenciales en su vida. Odia el totalitarismo político e ideológico, que por mucho tiempo condicionó su pintura y su forma de vida. Al ser enemiga del kitsch y el peso, aquellos movimientos involuntarios del alma, como el regocijo de tener una familia y sentirse tranquila a su lado, le son insostenibles. Para ella, el amor es impensable sin

violencia. Una de las claves para entenderla son sus cuadros. Sabina, al igual que éstos, tiene dos planos: en el primero rechaza el kitsch, traiciona, abandona, rompe las filas; en el segundo, anhela sentirse parte de algo, pero como sabe que la eternidad/el siempre no existe, prefiere mantenerse al margen. Los cementerios de Praga la tranquilizan porque cree que le ayudarán a traicionar también a la muerte, logrando abandonar su tumba por medio de los árboles y las flores que crecen sobre la lápida.

La traición es el signo de Sabina. La libertad que le otorga la levedad es su rechazo más grande hacia el totalitarismo del kitsch. La amistad erótica que mantuvo con Tomás trascendió hasta una nostalgia de un pasado de una historia en común sin ningún sentimiento amoroso de por medio. La muerte de Tomás y Teresa marcan a Sabina, recordándole que aún existen reminiscencias de lo pesado en su vida.

La atmósfera emocional de Sabina sería la siguiente:

Traición	hacia sus propias filas.
Libertad	para ir en busca de lo desconocido.
Amistad	producto de la evolución de su amistad erótica con Tomás.
Nostalgia	de una historia no sentimental con Tomás que saciaba su deseo de levedad.
Profundo y oculto anhelo	de un hogar armónico que sólo es posible – para ella – como una hermosa mentira.
Rechazo	al kitsch totalitario, al comunismo.

Tabla 11. Atmósfera emocional de Sabina

5.1.4 Franz

Franz es un idealista que vive en el terreno de lo pesado. Los valores de la fidelidad, el respeto, y la renuncia a la fuerza, son imprescindibles en su concepción del mundo. El sexo para él es la unión última con el ser amado, pues se entrega en cuerpo y alma. Tiene fe en la grandeza del destino de la humanidad. El mundo de Franz es perfecto en cuanto a su construcción y el hombre camina a paso firme en una Gran Marcha que persigue el bien común.

Fidelidad	hacia el ser amado. hacia el ideal de su amor aún y cuando éste ya no se encuentre con él.
Renuncia a la fuerza	en aras de entregarse completamente a su amada.
Esperanza/fe	en un destino grandioso para la humanidad.
Ausencia de conflicto	hacia la construcción de un mundo con contradicciones. en cuanto a la separación cuerpo-alma.
Deseo de pertenecer	a la humanidad, a la masa.
Melancolía	de la Gran Marcha, de una carrera donde la humanidad avanza simultáneamente.

5.2 Mapa/guía para una composición electroacústica de *La insoportable levedad del ser*

Al estar ya definidas las relaciones músico-literarias en la novela, resta la labor de ubicarlas dentro de las gráficas que constituyen una guía para la composición: el mapa-guía y la partitura-abierta. El contrapunto ya ha sido determinado en la *Figura 6. Contrapunto en LILS*, y en el mapa se localiza como una banda en la parte superior. Se identifica cada género discursivo con el patrón utilizado en la Figura 6, aunque para mayor comodidad del compositor se anexa una nomenclatura (*Figura 7. Nomenclatura del mapa-guía*). Se mantienen todos los parámetros relacionados con la longitud del capítulo en la novela y el espacio otorgado en el mapa.

En cuanto a las atmósferas, hay una alternancia entre la correspondiente a Tomás, la de Teresa, y la de Franz-Sabina. Es común que los primeros capítulos de cada parte aparezcan aislados o no se relacionen inmediatamente con una atmósfera pero el autor nos recuerda que

Aunque soy yo quien habla, mi reflexión está ligada a un personaje. Quiero reflexionar sobre sus actitudes, sobre su forma de ver las cosas, en su lugar y con mayor profundidad de lo que él podría hacerlo. La segunda parte de *La insoportable levedad del ser* empieza por una larga reflexión sobre las relaciones entre el cuerpo y el alma. Sí, es el autor quien habla; sin embargo todo lo que

dice sólo es válido en el campo magnético de un personaje: Teresa. Es la manera que tiene Teresa de ver las cosas (aunque nunca las haya formulado).¹⁰

Entonces, en la parte 1 y 5 debe colocarse la atmósfera emocional de Tomás; en la 2, 4 y 7, de Teresa; las partes 3 y 6 son de Franz y Sabina. En el mapa-guía, la atmósfera se ilustra coloreando todo el espacio. Tomás con azul, Teresa con rojo, Franz con verde y Sabina con amarillo. En ciertos capítulos de las atmósferas de Tomás y Teresa, aparecen líneas oblicuas que buscan hacer evidente que la cuestión de la casualidad tiene un papel importante que debe destacarse musicalmente.

En cada parte podemos encontrar círculos que señalan cuál de los once pilares se aborda en los distintos capítulos. En estos círculos pueden aparecer algunos motivos de los personajes. Para facilidad del compositor, se resaltaron en el color correspondiente de la atmósfera aquellos capítulos donde existen motivos, y éstos aparecen cifrados con ciertas letras.¹¹

Además, se indica el tempo de cada parte y la dinámica o intensidad del sonido. La fórmula utilizada para definir los *tempi* fue casi matemática. Se parte de los comentarios de Milan Kundera sobre *La vida está en otra parte*:

Primera parte: 11 capítulos en 71 páginas; *moderato*

Segunda parte: 14 capítulos en 31 páginas; *allegretto*

Tercera parte: 28 capítulos en 82 páginas; *allegro*

Cuarta parte: 25 capítulos en 30 páginas; *prestissimo*

Quinta parte: 11 capítulos en 96 páginas; *moderato*

Sexta parte: 17 capítulos en 26 páginas; *adagio*

Séptima parte: 23 capítulos en 28 páginas; *presto*.

Como puede ver, la quinta parte tiene 96 páginas y sólo 11 capítulos; un recorrido lento, tranquilo: *moderato*. La cuarta parte tiene 30 páginas y 25 capítulos. Lo cual da la impresión de una gran velocidad: *prestissimo*.¹²

¹⁰ Kundera 101.

¹¹ Véase *Figura 7. Nomenclatura del mapa-guía*.

¹² Kundera 110.

También nos dice que

[...] el tempo está determinado por otra cosa más: la relación entre la extensión de una parte y la duración «real» del acontecimiento relatado. [...] ¡Considero los contrastes los *tempi* extraordinariamente importantes! Para mí forman con frecuencia parte de la primera idea que me hago, mucho antes de escribirla, de mi novela.¹³

Por último, también ayuda a la labor que indique que la séptima parte de *LILS* debe ser *pianissimo* y *adagio*, mientras que la sexta *fortissimo* y *prestissimo*.¹⁴ Con base a eso, es posible establecer una proporción numérica que guíe qué tempo corresponde a cada uno de los siete movimientos. Después de contar las páginas de cada parte, se dividió el número de páginas entre el número de capítulos. El número resultante oscila del 1 al 5. Si Kundera ya ha señalado que la séptima parte es un *adagio* y la operación matemática da como resultado 4.92, y que la sexta parte es un *prestissimo* con un resultado de 1.36, puede decirse que a mayor número, menor velocidad. No debe olvidarse que debe también tomarse en cuenta la duración real de los acontecimientos en las partes.

Parte	Páginas	Capítulos	Producto	Tempi
A) La levedad y el peso	34	17	2	<i>Allegreto</i>
B) El alma y el cuerpo	39.5	29	1.36	<i>Prestissimo</i>
C) Palabras incomprensibles	40	11	4.45	<i>Andante</i>
B) El alma y el cuerpo	41	29	1.41	<i>Presto</i>
A) La levedad y el peso	69.5	23	3.02	<i>Modesto</i>
C) La Gran Marcha	39.5	29	1.36	<i>Prestissimo</i>
B) La sonrisa de <i>Karenin</i>	34.5	7	4.92	<i>Adagio</i>

Tabla 13. Medición de los *tempi*

Las dinámicas fueron definidas conforme al número de acontecimientos graves o significativos para la vida de cada personaje. A la parte 1, 3 y 5, pareció adecuado otorgarle el *mezzoforte*. La parte 2 y 4 son *forte*, la 6 y 7, *fortissimo* y *pianissimo* respectivamente.

En la parte inferior, existe un espacio reservado para indicar con qué personaje se está relacionando directamente el acontecimiento o reflexión de la voz que “habla”. Es

¹³ Kundera 111.

¹⁴ Véase Kundera 111.

obvio que, cuando estemos en una atmósfera de cierto personaje – por ejemplo, Tomás – ésta sea nulificada en el apartado de las relaciones con otras voces.

Para definir el ritmo, se tiene que observar el número de páginas correspondiente a cada parte, y el orden en el que aparecen. A (34), B (39.5), C (40), B (41), A (69.5), C (39.5), B (34.5). A excepción de la segunda aparición de (A) *La levedad y el peso*, existe una regularidad rítmica pues todas las partes oscilan entre 34 y 41 páginas de longitud. A cada voz le corresponde un promedio de 101 páginas: la atmósfera de Tomás aparece en 103.5 hojas; la de Teresa en 120; y la de Franz-Sabina en 80. No pudiera decirse que una de las voces tiene mucho más protagonismo que otra.

El mapa-guía que se propone tiene como objetivo orientar al compositor sobre qué elemento es importante resaltar durante el espacio temporal. Aunque no es parte de esta investigación realizar la traslación a atmósferas musicales, se ha propuesto lo que se piensa que debería transmitir emocionalmente la música que servirá como telón de fondo para cada movimiento (parte) de la novela, así como las percepciones que se tienen de la dinámica y tempo en las siete partes.

Este mapa es un paso fundamental para proponer la partitura abierta que se verá en el capítulo 5.3 – *Un paso más allá: una propuesta de partitura para LILS* –. Tomarlo en cuenta como guía, a pesar de que el paso siguiente se da en este trabajo, tiene como objetivo no limitar a ningún compositor: los elementos estructurales musicales dentro de la novela se colocan en el espacio y el tiempo y no se descarta la posibilidad de que otra partitura surja a partir de éste.

Contrapunto	
Ensayo	
Reflexión del autor-figura	
Relexión interior	
Testimonio del autor-figura	
Relato onírico	
Diccionario	
Acontecimiento	
Narración	

Motivos	
Memoria poética	MP
Mujeres	M
Es muss sein	EMS
Medicina	ME
Madre	MA
Libros	L
Paraíso/Idilio	P/I
Sueños	S
Beethoven	B
Sombrero Hongo	SH
Pintura	P
Cementerio	CE
Traición	T
Música	MU
Fidelidad	F
Ciencia	C
Manifestaciones	MF
Karenin	K

Figura 7. Nomenclatura del mapa-guía

5.3 Un paso más allá: una propuesta de partitura para *LILS*

¿Qué sería ir un paso más allá dentro del proceso de traslación de lo literario a lo musical? Ya se han establecido las relaciones metafóricas de la novela con la cuestión estructural musical. Además, se han colocado los elementos estructurales musicales de la novela en el espacio y tiempo. Quizás, el siguiente paso sería acercarnos más a la traslación estricta al proponer una partitura abierta. Esto nos permitiría adentrarnos en la naturaleza de la composición electroacústica (al menos en la etapa escrita) y ser más insistentes en la posibilidad de la extrapolación de la novela a la música.

El desarrollo de la notación gráfica responde a un deseo de apertura, creatividad y libertad por parte de los compositores.¹

A través del alejamiento de la escritura musical convencional, en las partituras gráficas se pretende que la obra musical deje de ser un objeto totalmente acabado, cerrado, unívoco y definido para convertirse en un proceso abierto, en el que el margen de acción del intérprete es mucho más amplio de lo que ha sido hasta entonces. Así, el intérprete se convierte también en creador de la obra [...] Por otra parte, al alejarse total o parcialmente de la determinación exacta de los parámetros musicales, las partituras gráficas ofrecen a al intérprete una enorme libertad interpretativa.²

Esta partitura abierta no tiene concordancia con una composición específica. Su objetivo es aproximarse al compositor de una forma más amigable, en su lenguaje gráfico: acomodar los elementos para que comience a imaginar el sonido. Si bien se relaciona directamente el concepto de “abierto” con una mayor libertad al intérprete, el proceso de escritura de esta partitura abierta que se da a partir de un análisis literario otorga libertad interpretativa al compositor. La codificación de los elementos musicales en la partitura abierta se encuentra

¹ Véase Buj Corral, Marina. “Grafismos en la música: origen y desarrollo de las partituras abiertas”. *Sinfonía virtual. Revista de música clásica y reflexión musical*. Enero de 2013. Web. (7 de diciembre de 2014).

<http://www.sinfoniavirtual.com/revista/024/grafismos_musica_partituras_graficas.pdf>) 6.

² Buj 6.

ya dada, pero el compositor tiene la total libertad de otorgar la combinación de sonidos que considere más apropiada a cada uno de ellos. Las aportaciones más fértiles de las partituras gráficas es que a través de la desorientación que éstas crean al intérprete – al compositor – lo conducen a una aprehensión diferente de la práctica musical donde lo escrito no es una referencia absoluta.³

Además, esta partitura abierta toma en cuenta cuestiones de gravedad y levedad del tratamiento del contenido, permitiéndole al compositor tener en mente la intensidad del sentimiento que experimenta el protagonista en momentos específicos. Esto probablemente sea algo importante a considerar a la hora de definir cómo sonará la pieza. Sin embargo, no se descarta que ciertos compositores prefieran su codificación de los elementos estructurales musicales en la novela y, por ello, busquen mutar el mapa-guía a una partitura propia, en vez de utilizar la que se propone en esta investigación.

El diagrama (*Figura 10. Una partitura abierta para LILS*) está dividido en siete partes, igual que la obra literaria. La duración, con el fin de no limitar a ningún compositor, está dada por un porcentaje. Así, éste podrá escoger la duración que desee y otorgar a cada parte el porcentaje correspondiente de dicha duración. Por ejemplo, para la parte 1 (Parte 1: *La levedad y el peso*), la duración es igual a 11.4% del total. Cada parte, también, está enmarcada por la atmósfera predominante. En esta primera parte es azul, color que le corresponde a Tomás.

Cada tema – los pilares de la novela – está representado por un símbolo y éstos son ubicados de acuerdo a su aparición en los capítulos. Su posición vertical depende del estado en el que el personaje oscile (levedad o peso, enmarcadas por la letra “L” y “P”). La parte más alejada del centro significa más peso o más levedad, respectivamente. El centro no significa un punto de equilibrio, sino una oscilación e indecisión entre la levedad y el peso. Se ha optado por colocarles una sombra a los temas para que señalen de forma más precisa el estado de levedad/peso en el tiempo.

³ Véase Buj Corral, Marina. “Partituras gráficas circulares: entre tiempo y espacio”. *Barcelona Research Art Creation*. (2014: 277-300) 279.

Las letras que están encima de algunos de los temas corresponden a los motivos de los personajes. En gris puede observarse un diagrama que acontece en el mismo espacio temporal y que marca el recorrido del contrapunto, o bien, de la utilización de los distintos géneros discursivos. Pueden existir capítulos marcados por una trama en diagonal; esto significa que hay un protagonismo de la casualidad y que debe hacerse notar musicalmente.

Por último, los capítulos están coloreados, dependiendo de la relación que exista con otras voces en el texto. A Sabina le corresponde el amarillo, el verde a Franz y el rojo a Teresa. Todos estos detalles se puntualizan en la *Figura 9. Nomenclatura de la partitura abierta*.

Será ya labor del compositor idear cómo hacer presentes todos los elementos en la obra musical.

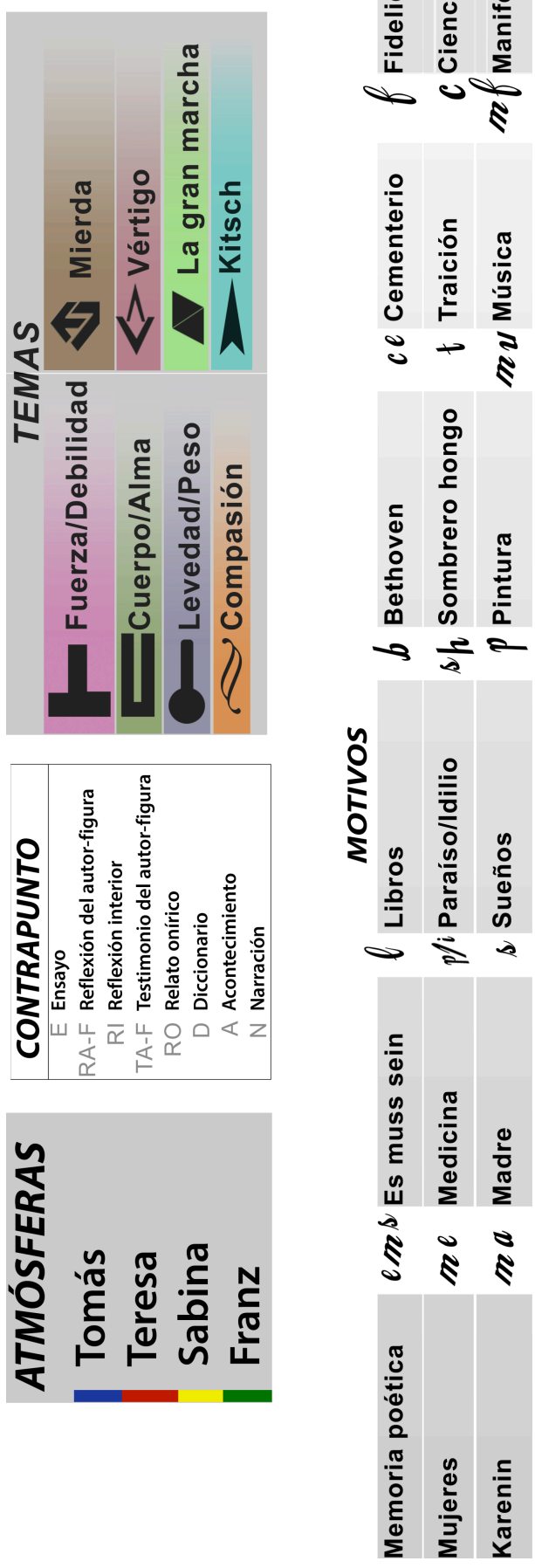


Figura 9. Nomenclatura de la partitura abierta

CONCLUSIONES

“En los momentos en que el reino de lo humano me parece condenado a la pesadez, pienso que debería volar como Perseo a otro espacio. No hablo de fugas al sueño o a lo irracional.

Quiero decir que he de cambiar mi enfoque, he de mirar el mundo con otra óptica, otra lógica, otros métodos de conocimiento y de verificación. Las imágenes de levedad que busco no deben dejarse disolver como sueños por la realidad del presente y del futuro.../ En el universo infinito de la literatura se abren siempre otras vías que explorar, novísimas o muy antiguas, estilos y formas que pueden cambiar nuestra imagen del mundo”.⁴

Resulta válido comenzar con la misma frase que inicia la introducción: “Milán Kundera es un compositor de novelas”. Dentro de su teoría novelesca, este tipo de textos tiene como núcleo un único axioma: no hay verdad absoluta, sino que impera lo incierto en un mundo poético donde cualquier verdad relativa es cierta y la riqueza del contenido la otorgan las contradicciones entre esas distintas concepciones de la “vida”.

Esa riqueza del contenido debe estar en absoluta relación con la riqueza de la forma. Debe haber una libertad de composición que busque que la invención no se limite a la “historia novelesca”. Al contrario, la originalidad del autor se descubrirá en la arquitectura del texto. La novela es un arte autónomo que tiene su propia génesis e historia, y por desenvolverse en el mundo de lo incierto y suspender todo juicio moral, se convierte en desveladora de la existencia humana. ¿Cuál es su objetivo? Preguntar. La novela pregunta, es un arte inquieto y ambiguo que exige su trascendencia.

Las preguntas más ingenuas son verdaderamente ciertas (147). ¿Qué es la identidad? ¿qué es la verdad? ¿qué es el amor? se pregunta Alonso Quijano.⁵ Esas mismas preguntas están presentes en *La insoportable levedad del ser* y desarrollan algunas de sus variantes: ¿por qué el cuerpo se excita sin amor? ¿cuerpo y alma están separados? ¿elegir lo leve o lo pesado? ¿la mierda nos aleja o nos aproxima a dios? “Son preguntas que no tienen respuesta. Una pregunta que no tiene respuesta es una barrera que no puede atravesarse. Dicho de otro modo: precisamente las preguntas que no tienen respuesta son las que

⁴ Calvino 23.

⁵ Véase Kundera, *El telón. Ensayo en siete partes*, 146.

determinan las posibilidades del ser humano, son las que trazan las fronteras de la existencia del hombre)” (147). Ese es el contenido de *LILS* y de toda la obra kunderiana.

El autor es portavoz de un pequeñísimo retazo de la existencia humana, y trata de plasmarlo en la narrativa. Al ser el autor sujeto, es obvio que ciertos aspectos le interesarán – obsesionarán – más que otros, y eso se repite a lo largo de su obra literaria. Se trata de los temas vitales de cada persona. Milan Kundera se sabe preso de ciertos temas fundamentales y reconoce que todas sus novelas son sólo variaciones de los mismos tópicos. El primer nivel de sus textos, la historia novelesca, es siempre lo aparente y una mera excusa para obligar a sus personajes a reflexionar. El segundo plano corresponde a los temas, que están siempre presentes en la novela sin interrupción. Los temas tienen autonomía y no necesitan de la historia novelesca para subsistir. Sin embargo, no pasa lo mismo cuando nos enfrentamos a lo inverso, porque la novela se vuelve llana y sosa.

Al nacido en Bohemia se le reprocha que todas sus obras toquen – algunas en mayor medida que otras – el régimen comunista existente en el ya extinguido país. Es cierto. La expulsión y persecución por parte de las autoridades del partido hacia Kundera, y su expulsión definitiva del país, conformaron una herencia forzada que reclama su presencia en las obras kunderianas. El autor se mantiene al margen, pero sí debe reconocerse que hay un discurso ideológico arraigado que, si bien no se manifiesta de forma aleccionadora, se expone por medio de las actitudes de los personajes.

Pianista antes que novelista, Kundera pide prestados los conceptos musicales para la conformación de su arquitectura literaria. La polifonía, el tempo, el ritmo, el tema, el motivo, son paralelismos que encuentra entre la narrativa y el arte musical. Ilógico sería pensar que sus pretensiones son las de llevar literalmente a la novela hacia los lindes de la música. Su objetivo es lograr que varias voces se expresen de forma distinta sobre diversos temas. Ninguna de esas voces debe destacar más que otra para no darle mayor validez a un razonamiento que a otro. Esto es, como sabemos, lo que Kundera llama “polifonía novelesca”. La simultaneidad ocurre – metafóricamente – cuando un mismo tema se explora desde distintos ángulos. Por otro lado, Milan Kundera le llama contrapunto a los distintos géneros que pudieran converger en la novela. Lo que le otorgará unidad al texto

serán los temas, así que el autor puede darse el lujo de crear un texto donde las imposiciones de una forma no rijan su arte. Él mismo nos comparte que el logro de la novela polifónica es más poesía que técnica.

De esta “poesía” mucho se ha dicho pero no ha habido alguna propuesta que pretenda convertir lo metafórico en literal. Claro está que es una adaptación, una propuesta, una reinención de alguna de sus obras, no una traducción de la literatura a la música.

En las novelas de Kundera, entremos de lleno a *La insoportable levedad del ser*, cada personaje tiene una visión del mundo distinta. Esas visiones se confrontan y es ahí donde comienza la poesía del ahora residente en Francia. Ser irónico, enfrentar distintas concepciones y definiciones de un tema, es el primer paso para que la novela comience a preguntar al lector desde sí misma. Cada forma de comprender la existencia comparte sentimientos puntuales hacia el exterior. Algunos de esos sentimientos pudieran identificarse fácilmente, aunque en su mayoría se trata de una amalgama completa que hay que elucidar a la luz de sus reflexiones sobre los temas existenciales de la novela. Estos sentimientos conforman una atmósfera emocional, en donde cada personaje se revela único y transmite un ambiente o humor específico.

El ímpetu de Kundera de sumergir al lector en distintos campos emocionales deriva, por supuesto, de la música. Si hay una gran lección que debemos aprenderle a la música es el de operar emocionalmente sobre el escucha, nos dice. De esta posible traslación de atmósfera emocional a atmósfera musical, es decir, a una pieza musical que transmita algo semejante que lo que el lector experimenta cuando lee pasajes correspondientes a un personaje en *LILS*, surge la idea de realizar una guía para una composición electroacústica de la novela. Esta guía, conformada por un mapa-guía y una partitura abierta, tiene como función codificar y plasmar en un lenguaje visual los tiempos y espacio de las atmósferas, los temas y los motivos. Además, también especifica el *tempo* y el ritmo.

Si bien el trabajo de investigación quiere hacer evidente la relación metafórica que existe con la música en las obras kunderianas, y la forma de rebasar esta frontera, no debe minimizarse la importancia de los contenidos de *LILS*. Las exploraciones existenciales que

sus personajes realizan son el primer paso para sumergirse en estudios más exhaustivos, como la línea que aquí se maneja.

Calvino apunta que el símbolo del nuevo milenio es

[...] el ágil salto repentino del poeta filósofo que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempos, ruidosa, agresiva, rabiosa y atronadora, pertenece al reino de la muerte, como un cementerio de automóviles herrumbosos.⁶

En estos tiempos esa falsa vitalidad que Calvino denuncia, impide que exploremos al ser desde el ser. Nuestro interior está inmóvil, dormido, muerto, mientras que el mundo comienza a moverse más rápido y nos deja atrás. Por eso necesitamos a la novela.

Me niego, y en estos momentos imito los permisos que se toma Kundera de entrometerse tajantemente en su texto – es decir, dejo a un lado mi figura de estudiosa y me permito una pequeña reflexión extra-académica –, a concebir a la novela como condenada. La censura, la indiferencia, o las producciones sin nada que aportar al género, convocan a su reinención. En *El arte de la novela* se sugiere que este mundo ya no es el de la novela, y que por eso debe desaparecer. Pero es al contrario: que este lugar ya no le pertenezca es el llamado para que reclame su territorio.

El llamado del tiempo, el último llamado de la novela, no es solamente para que los autores amplíen el problema proustiano de la memoria personal al enigma del tiempo colectivo. Es también un llamado para todos los que vivimos en estos momentos donde todas las categorías existenciales cambian de sentido, el tiempo de las paradojas terminales. Que la búsqueda arroje más interrogantes que respuestas, es una *conditio sine qua non*. El problema de hoy en día es que no sabemos qué interrogantes son las que necesitan explorarse, o bien, ni siquiera nos hemos planteado la necesidad de responder preguntas. Todas las (buenas) novelas se orientan hacia el enigma del “yo”. Necesitamos leerlas para descubrirnos.

⁶ Calvino 27.

Desde sus inicios, la novela plantea, replantea, y replantea nuevamente lo mismo. Nunca dará respuestas unívocas, pero puede ser que en alguna encontremos una pista que nos acerque un poco más a *nuestra* (entiéndase como *mía* o *tuya*, no como de ambos) verdad. Digámoslo en otras palabras: una buena novela es un tratado sobre el *yo*⁷: “[...] en las novelas y en los relatos (y en los poemas) se cifra una de las mayores conquistas de nuestra especie: la posibilidad de experimentar en carne propia, sin ningún límite, todas las variedades de la experiencia humana. La libertad de la ficción es siempre la medida de nuestra libertad individual.”⁸ Alonso Quijano sigue preguntándose, todavía, ¿qué es la identidad? ¿qué es la verdad? ¿qué es el amor? Nosotros nos preguntamos, todavía, ¿qué es la identidad? ¿qué es la verdad? ¿qué es el amor?

Volvamos a la tesis de este trabajo: la traslación de la literatura a la música. Los dos diagramas que componen la guía (mapa y partitura) son ilustrativos y cualquier compositor, tradicional o de electroacústica, puede utilizarlo para crear música a partir de la novela. Si en este proyecto se habla de una composición electroacústica es por la similitud del lenguaje del mapa (visual) y el de una partitura de ese campo. Además, al momento de manejar varias líneas musicales y detalles como los motivos, el tema, y los géneros narrativos, el software da facilidades visuales que permiten ubicar fácilmente un sonido o combinación de sonidos, en el momento exacto en el que aparece. El espectro de sonidos que confieren los medios electroacústicos es ilimitado, lo que también conlleva una ventaja en el proceso compositivo.

Para que esta guía para una composición electroacústica logre ser fiel a la teoría kunderiana, debe tener múltiples variaciones generadas a partir del mismo núcleo, *La insoportable levedad del ser*. Desde distintas atmósferas hasta distintas concepciones de cómo hacer evidente que existe un motivo en un momento determinado, la obra que cada compositor proponga será única más no unívoca. Abrirá el paso, como la novela, a interrogantes y, quizás, a otras formas de traslación de lo literario a lo musical.

⁷ Véase Volpi, Jorge. *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*. (México, D.F.: Alfaguara, 2011) 124.

⁸ Volpi 130.

El objetivo de la propuesta de partitura abierta con la que culmina este trabajo de investigación es tratar de acercarnos aún más a un lenguaje cifrado musical. Colocar en el tiempo los elementos musicales hará más fácil la tarea del compositor de musicalizar la ficción de *LILS*. Sin embargo, no debe de tomarse esta partitura como unívoca (no solamente porque no plantea duraciones ni sonidos específicos, sino por la codificación en sí) y, por ende, el mapa-guía es también parte fundamental de la guía para la composición electroacústica. En éste los elementos estructurales están acomodados de forma precisa y se acomodan en el tiempo y espacio; la partitura va un poco más allá al codificarlos pero no se descarta que haya compositores que busquen utilizar su propio lenguaje (símbolos específicos, una codificación propia) para “apropiarse” de la composición. Esta guía, mapa y partitura abierta, corresponde directamente a uno de los postulados de la novela de Kundera: las múltiples variaciones.

BIBLIOGRAFÍA

Textos citados

- Altmann, Michael. "Tres tristes tigres: caja de resonancia de la polifonía habanera". *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas*. Ed. Rolf Eberenz Madrid: Verbum, 2001. 211-228.
- Anton. "La música electrónica. Siglo XX: Influencia del desarrollo tecnológico en la creación musical". *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*. 2001: 86-89.
- "Atmósfera". Diccionario de la Lengua Española – Real Academia Española. 22va. edición. 2010.
- "Atmosphere". American Heritage Dictionary. 4ta. Edición, 2007.
- Aristóteles. *Acerca del alma*. Madrid: Gredos, 1978.
- Assmann, Jan. *La flauta mágica. Ópera y misterio*. Trad. N/A. Madrid: Akal, 2006.
- Astacio, Martín. "¿Qué es un cuerpo?". *A parte rei. Revista de filosofía*. Febrero de 2001. Web. 25 de diciembre de 2013.
<http://aulanet.umb.edu.co/aulanet_jh/archivos/19582/Tareas_UMB/cuerpoasta.pdf>
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. 2da. edición. México: FCE, 2003.
- Battán, Ariela. "Filosofía del cuerpo o filosofía del alma". *Páginas de filosofía*. Diciembre de 1999: 61-66.
- Bayley, John. "Kundera and kitsch". *Bloom's modern critical views. Milan Kundera*. Ed. Harold Bloom. Broomall: Chelsea House Publishers, 2003. 19-31.
- . "Fictive lightness, fictive weight". *Salmagundi. Milan Kundera: fictive lightness, fictive weight*. Invierno 1987: 84-92.

Bedient, Calvin. "On Milan Kundera". *Salmagundi. Milan Kundera: fictive lightness, fictive weight*. Invierno 1987: 93-100.

Bejarano Calvo, Carlos Mauricio. *A vuelo de murciélago el sonido, nueva materialidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006.

Benson, Stephen. "For Want of a Better Term?: Polyphony and the Value of Music in Bakhtin and Kundera". *Narrative*. Octubre 2003: 292-311.

---. *Literary Music. Writing Music in Contemporary Fiction*. Burlington, USA: Ashgate, 2006.

Beethoven, Ludwig van. *Cuarteto de cuerdas en Fa mayor*. 1827. Web. 7 de octubre de 2013. <
http://japanese.imslp.info/files/imglinks/using/1/16/IMSLP01760-String_quartet_No._16.pdf>

Bloom, Harold. Introducción. *Bloom's modern critical views. Milan Kundera*. Ed. Harold Bloom. Broomall: Chelsea House Publishers, 2003. 1-2.

Brand, Glen. "Kundera and the dialectic of repetition". *Milan Kundera and the art of fiction*. Ed. Aaron Aji. New York: Garland, 1992. 208-220.

Buj Corral, Marina. "Grafismos en la música: origen y desarrollo de las partituras abiertas". *Sinfonía virtual. Revista de música clásica y reflexión musical*. Enero de 2013. Web. (7 de diciembre de 2014).
<http://www.sinfoniavirtual.com/revista/024/grafismos_musica_partituras_graficas.pdf>.

---. "Partituras gráficas circulares: entre tiempo y espacio". *Barcelona Research Art Creation*. (2014: 277-300).

Cádiz, Rodrigo F. *Introducción a la música computacional*. Santiago de Chile: s/e, 2008. Web. 31 de mayo de 2014. <<http://rodrigocadiz.com/imc/imc.pdf>>

---. "Creación musical en la era postdigital". *Aisthesis*. Diciembre de 2012. Web. 1ero. de junio de 2014. < http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812012000200023&script=sci_arttext>

Calvino, Italo. "On Kundera". *Bloom's modern critical views. Milan Kundera*. Ed. Harold Bloom. Broomall: Chelsea House Publishers, 2003. 55-60.

---. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trad. Aurora Bernárdez y César Palma. 10ma. edición. España: Siruela, 2012.

Castrillo Mirat, Dolores. Prólogo. *Así hablaba Zaratustra*. Trad. Carlos Vergara. 31va. edición. España: Edaf, 2008.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha I*. Ed. John Jay Allen. 25ava. Edición. España: Cátedra, 2005.

Chvatik, Kvetoslav. *La trampa del mundo*. Trad. Fernando de Valenzuela. Barcelona: Tusquets, 1996.

Constante, Alberto. "Nietzsche y Kafka: la culpa extraña y el santo deber". *A parte rei. Revista de filosofía*. Marzo 2006. Web. 31 de julio de 2013. <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/>>

Comellas, José Luis. *Historia sencilla de la Música*. Madrid, España: RIALP, 2008.

"Compasión". Diccionario de la Lengua Española – Real Academia Española. 22va. Edición. 2010.

Cortázar, Julio. "Las Ménades". *Cuentos completos. Tomo I*. México: Alfaguara, 2007. 317-326.

Cunha Bezerra, Cicero. "Parménides y la univocidad del Ser". *Neuquén*. 2003: 33-48.

Debussy, Claude. "Nuages". *Nocturne*. Ed. Arne Dich. Inglaterra: dichmusik, 2000.

"Dinamo". Diccionario de la Lengua Española – Real Academia Española. 22va edición. 2010.

Dostoievski, Fiódor. *Los hermanos Karamazov*. Trad. N/A. 14va. Edición. México: Porrúa, 2008.

Eichenbaum, Boris. "Sobre la teoría de la prosa". Trad. Ana María Nethol. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. 10ma. edición. México: Siglo XXI editores, 2002. 147-149.

Eisner Sagüés, Guillermo. "Los pequeños cantos: Estrategias compositivas que operan en la resignificación del vínculo música-palabra". Diss. Universidad de Chile, 2010.

Eno, Brian. Entrevista por Riz Khanis. *One on One*. Al Jazeera. Reino Unido. 4 de Marzo del 2011. Televisión. <<http://www.youtube.com/watch?v=glxrJRcTVyE>>.

---. Entrevista por Steven Grant. *Trouser Press*. Agosto 1982. N.D. Web. 26 de septiembre de 2013. <http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/interviews/troup82a.html>.

---. "Music for airports liner notes". *Music for airport/Ambient 1*. Londres, 1978. CD.

---. "An ambient speaker system". *Ambient 4: On Land*. Londres, 1982. CD.

---. Entrevista. N/A. Televisión. S/F < <http://www.youtube.com/watch?v=ykIjg-vE3k-E>>.

---. "Lecture." Red Bull Music Academy, Nueva York. 2013. Video. < <https://vimeo.com/65663692>>.

Fundación Juan March. *Conciertos del sábado. Ciclo Beethoven: integral de los cuartetos de cuerda*. Madrid. Febrero-Marzo 2003. Programa.

Gallardo Arbeláez, José Alberto. "Melancolía y música intermedia". Diss. Universidad Nacional de Colombia, 2013.

García Laborda, José M. "Didáctica de la nueva música". *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*. 1992: 87-98.

- Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona, España: Anagrama, 1985.
- Glass, Herbert. "About the piece. *Atmosphères*". *LA Phil*. LA Phil. 2013. Web. 29 de septiembre de 2013. < <http://www.laphil.com/philpedia/music/atmospheres-gyorgy-ligeti>>
- Gómez Martínez, Francisco Javier. "Ironía y libertad: Denis Diderot y la novela moderna: Jacques el fatalista en la herencia cervantina". Diss. Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- Gómez Junco, Patricio. *Música barroca. Análisis Integral*. CONACULTA: Monterrey, 2004.
- Goñi, Carlos. *Las narices de los filósofos. Una historia de la filosofía a través de 50 pensadores esenciales*. Madrid, España: Ariel, 2008.
- Griffiths, Paul. *Breve historia de la música occidental*. Madrid: Akal, 2009.
- Grupo Estable de Investigación sobre Derecho Europeo de la Universidad Francisco de Vitoria. "La ampliación de la Unión Europea de 2004-2007: Pasado, presente y futuro." Coord. María Concepción Rayón Ballesteros y Grzegorz Wojciechowski. (Lublin, Polonia: Polihymnia, s.f.
- Hans, James S. "Kundera's laws of beauty". *Bloom's modern critical views. Milan Kundera*. Ed. Harold Bloom. Broomall: Chelsea House Publishers, 2003. 75-92.
- Haro, Jorge. "La escucha expandida [sonido, tecnología, arte y contexto]". *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*. S/F: Universidad de Palermo, Buenos Aires. Web. 8 de junio de 2014. < <http://asrav.org/laescuchaexpandida.pdf>>.
- Henderson, Carlos. "Rayuela, novela polifónica. Proposición de síntesis en el análisis literario". *Coloquio internacional: El texto latinoamericano* Vol. II. Ed. Universidad de Poitiers. Madrid: Fundamentos, 1994. 97-106.
- Hernández, Biviana. "Revisitando algunas clases de la novela histórica del siglo XX". *Acta literaria*. 2010: 101-116.

Hernández Barbosa, Sonsoles. “‘Plus loin que la musique’: evocaciones plásticas en el pensamiento estético de Claude Debussy”. *Quintana*. 2008: 135-145.

Hernández López, Daniel. “Análisis de las características acústicas de la percusión humana”. Diss. Universidad Autónoma de Madrid, 2010.

Hernández, Póllux. “El teatro del absurdo: Beckett y Cía.” Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales. Hidalgo #768 poniente, Monterrey, Nuevo León. 20-24 de marzo de 2012. Seminario.

Hobsbawn, Eric. “La guerra y la paz en el siglo XX”. *La Jornada*. La Jornada, 24 de marzo de 2002. Web. 11 de agosto de 2013.

Hollander, Hans. “Leoš Janáček: A Centenary Appreciation”. *The Musical Times*. Junio de 1954: 305-306.

Hoppin, Richard. *La música medieval*. 2da. Edición. Madrid: Akal, 2000.

Ilian, Ilinca. “Enfoques sobre el kitsch. Milan Kundera, Manuel Puig, Mario Vargas Llosa”. Universidad Autónoma de Nuevo León. Pedro de Alba S/n, Ciudad Universitaria, San Nicolás de los Garza, Nuevo León. Febrero de 2002. Ponencia. Web. 6 de enero de 2014. <
<http://espanol.free-ebooks.net/ebook/Enfoques-sobre-el-kitsch-Manuel-Puig-Mario-Vargas-Llosa-Milan-Kundera-ensayo/pdf?dl&preview>>.

Imbernön. *Como [sic] ser teclista de metal y no morir en el intento*. S/F: Lulu Enterprises, 2010.

Jiménez, Mauro. “La novela filosófica a propósito de *El hombre sin atributos* de Robert Musil”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. 2004: 109-128.

Kafka, Franz. *La metamorfosis. El proceso*. Trad. Ernesto Rodríguez. 22va. edición. México: Porrúa, 2007.

- . *El castillo. América*. Trad. Luis Rutiaga. México: Grupo Editorial Tomo, 2006.
- Kimball, Roger. "The ambiguities of Milan Kundera". *Bloom's modern critical views. Milan Kundera*. Ed. Harold Bloom. Broomall: Chelsea House Publishers, 2003. 33-45.
- Kirk, G. S., Raven, J.E. y Schofield, M. *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*. Trad. Jesús García Fernández. Madrid: Gredos, 2008.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Trad. Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde. México: Tusquets editores, 2009.
- . *El telón. Ensayo en siete partes*. Trad. Beatriz de Moura. México: Tusquets editores, 2009.
- . *Los testamentos traicionados*. Trad. Beatriz de Moura. México: Tusquets editores, 1996.
- . "La polifonía de la novela". *ESTUDIOS. Filosofía-historia-letras*. ITAM, Otoño 1984. Web. 25 de julio de 2013. < http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio01/sec_42.html>
- . *Encounter*. Trad. Linda Asher. Nueva York: Harper Perennial, 2011.
- . Prólogo. *La metamorfosis. El proceso*. Por Kafka. Trad. Ernesto Rodríguez. 22va. edición. México: Porrúa, 2007.
- . "La modernidad antimoderna". *Letras Libres*. Septiembre, 2001: 28-32.
- . Entrevista. "Conversations with Milan Kundera". Por Jordan Elgrably. En *Salmagundi. Milan Kundera: fictive lightness, fictive weight*. Invierno 1987: 3-24.
- . *El libro de la risa y el olvido*. Trad. Fernando de Valenzuela. México: Tusquets, 2013.
- . *La insoponible levedad del ser*. Trad. Fernando de Valenzuela. México, D.F.: Tusquets, 2012.
- . *El libro de los amores ridículos*. Trad. Fernando de Valenzuela. México, D.F.: Tusquets, 2013.

---. *La inmortalidad*. Trad. Fernando Valenzuela. México: Tusquets editores, 2013.

---. "Janáček. He saw the coming night". *Cross Currents*. (1983: 371-380).

Kröpfl, Francisco. "Organizando el tiempo: reflexiones sobre forma y percepción en música". *Forma y simetría: arte y ciencia. Congreso de Buenos Aires*. 2007. Buenos Aires, Argentina.

Kussi, Peter. "Milan Kundera: Dialogues with Fiction". *Bloom's modern critical views. Milan Kundera*. Ed. Harold Bloom. Broomall: Chelsea House Publishers, 2003. 13-17.

Le Grand, Eva. *Kundera or the memory of desire*. Trad. Lin Burman. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

Leo, Julieta. "Buscando la libertad en *El reino de este mundo*. Un réquiem para Ti Noel". *Revista de humanidades Tecnológico de Monterrey*. 2006: 13-23.

---. "Un extraordinario filamento de la literatura mexicana: El "Corrido del tiro de gracia" de Fernando del Paso en *Noticias del Imperio*." *Revista de Humanidades Tecnológico de Monterrey*. 2003: 37-49.

Ligeti, György. *Atmosphères*. 1961. Web. 29 de septiembre de 2013. <

http://media.cleveland.com/musicdance_impact/photo/ligeti1jpg-271a4910265fc5fe.jpg>

López, Javier María. *Breve historia de la música*. Madrid: Nowtilus, 2011.

López Micó, Salvador. "El arte de grabar". *Publicaciones Didácticas*. Marzo 2013:22-26.

La Biblia. Dios habla hoy. Jorge R. Arias ed. 3era. Edición. Nashville: Editorial Católica: 1995.

Madriz Flores, Kathy. "Las dos caras del "kitsch": arte del mentir o mentira artística". *Revista de lenguas modernas*. 2013: 399-410.

- Martínez, Ricardo. "Antecedentes históricos y estéticos de la música electroacústica". *Famus*. Septiembre-diciembre 2011: 44-53.
- Martínez García, Héctor. "La música electrónica y el símbolo". Centro Colombo-Americano de Bogotá. Calle 19 #2A, Bogotá D.C., Colombia. Conferencia. Sin fecha. Web. 8 de junio de 2014. <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/download/12353/12966::pdf>>.
- Misurella. "Milan Kundera and The Central European Style". *Salmagundi. Milan Kundera: fictive lightness, fictive weight*. Invierno 1987: 33-57.
- Mojica, Sarah de y Rincón, Carlos, ed. *Lectores del Quijote. 1605-2005*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
- Moreno, Elena. "La cara kitsch de la modernidad". *Documentos Lingüísticos y literarios UACH*. 26-27. Web. 6 de enero de 2014. <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/>>.
- Mosley, David. "Milan Kundera's Polyphonic Novels and the Poetics of Divestment". *Word and Music Studies*. 2011: 279-289.
- Němcová Banerjee, Maria. *Terminal Paradox. The novels of Milan Kundera*. Estados Unidos: Grove Weidenfeld, 1990.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Ed. Luis A. Acosta. Trad. Luis A. Acosta. 2da. Edición. Madrid: Cátedra, 2010.
- . *La gaya ciencia*. Trad. N/A. Estados Unidos: 1998, ALBA.
- O'Brien, John. "Milan Kundera: Meaning, Play and the Role of the Author". *Bloom's modern critical views. Milan Kundera*. Ed. Harold Bloom. Broomall: Chelsea House Publishers, 2003. 113-128.
- Ortega, Julio. "Carlos Fuentes: para recuperar la tradición de La Mancha". *Revista Iberoamericana*. Julio-Diciembre 1989: 637-654.

Ovidio Nasón, Publio. *Las metamorfosis*. México: Porrúa, 2004.

Oxford University Press. *Oxford Dictionary of Music*. 4ta. Edición. New York: Oxford University Press, 2004.

Palacio, Julio. "Comentarios sobre el programa". *Stattskapelle Berlin*. Argentina. 29 y 30 de mayo de 2013. Programa.

Palacios Moreno. "Técnicas narrativas: polifonía, cinematografía y visión de la anti-historia en La casa grande de Álvaro Cepeda Samudio." Diss. The Graduate College at the University of Nebraska, 1997.

Pardo Salgado, Carme. "Dibujando paisajes en las nubes". *Observatori del Paisatge*. Observatori del Paisatge. n.d. Web. 27 de septiembre de 2013. <
http://www.catpaisatge.net/dossiers/psonors/esp/docs/article_pardo.pdf>

Parménides de Elea. *Poema de la naturaleza*. Trad. Gómez Lobo Alfonso. Charcas, 1985.

Pimenta Gonçalves, Luis Carlos. "Notas de música na escrita de Kundera". *VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada/X Coloquio de Outono Conmemorativo das Vanguardas*. 2009/2010. Minho: Universidad de Minho.

"Precursor". Diccionario de la Lengua Española – Real Academia Española. 22va. edición. 2010. Web. 31 de julio de 2013.

Pressnitzer, Daniel; McAdams, Stephen y Winsberg, Suzanne. "Perception of musical tension for nontonal orchestral timbres and its relation for psychoacoustic roughness". *Perception & Psychophysics*. 2000: 66-80.

Ramos, Francisco. *La música del siglo XX. Una guía completa*. Madrid: Turner, 2013.

Randel, Don Michael, ed. *The Harvard Dictionary of Music*. 4ta. Edición. Estados Unidos: Harvard College, 2003.

Reale, Giovanni. *Historia de la filosofía. Volumen 1*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2007.

Ritter, Jorge. "Lo oculto y lo manifiesto: apuntes para una poética del lenguaje musical". Entrevista por Carmen Lereño. En *Acta Poética*. 2003: 143-161.

Rodríguez Caeiro, Martín. "La plasticidad del fonón: matrices polifónicas y poliédricas". *El artista*. Diciembre de 2009: 5-22.

Rousseau, Jean-Jacques. *Diccionario de música*. Ed. José Luis de la Fuente Charfolé. (Madrid: Akal, 2007) 211.

Ruiz Martínez, José Manuel. "La novela como forma de conocimiento: el pensamiento literario de Milan Kundera". *Aprender a Pensar. Simposio Internacional en la Universidad de Lund*. Ed. Inger Enkvist y José María Izquierdo. 16-18 junio de 2005. Lund, Suecia: Departamento de Lenguas Románicas. 155-168.

Russolo, Luigi. *El arte de los ruidos*. Trad. Leopoldo Alas. Milán, Italia: Edizioni Futuriste di "Poesia", 1916.

Scarpetta, Guy. "Kundera's Quartet". *Salmagundi. Milan Kundera: fictive lightness, fictive weight*. Invierno 1987: 109-118.

Schuyler Phillips, Paul. "That man and music". *Anthony Burgess: Music in literature and literature in music*. Ed. Marc Jeannin. Reino Unido: Cambridge Scholars Publishings, 2009. 7-19.

Searby, Michael D. *Ligeti's Stylistic Crisis. Transformation in his musical style 1974-1985*. Estados Unidos: Scarecrow Press, 2010.

Shamhood, Kadhim. *El mundo según Don Quijote. Tomo 5*. Madrid: Visionnet, 2008.

Soto Eguibar, Enrique. "Helmholtz: de la Ilustración a las neurociencias". *Elementos*. 2012: 55-57.

Suazuo Pascual, Guillermo. Introducción. *Rojo y Negro*. Por Stendhal. Trad. Carlos Rivas. 9na. edición. Madrid, España: Editorial Edaf, 2007.

Vásquez Roca, Adolfo. "Sloterdijk y el hombre como experimento sonoro; deriva biotecnológica e historia espiritual de la criatura". *Revista Observaciones Filosóficas*. No. 4. 2007. Web. 15 de septiembre de 2013. <<http://www.observacionesfilosoficas.net/sloterdijkylhombre.html>>.

Vega. "La teoría musical humanista y la poética del Renacimiento". *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Ed. Javier Guijarro Ceballos. Salamanca, España: Universidad de Salamanca. 217-240.

Viau, Javier E., Moro, Lucrecia E., y Lorenza, María Gabriela. "La epistemología de Bachelard: la dialéctica de un concepto y los perfiles epistemológicos". *VI Jornadas Nacionales sobre la Formación del Profesorado*. Comp. Laura Porta, Zelmira Álvarez, Cristina Sarasa y Sonia Bazán. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mardel Plata, 2011. 1-11.

Volpi, Jorge. *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*. México, D.F.: Alfaguara, 2011.

Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. 13ra. edición. México: UNAM, 2000.

Zambrano, Raúl. *Historia mínima de la música en Occidente*. 2da edición. México: El Colegio de México, 2012.

Zapién Herrera, Tarsicio. "Vitalidad del latín en obras corales desde Palestrina hasta Mozart y Fauré." *Noua tellus*. 2007: 283-299.

Textos consultados

Balzac, Honoré de. *La búsqueda del absoluto*. Trad. Javier Albiñana. Madrid, España: Nórdica Libros, 2007.

Kundera, Milan. *Jacques y su amo. Homenaje a Denis Diderot*. Trad. Enrique Sordo. México, D.F., Tusquets, 1982.

Rabelais, Francois. *Gargantúa y Pantagruel*. Trad. Luis Rutiaga. Illus. Gustave Doré. 2da. Edición. México, D.F.: Tomo, 2007.

Tolstoi, León. *Ana Karenina*. Trad. N/A. España: Alba, 2001.

APÉNDICES

Apéndice 3. Medición de la longitud de partes y capítulos

Primera parte: “La levedad y el peso” (A)	
34 páginas	
Capítulo	# líneas
1	46
2	33
3	83
4	73
5	61
6	70
7	73
8	54
9	51
10	66
11	40
12	66
13	51
14	44
15	58
16	40
17	46

Segunda parte: “El alma y el cuerpo” (B)	
39.5 páginas	
Capítulo	# líneas
1	15
2	26
3	19
4	53
5	22
6	43
7	21
8	48
9	35
10	32
11	54
12	33
13	22
14	45
15	51
16	33
17	20
18	46
19	16
20	49
21	34
22	39
23	34
24	57
25	58
26	52
27	55
28	42
29	18

Tercera parte: “Palabras incomprendidas” (C)	
40 páginas	
Capítulo	# líneas
1	156
2	100
3	191
4	106
5	185
6	120
7	214
8	80
9	128
10	115
11	65

Cuarta parte: “El alma y el cuerpo” (B)	
41 páginas	
Capítulo	# líneas
1	35
2	48
3	52
4	45
5	27
6	51
7	64
8	38
9	59
10	22
11	21
12	71
13	29
14	21
15	23
16	56
17	48
18	29
19	19
20	36
21	34
22	28
23	29
24	57
25	46
26	40
27	37
28	37
29	34

Quinta parte: “La levedad y el peso” (A)	
69.5 páginas	
Capítulo	# líneas
1	23
2	89
3	44
4	115
5	139
6	121
7	65
8	108
9	82
10	121
11	80
12	85
13	246
14	100
15	121
16	21
17	40
18	84
19	63
20	63
21	96
22	50
23	84

Sexta parte: “La Gran Marcha” (C)	
39.5 páginas	
Capítulo	# líneas
1	17
2	43
3	24
4	37
5	30
6	28
7	20
8	23
9	25
10	46
11	30
12	52
13	28
14	51
15	57
16	30
17	37
18	30
19	24
20	46
21	31
22	25
23	48
24	42
25	15
26	60
27	19
28	32
29	12

Séptima parte: “La sonrisa de Karenin” (B)	
34.5 páginas	
Capítulo	# líneas
1	148
2	170
3	150
4	119
5	143
6	96
7	229

Apéndice 1. Segmentos de la partitura de “Nuages”

33

p *expressif* *p* *p* *p*

1

The image shows a musical score for the piece "Nuages" by Claude Debussy, starting at measure 33. The score is written for piano and consists of five staves. The first staff is the right-hand treble clef, and the second staff is the left-hand bass clef. The music is in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score features a variety of note values, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings. The first staff begins with a measure of rest, followed by a series of notes with a slur and a hairpin crescendo. The second staff has a similar pattern with a slur and a hairpin crescendo. The third staff has a series of eighth notes with a slur and a hairpin crescendo. The fourth staff has a series of eighth notes with a slur and a hairpin crescendo. The fifth staff has a series of eighth notes with a slur and a hairpin crescendo. The score ends with a measure of rest in the first staff and a series of notes in the second staff.

¹ Claude Debussy. “Nuages”. *Nocturne*. Ed. Arne Dich. (Inglaterra: dishmusik, 2000) 6.

37

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

2

55

mp *expressif* *p subito*

mp *expressif* *p subito*

mf *expressif* *p subito*

Apéndice 2. Segmentos de *Atmosphères*

The image displays two systems of musical notation for a string ensemble, specifically Violins I (VI. I) and Violins II (VI. II). Each system consists of 14 staves. The top system (VI. I) is marked with a dynamic of *pppp*¹⁾ and includes the instruction "con sord., gliss. arm.²⁾". The bottom system (VI. II) is marked with a dynamic of *pppp*¹⁾. The notation is dense and complex, featuring many notes, slurs, and dynamic markings. The score is presented in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a common time signature.

4

⁴ Ligeti, György. *Atmosphères*. 1961. Web. 29 de septiembre de 2013. < http://media.cleveland.com/musicdance_impact/photo/ligeti1jpg-271a4910265fc5fe.jpg>.