

HENRY GONZÁLEZ MARTÍNEZ*

LA CONCEPCIÓN POLIFÓNICA EN LA NOVELÍSTICA DE MILÁN KUNDERA

Aparentemente, podría haber una gran distancia entre la concepción de novela polifónica pregonada por el escritor checo y la creada por Dostoievski en el siglo XIX y más tarde comentada por algunos críticos, entre los cuales se cuentan Leonid Grossman y Mijail Bajtin, este último, uno de los más incisivos analistas de la obra dostoievskiana y a la vez, gestor de la teoría que descubre los rasgos fundamentales de la novela polifónica en la obra de Dostoievski. Sin embargo, leyendo detenidamente sus ensayos en torno a la novela, las respuestas concedidas en algunas entrevistas y las mismas novelas producidas por Kundera, se llega a la conclusión de que existe una gran proximidad entre creador, co-creador y continuador, es decir Dostoievski, Bajtin y Kundera, respectivamente. Así lo podemos deducir de sus rasgos más generales:

1. Los tres relacionan la estructura artística de la novela con la música; de allí que Bajtin y Kundera le den el nombre de polifónica a partir de la musicología.

2. El contrapunto es concebido de manera similar por todos; tal como en la música, en la novela también se puede dar la contraposición de voces e historias; no siendo ya entonces notas musicales, las que se incluyen en la novela, sino diferentes narraciones, diversos argumentos y planos. Varias voces que cantan diferente un mismo tema.

3. Del punto anterior se desprende el principio de la igualdad de voces, en lo que también se identifican los tres creadores. Ninguna voz debe predominar, como tampoco ninguna debe servir de simple acompañamiento. Incluso, la voz del narrador debe estar en igualdad de condiciones con las de los demás personajes de la novela.

4. El personaje es concebido por estos tres creadores como un ser intelectual, profundamente reflexivo, con una autonomía y una conciencia independiente que le permiten diferenciarse claramente de los demás, en el mundo novelesco en el que actúa.

5. Los tres son conscientes de que la relación música-literatura, es más un problema de sensibilidad creadora que de técnica; por ello aceptan como analógica y metafórica la comparación entre la novela polifónica y la música.

6. Para ellos la novela polifónica surge como un rompimiento de la tradición novelística manifestada en la composición unilineal o monológica.

7. Los tres son conscientes de las grandes posibilidades que tiene ante sí el género novela, que, con el subgénero novela polifónica ha alcanzado importantes

* Profesor de Literatura de la Universidad Pedagógica Nacional.

conquistas; entre ellas, nuevas formas arquitectónicas, uso de materiales diversos (novela de aventuras, folletines, relato, reportaje, poema, ensayo, discurso filosófico, etc.), práctica de variados estilos y pluralidad de acentos, etc.

A pesar de todas estas coincidencias que responden más al oficio de artistas que al conocimiento del trabajo de los tres creadores entre sí — según parece — Milán Kundera desconoce los descubrimientos de Bajtin. La creación del escritor checo canaliza inexplotadas riquezas verbales, plásticas y estilísticas, constituyéndose así en uno de los continuadores de la novela polifónica cuya concepción presenta unas características particulares que analizaremos a continuación.

MÚSICA Y NOVELA

Para Milán Kundera (Brno, 1929) novelista, poeta y dramaturgo, perteneciente a la joven generación de escritores checoslovacos y una de las voces disidentes de la invasión soviética a su país, la música ha sido el sendero por el cual ha llegado al arte de la novela.

Descendiente Kundera de una familia de músicos en la que el padre era pianista consagrado a la música moderna e intérprete de las composiciones para piano de Bartok, Stravinski, Schönberg y sobre todo de Janacek, gran parte de su vida y su trabajo de novelista se han visto influidos por la música. Él mismo afirma que fue “impregnado de música por el medio familiar” y cuenta que hasta los veinticinco años se sentía mucho más atraído por la música que por la literatura; pero que, extrañamente, en la única composición musical creada por él en aquella época, ya prefiguraba, en forma de caricatura, la futura arquitectura de sus novelas, cuando ni siquiera sospechaba la estructura de ellas.

Coincidentalmente, aquella composición para cuatro instrumentos estaba dividida en siete partes, de la misma forma en que lo estarían posteriormente sus novelas. Lo que le obliga a confesar que no se trata de ningún capricho supersticioso con un número mágico, ni de cálculo racional, sino de un imperativo profundo, inconsciente e incomprensible, un arquetipo de la estructura a la que no puede escapar. “Mis novelas — dice — son variantes de una misma arquitectura basada en el número siete¹.”

El siete, parece ser un número cabalístico que se impone en la vida de los hombres de arte, pues, el análisis reflexivo del cuarteto op. 131, de Beethoven, le permite comprender al novelista la extraordinaria arquitectura de esta pieza musical, dividida en siete movimientos, cada uno con un tiempo preciso de duración.

¹ KUNDERA, MILÁN, *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1986, pág. 99.

La música, ha influido entonces de tal manera en el arte novelístico del escritor, que gracias a ella, ha concebido la estructura de sus obras, el manejo del tiempo en éstas, algunos personajes y pasajes musicales del contenido, etc.

NOVELA POLIFÓNICA

Hablar de este tipo de creación novelística en el caso de Milán Kundera, sería referirse a una creación que por naturaleza y sin imposición de una imagen metafórica surgida de la música, ha nacido de la fusión intelectual que ha dejado la música y las diferentes lecturas en el espíritu del escritor. Sin embargo, el novelista acepta que, hablar de la polifonía novelesca es como referirse a la frase preferida de los surrealistas, del “encuentro de una máquina de coser con un paraguas”² Lo que indica claramente las diferencias imborrables entre los materiales de la música y la novela.

A pesar de tal distancia, el escritor encuentra dos razones para justificar el nombre de polifónica que le atribuye a la novela: la evolución simultánea de diferentes líneas narrativas, sin que se encuentren unidas por uno o varios temas en una estructura de este tipo, y su condición de especie subversiva de la composición unilateral. “La polifonía novelesca es mucho más poesía que técnica”³, dice el autor, y propone su personal enfoque en torno a las características de esta polifonía:

1. Disposición del tiempo: Kundera considera que así como la música es una arquitectura de ritmo, en la novela, se trata de la yuxtaposición de diferentes espacios emocionales. Al comparar la estructura de una composición musical con la de sus novelas, dice:

Una parte es un movimiento. Los capítulos son compases. Estos compases son: o bien cortos, o bien largos, o bien de una duración muy irregular. Lo cual nos lleva a la cuestión del tiempo. Cada una de las partes de mis novelas podría llevar una indicación musical: moderato, presto, adagio, etc.⁴.

Exceptuando *La despedida*, las demás obras de Kundera presentan la disposición del tiempo musical como uno de los principios básicos de su concepción polifónica. En *El arte de la novela*, el escritor presenta un breve inventario de la aplicación de este principio en todas sus obras, haciendo énfasis en la forma como está determinado el tiempo musical por la relación entre la duración de una parte y el número de capítulos que contiene cada novela. Al referirse a *La vida está en otra parte*, por ejemplo, dice:

(...)es una novela que cambia continuamente de tiempo. Está compuesta por siete partes: la primera es moderato, la narración es lenta y “clásica”; la segunda parte es una narración onírica

² *Ibid.*, pág. 84.

³ *Ibid.*...

⁴ *La música, el horror acústico y el silencio*. Entrevista con Milán Kundera. En *Revista Universidad de Antioquia*, volumen LIV, núm. 207, enero-marzo de 1987, Medellín, Colombia, pág. 71.

cuyo tiempo deviene más rápido; la tercera parte, allegro, se compone de pequeños fragmentos; la cuarta es un montaje en el que se reúnen diferentes épocas históricas, el tiempo es presto; la quinta parte responde a la primera, moderato; la sexta es una mirada melancólica sobre un solo día, lento; la séptima es la muerte contada prestissimo. En efecto, usted puede contar un día en cien páginas y en seguida tres años en una sola página. Así cambia la velocidad, el tiempo”⁴.

2. *El principio de las repeticiones y las variaciones*. El autor advierte la presencia de dos niveles en que son escritas sus novelas: uno puramente épico, que no admite repeticiones ni variaciones, en el cual se presenta una aventura que sorprende siempre por una situación nueva, y otro, un nivel superior, en el que se presenta una composición musical con motivos que se repiten, varían, vuelven. Al referirse a la estructura de su novela *El libro de la risa y del olvido* explica que ésta es una novela en forma de variaciones, cuya coherencia no está dada en tomo a la unidad de acción sino alrededor de una unidad temática, y, al final de *El arte de la composición* escribe una nota de autor que señala:

La composición temática basada sobre la repetición de temas y de motivos aparece claramente si se mira el índice de *El libro de la risa y del olvido*, edición francesa:

1. Las cartas perdidas; 2. Mamá; 3. Los ángeles; 4. Las cartas perdidas; 5. Litost; 6. Los ángeles; y 7. La frontera⁵.

Una situación similar ocurre en *La insoportable levedad del ser*, que presenta repeticiones en los títulos de las partes. Una importante aclaración en torno a *El libro de la risa y el olvido* es la que hace el escritor a sus lectores, refiriéndose a la edición española, la cual rompe el principio de las repeticiones al escribir equivocadamente los títulos, lo que puede comprobarse con el texto al frente.

El tema de las Repeticiones no presenta ninguna complejidad en cuanto a su comprensión; así se deduce del ejemplo dado por el autor de *El libro de la risa y del olvido*. En cambio, el de las *Variaciones* sí demanda, por lo menos precisión en la forma como las concibe el escritor. Veamos: en la introducción a su obra teatral *Jacques y su amo*, el novelista distingue transposición de variación. Mientras la primera consiste en una simple adaptación que reduce el sentido de una obra, quitándole su encanto, la segunda se trata de la reescritura de un tema o de una obra aplicando el ingenio personal. Al respecto dice Kundera:

No se trata de defender la intocable virginidad de las obras de arte. Naturalmente, Shakespeare, él también, reescribió obras creadas por otros. Pero no hizo “adaptaciones”; se sirvió de una obra para convertirla en tema de su propia “variación”, de la que era autor soberano. Diderot tomó prestada a Sterne toda la historia de Jacques herido en la rodilla, transportado por una carretilla y cuidado por una hermosa mujer. Pero, al hacerlo, no la omitió ni la adaptó. Escribió una variación sobre el tema de Sterne⁶.

Kundera aclara que *Jacques y su amo* no es una adaptación sino su propia obra, su propia “variación sobre Diderot”. Dice que esta “variación-homenaje” es

⁵ *El arte de la novela*, pág. 110.

⁶ KUNDERA, MILÁN, *Jacques y su amo*, Homenaje a Denis Diderot, traducción del francés de Enrique Sordo, Barcelona, Tusquets, 1986, págs. 22-23.

un encuentro múltiple: el de dos escritores y el de dos siglos; el de la novela y el del teatro. Concluye su escrito señalando que no sólo es un homenaje a Diderot sino también un homenaje a la novela. Y refiriéndose a la estructura arquitectónica de su obra teatral en la que ha aplicado el principio polifónico de las Variaciones, dice:

... Es una evidente transgresión de lo que se llama las leyes de la construcción dramática. Pero es precisamente en este punto en el que vi mi desafío: renunciar a la unidad estricta de la acción y crear la coherencia del conjunto por medios más sutiles: por la técnica de la polifonía (las tres historias no se relatan sucesivamente sino entremezclado) y por la técnica de las variaciones (de hecho, cada una de las tres historias es una variación de la otra). (Así, esta obra, que es una "variación sobre Diderot", es a la vez un "homenaje a la técnica de las variaciones", de la misma forma que lo fue, siete años más tarde, mi novela *El libro de la risa y del olvido*)⁷.

3. *La escuela del "Contrapunto"*: surgida de su educación musical, el autor la concibe como "El arte de juntar dos o tres líneas y hacerlas evolucionar simultáneamente"⁸ La maduración de una idea en torno a la creación de alguna novela, está generalmente explicada por la consecución de un segundo tema, "un contratema, una segunda voz que va a contradecir y a completar la línea principal"⁹ Al referirse a la aplicación concreta de este principio a su novela *El libro de la risa y del olvido*, dice:

Así, en la cuarta parte de *El libro de la risa y del olvido*, hay una historia nostálgica de Tamina que trata de recuperar las cartas perdidas de su marido fallecido. El contrapunto es un ensayo sobre la grafomanía. Son dos temas aparentemente muy alejados, pero que se completan, se reflejan, se enriquecen uno a otro y evolucionan en forma paralela. Digo que mientras más alejado esté un tema de otro, la tensión es más grande, más se toca lo maravilloso"¹⁰

4. *El aura emocional*: para Milán Kundera no basta contar una historia y hacer evolucionar los sucesos para obtener una novela polifónica; a lo anterior él debe agregar un aura emocional; es decir, cada suceso debe sustentar una armonía emotiva y encadenarse a los demás por su ritmo, de tal manera que se logre una armonía llena de sensaciones y sugerencias que conmueven la sensibilidad lectora. El novelista reconoce, igualmente, que este principio lo aprendió de la música, y al compararlo aplicado a la novela explica:

...Cada narración, es, pues, un encadenamiento de diferentes armonías emotivas. El arte de cambiar de emoción, tal como se cambia de registro sobre un órgano, y saber cuál emoción debe seguir a la anterior, es un arte que debemos ciertamente a la música¹¹

⁷ *Ibid* pag. 26

⁸ *La música, el horror acústico* .. pág. 72.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, pág. 73.

¹¹ *Ibid.*

El cambio simultáneo entre tiempo y emoción, es otra gran lección tomada de la música. El autor reconoce que cada pasaje de una composición musical actúa sobre los oyentes, así les guste o no, mediante una expresión emocional, y al señalar la dificultad de superar la alternancia entre los movimientos lentos y los movimientos rápidos por parte de algunos maestros, entre ellos Beethoven, concluye que “componer una novela es yuxtaponer diferentes espacios emocionales”, lo cual representa el arte más sutil de un novelista.

Esta particular concepción de novela polifónica, de la que hemos visto sus principales características, convierte a Milán Kundera no sólo en continuador de este género literario, sino, además en proyector arquitectónico de un futuro muy amplio lleno de nuevas perspectivas plásticas para la novelística contemporánea. Al reivindicar el “ser” del hombre a través de la novela y proponer ésta como una meditación sobre la existencia vista a través de personajes imaginarios, el intelectual checo evoca las notables creaciones dostoievskianas y, acomodado en el nuevo contexto político y social de su época, se convierte en “escultor de hombres”, (como dijera Jaeger de Sófocles), reconociéndoles sus virtudes y defectos, e incluso, yendo más lejos, al descubrir otras facetas de la condición humana como el círculo vicioso de la ideología enajenante, la pérdida de la intimidad personal, el olvido del ser, la ausencia de la risa que da origen a una profunda soledad y melancolía, como síntomas de una sociedad humana enferma y decadente que solamente podrá reivindicarse a través de la recuperación del “ser” del hombre.

