

todo caso, puesto que la compilación de *Al buen entendedor* abarca desde 1971 hasta 2001, se puede aventurar que haya escritos contemporáneos a los de la otra compilación.

Universidad Nacional de Colombia

Ana Cecilia Calle

**Kundera, Milan. *El telón. Ensayo en siete partes*. Barcelona: Tusquets, 2005. 202 págs.**

En *El telón. Ensayo en siete partes* sobresale su composición fragmentaria: está organizado en siete capítulos cortos (cada uno entre quince y veintinueve páginas), integrados por una serie de textos de entre una y seis páginas. A pesar de la segmentación evidente, los capítulos son como escenas que se comunican, enfrentan, reflejan y completan entre sí, haciendo que los temas dominantes sean desarrollados a lo largo de todo el libro, no sólo en cada sección. Siguiendo este método de composición, Kundera se dedica a pulir ciertas ideas críticas que ya había explicitado en obras anteriores, como *El arte de la novela* y *Los testamentos traicionados*. En su más reciente ensayo, el autor checo discute de nuevo la razón de ser de la novela, es decir, las razones por las cuales la novela es la forma donde se expresan de manera idónea el conocimiento sobre la vida y la existencia humana. “Lo único que nos queda ante esta irremediable derrota que llamamos vida es intentar comprenderla. Ésta es la razón de ser del arte de la novela” (21). Para argumentar este lugar privilegiado que le asigna a la novela, el autor elabora una historia del género, explicita cuál es el mundo que le pertenece en exclusiva, se cuestiona sobre cuál es la tarea del novelista, y además señala que el olvido es una de las amenazas que se ciñe sobre el género que crearon Rabelais y Cervantes. En este ensayo tenemos a un novelista que escribe sobre la novela y da un testimonio crítico que huye “como de la peste de la jerga de los eruditos” (17).

El problema del carácter histórico de la evolución de la novela es uno de los temas más interesantes del ensayo. Para el autor, el mérito estético de una obra en particular sólo puede encontrarse cuando ésta se pone en relación con la evolución cronológica de su arte. La evolución de la novela, en particular, está marcada por una perpetua mutación, por una búsqueda constante de innovaciones

estéticas. Esta mutabilidad de la evolución novelística se debe a que cada obra descubre un aspecto de la naturaleza humana desconocido hasta entonces y, para expresarlo, debe recurrir a transformaciones formales, que van desde el uso de la digresión (en *Tristram Shandy*) hasta la ruptura con la verosimilitud histórica (en *Terra nostra*). La historia de la novela que expone Kundera, que va desde el *Quijote* hasta *Los versos satánicos*, aparece entonces como la historia de los valores estéticos del género, es decir, de las novedades existenciales y formales que cada novela ha encontrado.

Siguiendo la historia de la novela que desarrolla el autor, se deja ver que “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 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” (28). La evolución novelística, tal como aparece en el ensayo, está regida por el canon del mérito estético, por las innovaciones artísticas que cada obra ha conseguido, que siempre son victorias. Por eso, la historia del arte aparece como superior a la de la humanidad, ya que no está marcada por la repetición, ni los triunfos y derrotas bélicas. Además, la historia del arte es superior a la de la ciencia, que busca un perfeccionamiento constante que, necesariamente, echa al olvido lo descubierto anteriormente.

Otro tema capital del ensayo, que se enlaza directamente con el de la evolución histórica de la novela, es el análisis de lo que Kundera llama un fracaso intelectual: la razón por la cual “Europa no ha conseguido pensar su literatura como una unidad histórica” (49-50). Esta falta de la crítica literaria europea se debe a la intención de situar una obra de arte en la historia de la nación en la que fue concebida, esto es, en lo que el autor llama el pequeño contexto. Para Kundera una obra de arte debe ser situada en “la historia supranacional de su arte (llamémoslo gran contexto)” (49), dado que sólo allí reluce su verdadero valor estético. El autor se niega a concebir la literatura europea como yuxtaposición de literaturas nacionales, como diferenciación de pequeños contextos, donde el mérito de la obra de arte es expresar la esencia de un pueblo. El examen del valor estético es el criterio eficaz con el que se debe juzgar una novela, con el que se debe establecer su lugar en el gran contexto, superando el nacionalismo, la geografía, la biografía del autor y hasta el idioma

en el que fue escrita la obra. Kundera ataca así, de manera decidida, el estrecho provincianismo que tanto aqueja a las naciones grandes y pequeñas de Europa.

Otro problema que ocupa al autor es definir el campo de acción propio de la novela, esto es, “lo que sólo la novela puede decir” (86). Para Kundera, la novela se enmarca en el estado prosaico del mundo, entendido como “el carácter concreto, cotidiano, corporal, de la vida” (20). El género novelesco se distancia de la épica y la tragedia ya que no desea exaltar virtudes, ni rendir culto a la grandeza de las acciones humanas, inexistentes en el mundo moderno. Los personajes novelescos buscan ser comprendidos, no imitados; toman sus decisiones sin ningún examen profundo, ya que poseen opiniones frágiles. Así, la tarea de la novela es comprender la vida como derrota, de ahí que su lugar sea la prosa del mundo: la novela “no juzga; no proclama verdades; se interroga, se sorprende, sondea” las posibilidades mismas de lo humano, que están dadas en un mundo donde la necesidad, la timidez y lo antilírico imperan (90).

En este orden de ideas, Kundera explicita que la tarea del novelista es rasgar el telón de preinterpretaciones y maquillajes que cubre al mundo, para verlo en su verdadero rostro, lejos de los símbolos manidos que caracterizan la realidad que se nos presenta. La novela se encarga de mirar al mundo desde lo cómico, esto es, desde la visión que pone en duda y se burla de lo que en la realidad se da por sentado. Para lograrlo, el novelista es como el alquimista, que en su obra convierte “el lodo en oro, una anécdota en drama . . . ése es el esplendor de su arte” (118). Estar situada en la prosa del mundo no resulta ser un problema para la novela sino una gran posibilidad para explorar la condición humana y descubrir su belleza oculta, para “llegar al alma de las cosas” (77).

La novela es presentada en el ensayo como el género privilegiado de los tiempos modernos, el que se ocupa de descifrar el enigma existencial, el que explora y comprende todas las dimensiones y detalles de lo humano. Para lograr lo anterior, la novela del siglo xx ha recurrido a diferentes novedades estéticas, que se han convertido en su mérito, en su cuota de innovación al género: Kafka y la ruptura con la verosimilitud, García Márquez y su fascinación lírica por el mundo objetivo, Gombrowicz y su burla frente a las verdades anquilosadas del mundo, etc. Para Kundera, la novela moderna “se niega a aparecer como ilustración de un periodo histórico, como

descripción de una sociedad” (86), por eso recurre a lo inverosímil, lo mágico, lo cómico, cerrándose en sí misma, en su valor estético, y creando su propia verdad y realidad.

La amenaza del olvido resulta para Kundera uno de los problemas capitales que la novela debe sortear. El escritor señala que todos los actos humanos corren peligro de ser olvidados y, por supuesto, las obras de arte también. Sin embargo: “en contra de nuestro mundo real, que, por esencia, es fugaz y digno de ser olvidado, las obras de arte se alzan como otro mundo, un mundo ideal, sólido, en el que cada detalle tiene importancia, sentido” (179-180). Kundera se dedica entonces a explicitar cómo el novelista debe superar el olvido devastador: prestándole capital importancia a la construcción de su obra, a la arquitectura del conjunto de la novela, a la cuidadosa configuración de la forma, para que no sea sólo una *story*. Este cuidadoso trabajo con la forma garantiza que la novela apele a la memoria existencial del lector, no a la memoria fáctica, y por ello se consigue que la obra sea recordada.

El lineamiento que ordena todo *El telón* es, pues, la reivindicación de la importancia del valor estético de la novela. Éste, además de revelar el valor de una obra determinada, su posición en el gran contexto de la literatura universal, su manera de llegar al alma de las cosas, resulta ser el mérito que preserva a la novela del olvido. *Don Quijote*, *Ana Karenina*, *En busca del tiempo perdido*, *Ulises*, entre otras muchas novelas mencionadas en el ensayo, se han hecho fundamentales en la literatura universal porque han sabido “llegar al alma de una situación histórica y captar su contenido humano” (188), revelándolo en una forma estética única y novedosa.

Universidad Nacional de Colombia

Juan Sebastián Cruz

**Bocchetti Neri, Carla Sofía. *El espejo de las musas: El arte de la descripción en la Iliada y Odisea*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Centro de Estudios Griegos Bizantinos y Neohelénicos Fotios Malleros, 2005. 150 págs.**

El tema de la *ecfrasis* en la poesía homérica es uno de los aspectos más fascinantes en los estudios clásicos. Los poemas épicos de Homero están cargados por doquier de descripción, y ésta tiene su