

Filosofía y novela: ¿un matrimonio aburrido?

La relación entre la filosofía y la novela a través de los ensayos de Milan Kundera.

Miquel Àngel Martínez i Martínez*

Universitat de València.

Resumen: El texto propone un análisis integrado en torno a la relación del pensamiento filosófico con el ámbito de la novela. Se emprende así un recorrido a través de la obra de autores como Nietzsche, Sartre, Musil o Gombrowicz. Todo ello desde el cuestionamiento, como telón de fondo, de las distintas formas que adopta la filosofía a la hora de armar su discurso.

Palabras clave: Filosofía, Novela, Kundera, Nietzsche, Sartre, Musil, Gombrowicz.

Abstract: This paper puts forward an integrated analysis on the relation between the philosophical thinking and the novel's sphere. Thus a trip through the works of authors like Nietzsche, Sartre, Musil, or Gombrowicz is undertaken, always with the backdrop of a questioning regarding the different shapes that philosophy assumes when arming its own discourse.

Keywords: Philosophy, Novel, Kundera, Nietzsche, Sartre, Musil.

he dicho encuentro; no frecuentación; no amistad; ni tan sólo alianza; encuentro, quiero decir chispa; destello, azar.¹

Milan Kundera se cuenta entre los novelistas europeos más aclamados por la crítica y el público en la segunda mitad del siglo veinte. Una intensa reivindicación de la forma novelística, ligada a títulos como *La insoportable levedad del ser* o *La ignorancia*, combina en el escritor checo nacionalizado francés con el estudio ensayístico de los principales rasgos de su concepción poética y del resto de temas del ámbito estético en que cabe enmarcar su obra. *El arte de la novela* (1986), *Los testamentos traicionados* (1993), *El telón* (2005), y más recientemente *Un encuentro* (2009), dan cuenta de las líneas maestras que sustentan la reflexión kunderiana; un estudio para el cual nombres destacados de la filosofía como Nietzsche o Heidegger toman la posición de interlocutor habitual.

* Lladró i Mallí 5 Duplicado-2, 46007-València. miquel.martinez@uv.es

¹ M. Kundera: *Un encuentro*, Barcelona, Tusquets, 2009, p. 106.

Desde esta perspectiva, nuestro análisis pretende abordar un par de interrogantes. Primero: ¿cuál es la relación de la novela con el discurso filosófico que se desprende de las páginas de Kundera? Segundo: ¿cuáles son las ventajas que cabe señalar como consecuencia de la relación entre estos dos ámbitos de fronteras permeables?² De todo ello se sigue un último punto en la discusión, que nos ha de llevar a repasar de manera crítica algunas afirmaciones del autor. La reflexión responde en este caso a la pregunta siguiente: ¿se encuentra el discurso filosófico aquejado de una cierta carencia de recursos en lo referente a la forma con la que expresa sus ideas? Dicho de otro modo: ¿nos encontramos ante un ámbito de pensamiento cuyas posibilidades expresivas se encuentran hasta cierto punto agotadas?

Empecemos por clarificar algunos de los términos que componen el comentario. En referencia a la cuestión planteada, Kundera alude a lo que él mismo llama *novela europea moderna*. Este ámbito discursivo se extiende, en opinión del checo, desde *El Quijote* y *Gargantúa y Pantagruel*, obras principales de Cervantes y Rabelais, hasta autores contemporáneos de la talla de Musil, Kafka o Broch. Asimismo, más allá de la delimitación geográfica, aquello que determina la definición kunderiana refiere a un conjunto de rasgos compartidos por los autores y obras que integran esta constelación un tanto difusa:

“Para delimitar con exactitud el arte al que me refiero, lo llamo *novela europea*. No quiero decir con ello: novelas creadas en Europa por europeos, sino: novelas que forman parte de la historia que empezó en el albor de los Tiempos Modernos en Europa. Hay por supuesto otras novelas; la novela china, japonesa, la novela de la Antigüedad griega, pero esas novelas no están vinculadas por ninguna continuidad de evolución a la empresa histórica que surge con Rabelais y Cervantes.”³

Esto entronca igualmente con los “tres tiempos” de la novela que Kundera trata de señalar, todo ello dentro de una periodización muy particular acerca de la historia de este ámbito artístico. El imperativo de la *verosimilitud* provoca, en opinión del checo,

² Tomamos prestada esta expresión –“fronteras permeables”– del artículo que Gómez de Liaño dedica al análisis de la cuestión: I. Gómez de Liaño: “Fronteras permeables”, *Revista Archipiélago* (Barcelona), nº 50, Marzo-Abril 2002, pp. 17-22.

³ M. Kundera: *Los testamentos traicionados*, Barcelona, Tusquets, 2007, pp. 37-38. En la misma dirección, Kundera afirma en una entrevista, realizada el 1989, lo siguiente: “Cuando hablo de ‘novela europea’, entiendo ese adjetivo en el sentido husserliano: no como una determinación geográfica sino ‘espiritual’, que engloba también a América o, por ejemplo, a Israel. Lo que llamo novela europea es una historia que va de Cervantes a Faulkner”. (Cfr. K. Chvatik: *La trampa del mundo. Milan Kundera novelista*, Barcelona, Tusquets, 1995, p. 177).

una escisión que distingue la siguiente secuencia de etapas: por una parte, lo escrito desde Rabelais hasta el siglo dieciocho, es decir, hasta la obra de autores como Laurence Sterne o Samuel Richardson; por otro lado, la novela del diecinueve y la obra de autores como Scott, Balzac o Zola; por último, lo que Kundera llama la “modernidad novelesca” –los ya citados Musil, Kafka y Broch, así como Joyce, Faulkner, Gombrowicz, García Márquez, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo o Salman Rushdie–; momento que recupera el gusto por lo fantástico como forma de potenciar ciertos elementos de la primera parte, al tiempo que despliega la preocupación por indagar sobre los llamados “enigmas existenciales” del ser humano⁴.

Por otro lado, las características que cabe destacar en referencia a la novela, y que iremos viendo a lo largo del texto, responden a una serie de elementos fundamentales para la definición de este ámbito artístico. Podemos señalar en este sentido lo siguiente: el uso del humor y la comicidad –“el humor no es una práctica inmemorial del hombre; es una *invención* unida al nacimiento de la novela”;⁵ la puesta en escena de una estructura formal alejada de la concreción sistemática –“el pensamiento auténticamente novelesco (tal como la ha conocido la novela desde Rabelais) siempre es asistemático”;⁶ la reivindicación constante de la figura del individuo y de la tolerancia y el respeto como base del entendimiento mutuo –“es precisamente al perder la certidumbre de la verdad y el consentimiento unánime de los demás cuando el hombre se convierte en individuo. La novela es el paraíso imaginario de los individuos”;⁷ pero también el cuestionamiento de las convenciones socialmente asumidas y de la valoración moral *indiscriminada* –“suspender el juicio moral no es lo inmoral de la novela, es su *moral*”;⁸ así como el gesto inconformista ante las instancias de poder –“una *no-identificación* consciente, obstinada, rabiosa, concebida no como evasión o pasividad, sino como resistencia, desafío, rebeldía”.⁹

Del mismo modo, el arte novelístico reivindica en Kundera la constitución de un ámbito autónomo definido por un elemento no menos importante: la función cognoscitiva. En efecto, la atribución principal de la novela pasa por constituir este

⁴ Sobre los tres períodos de la novela, Cfr. M. Kundera: *Los testamentos...*, pp. 67-69 y *Un encuentro*, p. 119, en nota al pie.

⁵ Op. Cit., *Los testamentos...*, p. 13.

⁶ *Ibíd.*, p. 190.

⁷ M. Kundera: *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 2007, p. 188.

⁸ Op. Cit., *Los testamentos...*, p. 15.

⁹ *Ibíd.*, p. 172.

medio artístico de expresión en un instrumento dispuesto para el análisis de las situaciones existenciales propias del ser humano:

“La novela no es para mí un “género literario”, una rama entre otras ramas de un mismo árbol. No se entendería nada de la novela si se le cuestiona su propia Musa, si no se ve en ella un arte sui géneris, un arte autónomo. Tiene su propia génesis [...]; tiene su propia historia, marcada por periodos que le son propios [...], tiene su propia moral (lo dijo Hermann 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).”¹⁰

En lo que respecta al ámbito de la filosofía, Kundera instala su reflexión en una cierta indefinición. Aun con todo, podemos apuntar algunos datos que resultan de interés para la cuestión. Kvetoslav Chvatik incide, en el análisis que dedica a la obra kunderiana, en los autores que el novelista cuenta entre sus preferencias. Encontramos así una lista diversa y del todo heterogénea, que ofrece sin embargo algunas pistas de la orientación general del checo con respecto a la cuestión:

“En una entrevista para *La Quinzaine Littéraire* (1984), Kundera afirmó que prefería la lectura de las obras de los filósofos a la lectura de obras literarias. El primer lugar en sus preferencias como lector lo ocupan las obras de Platón, Descartes, Nietzsche, Husserl, Heidegger, Sartre y, entre los filósofos checos, Ladislav Klíma y Jan Patočka. Su interés se orienta hacia la filosofía de la existencia humana, cultivada en la época moderna mediante el método fenomenológico. No se trata de una orientación nueva. Prevalecía cuando Kundera vivía en Praga y ya entonces le reprochaba a la literatura checa una insuficiente cultura filosófica moderna.”¹¹

El diletantismo de Kundera en este sentido, productivo en la medida que suscita una lectura dinámica y bastante alejada de las imágenes al uso, incide sin embargo en un defecto de no poca importancia: la falta de rigor y de matiz que aplica el checo a la hora de *pensar* el discurso filosófico como ámbito de discusión. En efecto, Kundera combina imágenes ciertamente sugerentes –algunas de las cuales ocuparán buena parte de nuestro estudio– con análisis en exceso simplistas y monolíticos, que en ocasiones acaban por reducir el campo de la filosofía a dos rasgos distintivos: la concreción sistemática y la consecución de la verdad.

¹⁰ M. Kundera: *El telón. Ensayo en siete partes*, Barcelona, Tusquets, 2009, p. 79.

¹¹ K. Chvatik: *La trampa del mundo. Milan Kundera novelista*, Barcelona, Tusquets, 1995, p. 115.

Con esto podemos abordar la primera parte de la cuestión: ¿cuál es la relación de la novela con la filosofía, tal y como se entiende en la reflexión kunderiana?

Kundera reivindica lo que él mismo llama *novela pensada*. Esto hace referencia a la producción literaria de autores como Robert Musil y Hermann Broch, y trata como principal rasgo distintivo la inclusión en el relato de elementos en principio externos a la forma artística de la novela. El caso paradigmático de esta tendencia se encuentra reflejado en dos obras cumbre de la literatura europea –*El hombre sin atributos* y *Los sonámbulos*– que aparecen salpicadas por la presencia de fragmentos ensayísticos y reflexiones de carácter teórico. Para Kundera, en efecto, es aquí donde podemos encontrar una buena imagen de la síntesis que se produce entre la forma novelística y un caudal amplio y diverso de pensamiento; síntesis que amplía al máximo las posibilidades expresivas y formales de la novela sin actuar en detrimento de aquellos elementos propios del relato:

“Abriendo una gran puerta de par en par, [Musil y Broch] introdujeron el pensamiento en la novela como jamás nadie había hecho antes de ellos. [...] Jamás podré subrayarlo lo suficiente: integrar en una novela una reflexión intelectualmente tan exigente y convertirla, de manera tan bella y musical, en parte indisoluble de la composición es una de las innovaciones más ambiciosas a las que un novelista se haya atrevido en la época del arte moderno.”¹²

Por otra parte, y aunque en un principio pudiera parecer lo contrario, esta concepción estética aleja a Kundera de lo que se ha dado por llamar *novela filosófica*. Lo que determina el rechazo del checo en este punto se encuentra más o menos expuesto en lo dicho anteriormente. La novela pugna, como ámbito autónomo, por mantener su forma y rasgos característicos, de tal manera que la *intromisión* de un discurso distinto y supuestamente más articulado –en este caso la filosofía– no supone ningún tipo de ventaja. La distancia que separa los distintos ámbitos en discusión, por pequeña que resulte y aunque en ocasiones no sea más que el dibujo de una línea quebrada, se debe respetar; pues el hecho de que la novela cuestione la situación social establecida y los juicios morales precipitados pasa, en buena medida, por mantener una especie de *no-compromiso activo*, una actitud dispuesta a tomar distancia con respecto a las instancias de poder –que tales instancias se identifiquen en Kundera con la articulación teórica propia de la filosofía es una cuestión altamente discutible, que

¹² Op. Cit., *El telón*, pp. 88-89.

abordaremos parcialmente en la parte final de nuestro estudio—: “si soy partidario – afirma Kundera— de una fuerte presencia del pensar en la novela eso no quiere decir que me guste lo que suele llamarse ‘novela filosófica’, esa ‘puesta en narración’ de las ideas morales o políticas”¹³.

Con esto tenemos más o menos delimitado el campo sobre el cual se da la discusión: *filosofía y novela constituyen dos dominios autónomos que, no obstante, se hallan íntimamente relacionados*. Esto quiere decir que hay en efecto una línea que separa los límites espaciales de la novela y la filosofía, pero también que esta línea ofrece multitud de vías de escape que dejan entrever el otro lado de la representación. Los ejemplos en este sentido son diversos, y Kundera ofrece su propia visión al respecto —centrada sobre todo en el ámbito centroeuropeo. Por lo que hace a la novela, los ya mencionados Musil y Broch constituyen la mejor imagen para dar cuenta de la tensión y al mismo tiempo de la riqueza del encuentro. Pero también el novelista polaco Witold Gombrowicz ofrece con *Ferdidurke* o *Pornografía* señales de lo que supone acercar la novela al discurso filosófico. A él se refiere Kundera en contraposición a lo que para el checo constituye una de las expresiones inconfundibles de *novela filosófica* o *novela de tesis*:

“*Ferdidurke* se publicó en 1937, un año antes de *La náusea*, pero, al ser Gombrowicz desconocido y Sartre célebre, *La náusea* confiscó, por decirlo así, en la historia de la novela, el lugar que se le debía a Gombrowicz. Mientras en *La náusea* la filosofía existencialista recurrió a un ropaje novelesco (como si un profesor, para entretener a los alumnos que se duermen, decidiera darles una lección en forma de novela), Gombrowicz escribió una verdadera novela que entronca de tal manera con la antigua tradición de la novela cómica (en la línea de Rabelais, Cervantes y Fielding) que los problemas existenciales, pues no era menos apasionado que Sartre, aparecen en su obra bajo un aspecto no serio y divertido. [...] Que *La náusea*, y no *Ferdidurke*, 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.”¹⁴

Por otro lado, Kundera detecta una buena sintonía con los rasgos propios del ámbito novelístico en parte de la obra nietzscheana. Sobre todo en lo que respecta al estilo aforístico esgrimido por Nietzsche en ciertos momentos de su producción

¹³ Op. Cit., *Los testamentos...*, p. 190.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 270-271.

madura¹⁵, donde se pone en juego una nueva forma de entender la filosofía que se aleja del sistema y se aproxima al carácter experimental y diverso de la novela: “El pensamiento auténticamente novelesco [...] 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”¹⁶.

Dicho esto, nos encontramos en condiciones de abordar la segunda parte de la cuestión: ¿qué consecuencias positivas se pueden extraer del encuentro entre la novela y la filosofía?

En este apartado, la obra nietzscheana representa para Kundera un ejemplo innovador a un doble nivel de análisis. En primer lugar, el checo destaca la desaparición de aquellos momentos *flojos* en la argumentación, la omisión de aquellos pasajes que actúan como “relleno”¹⁷ para enlazar las partes secundarias con los puntos principales de la exposición. De un modo similar al Beethoven maduro, que en opinión de Kundera revoluciona la forma de la sonata mediante el uso de las variaciones, Nietzsche logra escapar de la estructura habitual en el estudio filosófico haciendo uso del aforismo como unidad básica del texto. Tales cambios contribuyen de manera activa en la pérdida de vigencia de la forma sistemática que en opinión del autor suele adoptar el análisis filosófico –Kundera pone como ejemplo de sistematicidad la *Estética* de Hegel–. Todo ello ayuda a mantener la vitalidad del pensamiento expresado, al tiempo que se promueven nuevas perspectivas de estudio en el ámbito de la filosofía:

“La voluntad de Nietzsche de preservar la manera efectiva mediante la cual le llegaron los pensamientos es inseparable de su otro imperativo, que me seduce tanto como el primero: resistirse a la tentación de transformar sus ideas en sistema. Los sistemas filosóficos “se presentan hoy día en un estado lastimoso y descompuesto, si es que puede decirse que son todavía presentables”. El ataque tiene por objeto tanto el inevitable dogmatismo del pensamiento sistemático como su forma: “una comedia de los sistemáticos: al querer *rellenar su sistema* y redondear el horizonte

¹⁵ Kundera cita seis títulos “de madurez”: *Aurora*, *Humano*, *demasiado humano*, *La Gaya Ciencia*, *Más allá del bien y del mal*, *La genealogía de la moral* y *Crepúsculo de los ídolos*. El checo se muestra un tanto impreciso en su apreciación, pues mezcla obras de distintos períodos compositivos. Además, si el criterio de selección responde al aforismo como unidad central del texto, como veremos más adelante, entonces *La genealogía de la moral*, con una estructura formada por un prefacio y tres disertaciones, no tendría que figurar en la lista. Cfr. *Los testamentos...*, p. 184.

¹⁶ *Ibíd.*, *Los testamentos...*, p. 190. El énfasis es nuestro.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 168.

que los rodea, intentan a la fuerza poner en escena *sus puntos flojos según el mismo estilo que sus puntos fuertes*”.¹⁸

En lo que respecta al contenido, la proximidad del discurso filosófico con el arte novelístico provoca un efecto no menos importante, a saber: una ampliación temática muy significativa, para la cual ya no valen los límites fijados de antaño ni las delimitaciones dirigidas a definir las diferentes áreas del conocimiento en el ámbito de la filosofía. El ser humano se reivindica como objeto indiscutible del análisis filosófico, entendido ahora como un ámbito plural, múltiple y diverso. Asimismo, no debemos olvidar que el cambio formal lleva consigo una transformación de la *concepción acerca del ser humano*, por lo que varía también la manera de plantear la reflexión de carácter antropológico:

“Han caído las barreras entre las distintas disciplinas filosóficas que impidieron ver el mundo real en toda su extensión y a partir de ese momento cualquier cosa humana puede convertirse en objeto del pensamiento de un filósofo. Esto también acerca la filosofía a la novela: por primera vez la filosofía no reflexiona sobre la epistemología, la estética, la ética, la fenomenología del espíritu, sobre la crítica de la razón, etc., sino sobre *todo lo que es humano*.”¹⁹

De manera aproximada, el ámbito novelístico se beneficia tanto del encuentro como la otra parte. Una novela que no pone en marcha un buen caudal de pensamiento, que no articula una reflexión potente sobre aquellos temas que plantea por medio de los personajes y el relato, reduce de manera considerable su alcance e incluso pierde la posibilidad de ser juzgada como una pieza valiosa a nivel estético. Es lo que Kundera denuncia bajo el rótulo de “grafomanía”, es decir, novelas “que no dicen nada nuevo, no tienen ambición estética alguna, no aportan cambio alguno ni a nuestra comprensión del hombre ni a la forma novelesca, se parecen entre sí, son perfectamente consumibles por la mañana y perfectamente desechables por la noche”²⁰. Con esto la novela pierde además dos de las atribuciones principales, ya mencionadas, que Kundera trata de conferir a este campo artístico: la función cognoscitiva –alrededor de todos aquellos temas de la existencia concreta y cotidiana para los cuales la novela resulta ser el mejor instrumento posible–, y la capacidad de poner en duda toda convención aceptada; en

¹⁸ *Ibíd.*, p. 164.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 191.

²⁰ *Ibíd.*, p. 26.

palabras del autor: de “rasgar el telón de lo *preinterpretado*”²¹. Llegamos así al punto en que la novela queda reducida al estatus de mercancía, vinculada casi exclusivamente a la inmediatez impuesta por las leyes de la oferta y la demanda. En suma: “un gesto sin futuro”²².

En lo que se refiere al apartado formal, Kundera trata las vías de comunicación en términos de reciprocidad. Si hemos hecho alusión a la innovación estilística que Nietzsche lleva a cabo gracias en parte a la proximidad de su obra con la estructura propiamente novelística, Kundera responde al legado del alemán a través de la composición y la estructura que podemos observar en la mayor parte de sus títulos.

Kundera llama la atención sobre un conjunto de rasgos característicos en parte de la obra nietzscheana —el checo destaca en este sentido títulos como *Humano, demasiado humano, Más allá del bien y del mal* y *Crepúsculo de los ídolos*—. La estructura formal de estos libros se encuentra constituida por dos elementos fundamentales: el capítulo como elemento básico de la argumentación y un tema principal a tratar —tema que a su vez se ramifica en una serie de *subtemas* paralelos más o menos próximos, aunque siempre relacionados, con el núcleo central. Esto confiere a la escritura del filósofo la posibilidad de desarrollar un estudio diverso y múltiple en el apartado del contenido, pero sin actuar nunca en detrimento de la unidad interna del texto. Como ya hemos sugerido, Kundera encuentra ciertas similitudes entre la innovación nietzscheana y la renovación musical proveniente de la obra tardía de Beethoven. El checo insiste en esta apreciación: la unidad de la *pieza* se constituye en gran medida gracias a todo el plexo de pequeñas líneas que, en forma de variaciones, hacen del conjunto un todo rico y complejo. Por último, el título de la obra ofrece la primera imagen esta unidad formal articulada a partir de una pluralidad de temas:

“El libro está unido por un tema principal, definido por el título [...]; las distintas partes tratan de temas derivados del tema principal (que también llevan títulos [...] o están tan sólo numeradas). Algunos de estas temas numerados se reparten verticalmente (es decir: cada parte trata preferentemente un tema, determinado por el título de la parte), mientras otros atraviesan todo el libro. Así nace una composición que es máximamente articulada (dividida en varias unidades relativamente autónomas) y máximamente unida (por los mismos temas que vuelven constantemente). He aquí a la vez una composición provista de un extraordinario sentido del ritmo basado en la capacidad de alternar capítulos cortos con capítulos largos: así, por ejemplo,

²¹ Op. Cit., *El telón*, pp. 114-115.

²² Op. Cit., *El arte...*, p. 31.

la cuarta parte de *Más allá del bien y del mal* consiste exclusivamente en aforismos muy cortos (como una especie de diversión, de *scherzo*).²³

Como ya hemos indicado, la composición novelística de Kundera se encuentra altamente influenciada por las líneas maestras de esta concepción formal. La serie de elementos que hemos señalado en el caso de Nietzsche, sirve también de esta manera para describir la estructura interna de la novela kunderiana. En primer lugar, el checo incide en la presencia de un tema central, que se reproduce en diferentes líneas derivadas y que vale para plantear un problema existencial a través de la perspectiva de cada uno de los personajes: “construyo [las novelas] desde siempre 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”²⁴. En segundo término, aparece el título como primera huella del tema a tratar y como elemento de cohesión interna: “pienso que es acertado elegir como título de una novela su principal categoría”²⁵. Por último, cabe resaltar el desarrollo constante de las *variaciones* propias de la novela, fragmentos de carácter ensayístico que el autor trata de manera lúdica e hipotética: “puede desarrollarse un tema en solitario, fuera de la historia. Llamo *digresión* a esta manera de abordar el tema. Digresión quiere decir: abandonar por un momento la historia novelesca. [...] La digresión no debilita, sino que corrobora la disciplina de la composición”²⁶.

Igual que el contacto de la filosofía con la novela rompe con ciertas convenciones asumidas en el ámbito teórico, en el caso del arte novelístico la aproximación a la esfera de pensamiento característicamente filosófica incide también en una serie de cambios en la estructura del relato. En opinión del ya citado Chvatik, todo este proceso revierte en una “destrucción de la forma tradicional de la novela” por parte de Kundera²⁷.

Con todo esto, nos encontramos en condiciones de esbozar un último interrogante: ¿constituye la filosofía un discurso cuyas posibilidades internas, sobre todo a nivel formal, se encuentran debilitadas?

²³ Op. Cit., *Los testamentos...*, p. 185.

²⁴ Op. Cit., *El arte...*, p. 105.

²⁵ *Ibíd.*, p. 47.

²⁶ Op. Cit., *El arte...*, p. 105.

²⁷ Op. Cit., *La trampa...* p. 101.

Como ya hemos sugerido, Kundera se muestra un tanto contradictorio en sus apreciaciones al respecto. Comenta de manera fina y matizada distintos aspectos de la obra de autores como Nietzsche o Heidegger, apreciando la ruptura que produce su pensamiento y la novedad que introducen por medio de su expresión formal; pero al mismo tiempo conserva y reproduce una imagen en exceso estrecha y limitada del discurso filosófico, que aparece reducido al carácter sistemático y a la búsqueda teórica de la verdad. Ello provoca una serie de defectos que lastran la reflexión kunderiana e impiden, a nuestro parecer, que alcance toda la profundidad de la que es potencialmente deudora.

Kundera reivindica la capacidad de la forma novelística para aprehender el núcleo de las situaciones existenciales propias del ser humano. Sin negar que el autor realice así una lectura atenta sobre la cuestión, sin negar asimismo que con ello sugiera una vía abierta a través de la cual el pensamiento filosófico puede encontrar un buen aliado en el ámbito de la novela, creemos sin embargo que yerra en la constitución interna de su argumento. Las razones que expone Kundera para sostener tal convicción se pueden resumir de la siguiente manera: la existencia se compone de una serie de rasgos heteróclitos y cambiantes que reclaman para sí un análisis alejado del inmovilismo y la cerrazón del sistema teórico. En este sentido, la novela –gracias a su forma constitutivamente *asistemática*– representa el mejor escenario desde donde abordar los diferentes puntos de análisis. La filosofía, en el lado opuesto, debe renunciar a captar todo aquello que, por su incapacidad expresiva y formal, escapa al carácter excesivamente abstracto y articulado de sus razonamientos:

“Ya que la filosofía europea no supo pensar la vida del hombre, pensar su “metafísica concreta”, la novela está predestinada a ocupar al fin ese terreno baldío en el que será irremplazable (así quedó confirmado por la filosofía existencialista mediante una prueba *a contrario*; la existencia es insistemizable y Heidegger, aficionado a la poesía, cometió el error de permanecer indiferente a la historia de la novela, en la que se encuentra el mayor tesoro de la sabiduría existencial).”²⁸

Por nuestra parte, y con esto damos por bueno un pequeño boceto que no debe sino abrir el ámbito de discusión, disentimos en cierto modo del *criterio formal* esgrimido por Kundera a la hora de emitir afirmaciones como la que hemos expuesto en el párrafo anterior. Con esto apuntamos las razones que nos llevan a considerar

²⁸ Op. Cit., *Los testamentos...*, p. 180.

fallidos los argumentos del autor. Es decir, el checo carga las tintas al presentar la filosofía como un discurso emparentado con el afán sistemático y la verdad como objeto teórico; de manera que habría suficiente con mostrar que hay numerosos casos que invalidan este tipo de razonamiento expuesto por el autor.

Al caso de Nietzsche, que el propio Kundera señala en la parte más elaborada y factible de su análisis, podríamos añadir otros tantos ejemplos en la misma dirección. Encontramos en este sentido la obra de Martin Heidegger, sin lugar a dudas otro de los referentes ineludibles de la reflexión kunderiana. A pesar de la estructura eminentemente tradicional que todavía se conserva en *Ser y tiempo*, cabe recordar la insistencia del autor a la hora de aplicar el apelativo de *camino*s –siempre abiertos, dinámicos, estructuralmente inacabados– al conjunto de libros que componen las obras completas. Asimismo, no hay que obviar que Heidegger hace uso de la escritura breve y de carácter poético para exponer algunos de los temas principales de su filosofía; este es el caso de libros como *Desde la experiencia del pensamiento*, una colección que combina aforismos de factura propia con breves disquisiciones teóricas en forma de sentencia. Y lo mismo se podría decir en relación con la importancia que se atribuye a la obra de autores alejados del ámbito académico –caso de Hölderlin.

Ni que decir tiene que este talante innovador es una constante en la obra de autores como Gilles Deleuze o Michel Foucault, con la puesta en marcha de nuevos referentes y espacios que vienen a contribuir en la creación de experiencias compositivas diversas. Como afirma el propio Deleuze, “no está lejos el día en que ya no será posible escribir un libro de filosofía como es usual desde hace tiempo”²⁹. Este avance se observa asimismo en el uso constante de referencias pertenecientes al ámbito literario y artístico en general; la mención que se hace a nombres como Kafka, Proust, Fitzgerald o Burroughs, así como la atención que dispensa Deleuze a la obra pictórica de Francis Bacon, vienen a confirmar esto que estamos queriendo observar.

Todo esto refuerza la imagen, por otra parte bastante evidente, de la filosofía como un ámbito complejo que recoge numerosos gestos expresivos –algunos de ellos bastante alejados del afán sistemático– a la hora de dar forma a su discurso. Asimismo, la idea kunderiana de presentar la novela como un instrumento de análisis dispuesto a sustituir al discurso filosófico en aquellos ámbitos en que se encuentre agotado, queda como mínimo en suspenso.

²⁹ G. Deleuze: *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 18.

Por mencionar un último caso al respecto. El autor de los *Ensayos* y padre fundador del género, Michel de Montaigne, ofrece una muestra de heterogeneidad en la forma y de abandono deliberado de la estructura sistemática para su obra. Encontramos así un ejemplo de lo que Kundera reclama para el estudio novelístico, aplicado en este caso al ámbito teórico del ensayo de corte filosófico. *Todo lo que es humano* se encuentra en los escritos del francés: la tristeza, las pasiones, el ocio, la mentira, el miedo, la muerte, la imaginación, la pedantería o la amistad; y todo ello tratado de manera *asistemática* y sin pretensión alguna de universalidad –“yo mismo soy la materia de mi libro”³⁰.

Con este breve recorrido observamos una imagen más rica y plural acerca del discurso filosófico, que no se deja subsumir en un solo modelo expresivo ni en un esquema basado exclusivamente en el sistema como forma y en la verdad como objetivo último. Antes bien, el discurso filosófico muestra a nuestro parecer un impulso inicial por conjugar distintas formas de expresión y plexos temáticos diversos, por lo que el ámbito de sus posibilidades no se encuentra todavía clausurado. Con todo, no pretendemos sino reformular, dejándolo abierto en su planteamiento, el interrogante que proponíamos al inicio: ¿constituye la filosofía un discurso en crisis?

A Evaristo C. M.: amigo, maestro en horas infinitas.

³⁰ M. de Montaigne: *Ensayos I*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 35 (Nota al lector).