



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades

El insoportable ocultamiento kitsch en las oposiciones binarias de *La Insoportable Levedad del Ser*

Informe final para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con
mención en Literatura

Estudiante:

Catalina Böttner Azócar

Profesores guía:

Sergio Caruman Jorquera

David Wallace Cordero

Santiago de Chile

2021

*A Cecilia, Gonzalo, Mauricio y Pablo.
Todos riendo y bailando.*



Agradecimientos

Agradezco a mis profesores guía: Sergio Caruman y David Wallace, quienes me acompañaron en este agobiante proceso de escritura kitsch. Gracias por sus consejos, sus divertidas anécdotas y, lo más importante, por hacerme reír incontables veces.

Agradezco a mi familia por tantos años de amor y cariño incondicional, a mis amigos por escucharme y animarme en todo momento, y a Pablo quien a pesar de la distancia me hace inmensamente feliz.



Índice

Introducción	5
Capítulo 1: Metaficción y estrategias de metaficción	8
Metaficción.....	8
Metalepsis Narrativa	13
Capítulo 2: Oposiciones binarias.....	18
Autor/Narrador	18
Levedad/Peso.....	20
I. Tomás	21
II. Teresa	24
III. Sabina.....	27
Cuerpo/alma.....	29
Capítulo 3: Kitsch.....	32
Kitsch en La Insoportable Levedad del Ser	36
Kitsch en las oposiciones binarias.....	40
Conclusión	44
Bibliografía	46



Introducción

Estamos ante una puerta dorada repleta de ornamentación, parece madera robusta, pero cuando llamamos resulta ser solo plástico. Está abierta. Estamos dentro del laberinto del kitsch.¹

Aproximarse al universo novelesco de *La Insoportable Levedad del Ser* de Milan Kundera supone una examinación exhaustiva del fenómeno *kitsch*, sin embargo, ya no como mera categoría del arte. Existen muchos esfuerzos de significación de este fenómeno estético, en gran medida debido a que no existe un acuerdo unánime respecto a la etimología del término y su origen. Según el *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria* el *kitsch* es “el término alemán [que] es sinónimo de “mal gusto”, “pacotilla”, y designa una obra groseramente mimética (que reproduce aspectos artísticos convencionales y trivializados), alienada, para conseguir gustar a la masa de gentes semicultivadas” (Marchese y Forradellas 227). En la *Insoportable Levedad del Ser*, sin embargo, este fenómeno *kitsch* muda su valor estético:

Sin detenerse en el sentido más común del término *kitsch*,... [el narrador] argumenta que su frecuente uso hace borroso su sentido original. El sentido estético del término, es decir, el de una obra de mal gusto o el de un parásito que evoluciona al lado del arte, permanece implícito en la idea y en la arquitectura de la novela pero, conceptualmente hablando, se traslada al plano antropológico y existencial. Su propósito es entonces restituir con fines narrativos su «original sentido metafísico». (Padilla 116)

Es así como en la novela se desplaza el sentido estético del fenómeno *kitsch* para revelar su “original sentido metafísico”. Puesto que el narrador de esta novela “ha visto en el *kitsch* y en la masificación que este logra no solamente algo que afecta las artes, sino

¹ Casarejos Comesaña, Inés. *Los terribles secretos ocultos tras la felicidad: el objeto kitsch en el arte.*

también algo que, al integrarse a la subjetividad individual afecta la esencia humana” (Padilla 12). Por esta razón podemos decir que “la originalidad del novelista reside precisamente en el hecho de llevar el debate [del kitsch] al campo de la novela, en el hecho de integrarlo a la obra artística, no solo como un tema de reflexión, sino también como un elemento [temático] estructurador, como algo dinámico, generador de sentidos” (Padilla 125). Una noción del fenómeno kitsch que admitirá un diálogo sustancial con los personajes y los actos que ejecutan, el mundo representado y la historia.

El presente informe de tesis se concentra en el fenómeno kitsch y su relación con las oposiciones binarias presentes en *La Insoportable Levedad del Ser*, una novela ambientada en la Checoslovaquia socialista de finales de los años sesenta, en la que se narra la historia amorosa y las problemáticas sexuales y afectivas de Tomás, Teresa, Sabina y Franz quienes afrontan, de distintas maneras, problemáticas existenciales en torno a una serie de conceptos instalados en la novela como: el eterno retorno, la levedad, el peso, el cuerpo, el alma y el kitsch, que determinarán de sobremanera sus actos, sus relaciones afectivas y sus vidas, en última instancia. Si bien esta novela ha sido leída como *best seller*², este informe de tesis pretende realizar un análisis que demuestre una lectura desde otro enfoque: la novela como obra canónica que da cuenta de su potencialidad y complejidad narrativa, y no como *best seller* en tanto literatura de consumo en su sentido peyorativo.

Esta investigación está dividida en tres capítulos, en el primer capítulo, titulado “Metaficción y estrategias de metaficción”, se realizará una revisión del concepto de metaficción y metalepsis narrativa para luego analizar el uso de esta estrategia metaficcional en la novela y dar cuenta de cómo la metalepsis narrativa abre un sistema de oposiciones binarias. El texto que guiará la teorización y eventual análisis de la metalepsis narrativa en el texto literario será *Figuras III* de Genette. En el segundo capítulo, titulado “Oposiciones binarias”, se considerarán las oposiciones propuestas por el autor en el índice de la novela: levedad/peso y cuerpo/alma, y la oposición binaria narrador/autor propuesta por nosotros con

² “Por lo general se tiende a denostar el llamado género bestseller considerando que los libros tildados con este “sobrenombre” carecen de calidad. Para muchos, el mismo término que se utiliza para definirlos (best seller=El más vendido) parece indicar que se trata de obras de puro entretenimiento, obras de usar y tirar, obras-trampa, obras cazalectores, donde la calidad literaria queda en entredicho” (Riesco 10).

el propósito de analizar cómo estas oposiciones binarias suponen un problema para Tomás, Teresa y Sabina, y cómo estos personajes resuelven aquellas problemáticas mediante sus actos. Finalmente, en el capítulo tres, titulado “Kitsch”, se realizará una revisión del término donde se entregarán algunas definiciones y propuestas en relación a su origen y etimología para luego examinar cómo se presenta el kitsch en la novela y finalmente analizar cómo funciona la noción de kitsch propuesta por la novela en la oposiciones binarias. El objetivo de este informe de tesis es demostrar que la función que cumple la noción novelesca del kitsch en las oposiciones binarias es la de ocultar todo lo que es inaceptable para el ser humano. De igual manera, este informe de tesis pretende demostrar que esta novela puede ser leída como una obra canónica y no solo como un best seller.



Capítulo 1: Metaficción y estrategias de metaficción

Metaficción

La metaficción ha sido un fenómeno de permanente interés para los estudios literarios, sobre todo para la teoría literaria contemporánea. Este fenómeno ha generado un volumen considerable de investigaciones con respecto a su definición y funcionamiento en las distintas producciones literarias. Numerosos autores han empleado el fenómeno de la metaficción como estrategia narrativa de construcción literaria en sus textos. Al respecto, Francisco Orejas comenta que:

La historia de la literatura ofrece abundantes ejemplos de lo que podríamos denominar metaficción... como es sabido, Homero, Ovidio, Apuleyo, Cervantes y Shakespeare, por citar sólo una serie de nombres incuestionables en la tradición literaria universal, se sirven de procedimientos que, en mayor medida, pueden considerarse metaficcionales, y ello en obras tan destacadas como *La Odisea*, *Las Metamorfosis*, *El asno de Oro*, *El Quijote* y *Hamlet*. (ctd en Molina 9).

Con relación al origen del término, este se ha atribuido mayoritariamente al novelista norteamericano William H. Gass quien utilizó el término por primera vez en 1971 en *Philosophy and the form of fiction*. En este libro, William H. Gass hace referencia a este fenómeno literario al señalar el trabajo metaficcional de algunos autores, sin embargo, no propone una definición completa y detallada de este:

I don't mean merely those drearily predictable pieces about writers who are writing about what they are writing, but those, like some of the work of Borges, Barth, and Flann O'Brien,

for example, in which the forms of fiction serve as the material upon which further forms can be imposed. Indeed, many of the so-called antinovels are really metafiction.³ (Gass 24-25)

La tendencia general de los estudios literarios sobre la metaficción es a vincular estrechamente este fenómeno con la posmodernidad, ello se debe al incremento de prácticas metaficcionales en las producciones literarias de dicha época. “Numerosos críticos y teóricos literarios concuerdan en que algunas de las modalidades más características de la metaficcionalidad —autorreflexividad y autoconsciencia— estarían presentes en la literatura posmoderna” (Ardila 39). Al respecto, Waugh comenta que “metafiction is just one form of post-modernism, nearly all contemporary experimental writing displays *some* explicitly metafictional strategies”⁴ (22). Esto debido a que “the historical period we are living through has been singularity uncertain, insecure, self-questioning and culturally pluralistic. Contemporary fiction clearly reflects this dissatisfaction with, and breakdown of, traditional values”⁵ (6). Sin embargo, Waugh nos dice también que no es preciso considerar o atribuir la práctica metaficcional únicamente a la literatura contemporánea, dado que, si bien “the term ‘metafiction’ might be new, the practice is as old (if not older than) as the novel itself”⁶ (5). En concordancia con las ideas de Waugh, Andrea Torres Perdigón en *La noción de metaficción en la literatura contemporánea* nos dice que:

Durante los años sesenta y ochenta la crítica —principalmente anglosajona— impulsó diversas discusiones y propuso una serie de taxonomías para estudiar un tipo de texto literario que parecía estar por fuera del marco de la narración tradicional. Los textos que fueron

³ No me refiero simplemente a esas piezas monótonamente predecibles sobre escritores que escriben sobre lo que escriben, sino a aquellas, como algunas de las obras de Borges, Barth, y Flann O’Brien, por ejemplo, en las que las formas de la ficción sirven como material sobre el que se pueden imponer otras formas. De hecho, muchas de las llamadas antinovelas son en realidad metaficciones. (T. de la a.)

⁴ La metaficción es solo una forma de posmodernismo, casi toda la escritura experimental contemporánea muestra algunas estrategias explícitamente metaficcionales. (T. de la a.)

⁵ El período histórico que vivimos ha sido singularmente incierto, inseguro, autocuestionado y culturalmente pluralista. La ficción contemporánea refleja claramente esta insatisfacción y ruptura de los valores tradicionales. (T. de la a.)

⁶ Aunque el término ‘metaficción’ sea nuevo, la práctica es tan antigua (si no más) que la propia novela. (T. de la a.)

identificados como metaficcionales durante aquellos años no eran exclusivamente contemporáneos, indicando de alguna manera que el fenómeno no se limitaba al momento histórico preciso en el que surgió esta discusión. (1)

Así pues, “el hecho de que esta narrativa recibiera un nombre que la identificara hasta los principios de los años setenta no significa que solo hasta entonces la metaficción se hubiera manifestado, pues a pesar de que carecía de denominación, no es un fenómeno surgido apenas en este siglo” (Dorado 19). Es decir, si bien la metaficción ha tenido una tardía designación en los estudios literarios, este fenómeno ha estado siempre presente en la literatura.

Ahora bien, ¿qué entendemos por metaficción? Existe una gran variedad de términos y definiciones para referirse a este fenómeno literario. En su artículo, Ardila realiza un estudio historiográfico de la metaficción en donde sostiene que los primeros esfuerzos investigativos vienen de dos principales tendencias teóricas: la Escuela Anglosajona y la Escuela o Teoría Continental Europea. Con relación a las propuestas conceptuales de este fenómeno literario o bien los “vocablos que conforman el campo semántico del que se nutre el término metaficción” (Ardila 36). Ardila expresa que por parte de la Escuela Anglosajona se encuentran términos como: “novela autoconsciente”, “novela autogeneradora”, “sobreficción”, “novela reflexiva”, “metaficción historiográfica” y “metaficción”; por parte de la Teoría continental Europea se encuentran términos como: “antinovela”, “aliteratura”, “*mise en abyme*”, “texto espejo” y “metadieгético-metalepsis”. En cuanto a las diversas propuestas conceptuales e intentos de significación del fenómeno literario, Francisco Orejas nos dice que “no existe una definición unívoca de uso generalizado, y la noción según quien haga uso de ella, no siempre aparece dotada de la misma carga semántica” (ctd en Molina 5). Sin embargo, todos estos intentos por definir la metaficción reconocen ciertas características intrínsecas de este fenómeno, tal como la “autorreferencialidad” —problematizar la relación ficción y realidad—, la “autoconsciencia” —indagar, observar, razonar sobre la ficción desde la ficción misma— y la “autorreflexividad” —hacer ficción sobre/ dentro de la ficción.⁷

⁷ Consideramos las características que propone Ardila en *Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana*.

Parece necesario, entonces, otorgar definiciones específicas para el concepto de metaficción; por una parte, Patricia Waugh, nos aclara que se trata de:

A term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.⁸ (13)

Por otra parte, Catalina Gaspar nos ofrece otra definición del fenómeno literario:

Literatura *autorreflexiva*, *autoconsciente*, *autorepresentacional*, *narcisista*, todos ellos son términos que designan la narrativa metafictional, aquella que versa sobre sí misma, ficcionalizando su proceso de producción y de recepción al elaborar su propio metatexto que coloca en la escena textual su quehacer ficticio y problematiza su *status* como ficción en las alteridades realidad/ficción y escritura/lectura que la hacen posible. (113)

De acuerdo a estas definiciones, la metaficción sería toda escritura ficcional que sistemáticamente y de manera autoconsciente reflexiona sobre sí misma y da cuenta de su artificiosidad en tanto narrativa que se reconoce a sí misma como una construcción ficcional. La metaficción, entonces, como fenómeno literario “is not so much a sub-genre of the novel as a tendency *within* the novel which operates through exaggeration of the tensions and oppositions inherent in all novels: of frame and frame-break, of technique and counter-technique, of construction a deconstruction of illusion”⁹ (Waugh 14). Al respecto, Patricia Waugh nos dice también que la metaficción como estrategia narrativa de construcción literaria “tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition:

⁸ Un término dado a los escritos de ficción que llaman la atención de forma consciente y sistemática su condición de artefacto para plantear preguntas sobre la relación entre la ficción y la realidad. Al proporcionar una crítica de sus propios métodos de construcción, tales escritos no solo examinan las estructuras fundamentales de la ficción narrativa, sino que también exploran la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto literario de ficción. (T. de la a.)

⁹ [La metaficción] no es tanto un sub-género de la novela como una tendencia dentro de la novela que opera a través de la exageración de las tensiones y oposiciones inherentes a toda novela: de marco y ruptura de marco, de técnica y contratécnica, de construcción y deconstrucción de la ilusión. (T. de la a.)

the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of illusion. In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction”¹⁰ (Waugh 6).

Toda producción metaficcional produce un efecto particular en el proceso de lectura, es decir, el fenómeno literario a través de diversas estrategias metaficcionales desestabiliza el horizonte de expectativas¹¹ del receptor al transgredir y frustrar las expectativas tradicionales de lectura, en consecuencia, el lector es consciente de la ficcionalidad del texto literario y, de esta manera, abandona su actitud pasiva para dar paso a una actitud crítica y activa de este. A esto se refiere José Manuel de Amo cuando comenta que:

Los textos metaficcionales, al llamar la atención del receptor sobre su entramado narrativo e incluso sobre la textualidad del mundo representado, se conciben como productos artístico-literarios que se vuelven hacia el lector, obligándolo a tomar un papel activo y crítico ante el acto de lectura... El autor busca estrategias narrativas que sacudan el modo habitual de leer y fracturen el horizonte de expectativas del receptor, reclamando nuevos y sofisticados tipos de respuestas, así como la puesta en funcionamiento de estrategias receptoras más complejas para enfrentarse al nuevo fenómeno literario. (24)

Teniendo en cuenta estas consideraciones con relación a la metaficción y para efectos del análisis de *La Insoportable Levedad del Ser*, resulta sustancial referirnos a las estrategias y características de la metaficción presentes en esta novela, puesto que el uso de estos en el texto literario no es un mero ejercicio inmotivado, supone una aguda problematización referente a la ficción y la realidad, un desnudamiento explícito de la condición de artificio del texto literario y los procedimientos que participan en su composición, como también un

¹⁰ [La metaficción] tiende a construirse sobre el principio de una oposición fundamental y sostenida: la construcción de una ilusión ficticia (como en el realismo tradicional) y el desnudamiento de la ilusión. En otras palabras, el mínimo común denominador de la metaficción es crear simultáneamente una ficción y hacer una declaración sobre la creación de esa ficción. (T. de la a.)

¹¹ “Para Jauss, en el momento en que aparece un texto, éste no se presenta como una novedad absoluta surgida en un desierto de información, puesto que mediante todo un juego de enunciados, de señales, de referencias implícitas, de características ya familiares, su público está predispuesto a un cierto modo de recepción” (Rodríguez 5)

cambio en la forma en que el lector se enfrenta al texto literario en el proceso de lectura, puesto que, como señalamos anteriormente, “los textos metaficcionales, al llamar la atención del receptor sobre su entramado narrativo e incluso del mundo representado, se conciben como productos artístico-literarios que se vuelven hacia el lector, obligándolo a tomar un papel activo y crítico ante el acto de lectura” (de Amo 24).

Metalepsis Narrativa

Ahora bien, ¿cómo se hace presente la metaficción en *La Insoponable Levedad del Ser*? Como bien explicamos en el apartado anterior, el fenómeno de la metaficción se vale de ciertas estrategias para exhibir o materializar el carácter metaficcional del texto literario. Existe una amplia variedad de recursos metaficcionales, sin embargo, para efectos de este análisis, nos centraremos específicamente en la metalepsis narrativa.

La incorporación del término metalepsis al ámbito de la teoría narrativa tiene su origen en las reflexiones emprendidas por Gérard Genette en [*la voz en el relato*] de Figuras III. En esta obra, como se sabe, el teórico francés desarrolló un conjunto de nociones destinadas a integrar un modelo de análisis cuyo punto de partida ha sido la extensa novela de Marcel Proust. (Ventura 15)

Genette define, en su modelo narratológico, la metalepsis narrativa como “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc)” (292). Esto es, una irrupción deliberada por parte del narrador o narratario extradiegético en el universo de la diégesis, sin una explicación o justificación. En este sentido, la metalepsis como estrategia narrativa plantea una contaminación, fractura o transgresión de los niveles narrativos que configuran un relato literario.¹² Al respecto, Genette comenta —a propósito de un comentario de Borges— que

¹² “En lo que respecta al “nivel narrativo”, esto es, a las relaciones que el narrador mantiene con la historia que cuenta, podemos distinguir tres tipos de relaciones básicas: “extradiegticas”, si el narrador es alguien -definido o no- externo a la historia que narra; “diegticas” (o “intradiegticas”), si el narrador es interno a la

“lo más sorprendente de la metalepsis radica en esa hipótesis inaceptable e insistente de que lo extradiegético tal vez sea ya diegético y de que el narrador y sus narratarios, es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos aún a un relato” (291). La metalepsis como estrategia narrativa “[pone] en evidencia que las fronteras entre posibles universos no son tan rígidas. Al haber cierta permeabilidad de un mundo hacia otro, los límites se tornan tan lábiles que la narración puede deslizarse casi imperceptiblemente de uno a otro universo” (Filinich 114).

Tras la definición de la metalepsis narrativa propuesta por Genette, se realizaron numerosos y exhaustivos estudios narratológicos que buscaban explorar las distintas posibilidades de realización y materialización de la metalepsis en el texto literario, por esta razón existe una gran variedad de clasificaciones de los distintos procedimientos de esta estrategia narrativa. Sin embargo, no ahondaremos en ellos en este informe de tesis.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, en *La Insoportable Levedad del Ser* se evidencia un uso reiterativo de la estrategia metaléptica, la cual tiene como finalidad materializar o exhibir el carácter metaficcional de la novela. En el siguiente pasaje, el carácter metaficcional se hace presente mediante la irrupción que realiza el narrador extra-heterodiegético en la diégesis¹³ al declararse como “autor” y personaje de la novela:

Y vuelvo a verlo tal como apareció ante mí no bien empezaba la novela. Está de pie junto a la ventana y mira, a través del patio, la pared del edificio de enfrente. Ésa es la imagen de la que nació. Como dije ya, los personajes no nacen como los seres humanos, del cuerpo de su madre, sino de una situación, una frase, una metáfora en la que está depositada, como dentro de una nuez, una posibilidad humana fundamental que el autor cree que nadie ha descubierto aún o sobre la que nadie ha dicho aún nada esencial. ¿Acaso no es cierto que el autor no puede hablar más que de sí mismo? Mirar con impotencia el patio y no saber qué hacer; oír el terco sonido de las propias tripas en el momento de la emoción amorosa; traicionar y no ser capaz de detenerse en el hermoso camino de la traición; levantar el puño entre el gentío de la Gran Marcha; hacer exhibición de ingenio ante los micrófonos secretos de la policía; todas estas situaciones las he conocido y las he vivido yo mismo, sin embargo de ninguna de ellas surgió

historia que narra; y “metadiegticas” (o “relato en segundo grado”) si el narrador es un personaje que estando dentro de una historia marco cuenta, a su vez, otra historia” (Castany 17).

¹³ “La diégesis es el universo espacio-temporal designado por el relato.” (Genette 70)

un personaje como el que soy yo, con mi curriculum vitae. Los personajes de mi novela son mis propias posibilidades que no se realizaron. Por eso los quiero por igual a todos y todos me producen el mismo pánico: cada uno de ellos ha atravesado una frontera por cuyas proximidades no hice más que pasar. Es precisamente esa frontera (la frontera tras la cual termina mi yo), la que me atrae. Es más allá de ella donde empieza el secreto por el que se interroga la novela. Una novela no es una confesión del autor, sino una investigación sobre lo que es la vida humana dentro de la trampa en que se ha convertido el mundo. Pero basta. Volvamos a Tomás (Kundera 232).

El narrador de esta novela ocupa un nivel extradiegético con respecto a la narración, sin embargo, en este pasaje este narrador detiene el curso de los acontecimientos de la historia narrada para irrumpir metalepticamente en el universo de la diégesis con el propósito de dirigirse al lector. El comentario de carácter metafictional se produce cuando el narrador se refiere al proceso de escritura y se asume como “autor” y personaje de ficción dentro del mundo representado. Es a través de esta irrupción metaléptica que se exhibe la condición de artificio del texto literario. En otras palabras, “el narrador [extra-heterodiegético] interrumpe la narración de la historia para hacer circular en su discurso otra voz —otro punto de vista, en sentido estricto—, que es la de un autor que reflexiona en un tono mordaz sobre lo que acaba de escribir y sobre lo que “la novela” debería ser” (Ventura 77).

Esta irrupción se constituye, para el narrador, como una instancia para hablar de sí mismo como “autor” de la novela y comentar acerca de la noción o concepción que tiene sobre la novela como género literario. Este narrador declara que los personajes nacen de una situación, una frase o una metáfora, esta idea se sostiene en toda la novela a través de distintas irrupciones metalépticas: “pienso en Tomás desde hace años, pero no había logrado verlo con claridad hasta que me lo iluminó esta reflexión” (Kundera 12), “Tomás nació de la frase «einmal ist keinmal»¹⁴, “Teresa nació de una barriga que hacía ruido” (45). “La metalepsis [narrativa]... es un medio que favorece la inserción de la voz de un autor... en el relato, pues nos hace escuchar *otro discurso* que no parece ser ya el de un narrador” (Ventura 77). De igual manera, el narrador utiliza esa instancia para compartir su concepción de la novela como género literario: “una novela no es una confesión del autor, sino una investigación

¹⁴ En la novela se define como un proverbio alemán que significa: “lo que sólo ocurre una vez es como si no ocurriera nunca” (Kundera 14).

sobre lo que es la vida humana” (232). Si bien el narrador se declara como “autor” de la novela —como creador de los distintos personajes presentes en la historia, los cuales considera que son sus “propias posibilidades que no se realizaron” (232)—, este narrador también se inscribe a sí mismo como personaje de la historia, se ficcionaliza: “todas estas situaciones las he conocido y las he vivido yo mismo, sin embargo de ninguna de ellas surgió un personaje como el que soy yo, con mi curriculum vitae” (232). El narrador extra-heterodiegético declara vivir fuera de la historia—fuera de la diégesis—, sin embargo, esta es una mera declaración narrativa: al asumirse como personaje dentro del mundo representado, esta entidad ficcional —esta voz— está técnicamente dentro del universo de la diégesis pero, simultáneamente, excede el ámbito de la ficción.

En el curso de la narración, encontramos otros pasajes en las que el narrador extra-heterodiegético —esta voz que narra en tercera persona y que no forma parte de los acontecimientos narrados— a través del uso de la metalepsis narrativa hace circular otra voz que es distinta a la voz que cuenta la historia:

Digamos, por tanto, que la idea del eterno retorno significa cierta perspectiva por la cual las cosas aparecen de un modo distinto a como las conocemos: aparecen sin la circunstancia atenuante de su fugacidad. Esta circunstancia atenuante es la que nos impide pronunciar condena alguna. ¿Cómo es posible condenar algo fugaz? El crepúsculo de la desaparición lo baña todo con la magia de la nostalgia; todo, incluida la guillotina. No hace mucho me sorprendí a mí mismo con una sensación increíble: estaba hojeando un libro sobre Hitler y al ver algunas fotografías me emocioné: me habían recordado el tiempo de mi infancia; la viví durante la guerra; algunos parientes murieron en los campos de concentración de Hitler; pero ¿qué era su muerte en comparación con el hecho de que las fotografías de Hitler me habían recordado un tiempo pasado de mi vida, un tiempo que no volverá? (Kundera 10)

Cuando yo era pequeño y hojeaba el Antiguo Testamento adaptado para niños y adornado con grabados de Gustave Doré, veía ahí a Dios sobre una nube. Era un anciano, tenía ojos, nariz, una larga barba y yo me decía que, si tenía boca, debía comer. Y si come, también tenía que tener tripas. Pero aquella idea me asustaba porque, aunque era hijo de una familia más bien no creyente, sentía que la idea de las tripas de Dios era blasfemia.

Sin ningún tipo de preparación teológica, espontáneamente, comprendí desde niño la incompatibilidad entre la mierda y Dios y, de ahí, cuán dudosa resulta la tesis básica de la antropología cristiana según el cual el hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios. (Kundera 257)

La voz que sostiene los comentarios metalépticos se refiere a “sí mismo” y narra sus propias vivencias. A través de ciertas marcas textuales en primera persona del singular “me sorprendí a mí mismo” (10), “cuando yo era pequeño” (257), “me emocioné: me habían recordado al tiempo de mi infancia” (10) este narrador —que suspende momentáneamente el curso de la narración mediante el uso de la metalepsis narrativa— remite a sus vivencias pasadas, a las memorias de cuando era un niño con el propósito de dialogar con lo que se había narrado anteriormente (estos comentarios pueden atribuirse a una voz autoral, la misma que en los pasajes anteriormente citados se proclamaba “autor” y personaje de la novela). Como lectores, la anulación de la distancia de los niveles narrativos mediante esta voz que está simultáneamente dentro del texto literario bajo la forma de un “autor” y que está afuera bajo la forma de un narrador nos inquieta, puesto que desestabiliza nuestro horizonte de expectativas al romper con los códigos narrativos tradicionales a través de comentarios de carácter metaficcional y una narración que se sustenta mediante una voz narrativa ambigua.

El análisis realizado en el presente capítulo de este informe de tesis, da cuenta de la dimensión ficcional de *La Insoportable Levedad del Ser*. A través de estrategias metaficcionales como la metalepsis narrativa, la novela exhibe su condición de artificio en tanto narrativa que se reconoce a sí misma como construcción ficcional, ya sea mediante referencias al proceso de escritura o bien al carácter ficcional de los distintos personajes por parte de una voz narrativa autoral. Así mismo, la metaficcionalidad presente en la novela y la estrategia narrativa metaléptica posibilitan la apertura de todo un sistema de oposiciones binarias que se confrontan entre sí y son sustanciales para la novela.



Capítulo 2: Oposiciones binarias

Autor/Narrador

¿Quién escribe es quién narra la historia? Esta pregunta ha sido muy discutida a lo largo de la historia de la literatura. Los términos de autor y narrador han sido, en repetidas ocasiones, considerados como sinónimos, sin embargo, existen diferencias sustanciales entre ambos. No podemos, por tanto, confundirlos. El autor es el ser empírico que escribe el texto literario. Por el contrario, el narrador:

Es el sujeto primordial e imprescindible, a partir del cual se configura un relato. Si todo relato es narración de una historia, el productor del mismo es el narrador, que es quien cuenta los hechos de esa historia, presenta a los personajes, los sitúa en un espacio y tiempo determinados, observa sus hechos externos y su mundo interior, describe sus acciones y comportamientos y, todo ello, desde una perspectiva determinada que condiciona la comprensión de esta historia narrada, por parte del receptor de ese relato... El narrador es, pues, un entidad (ciertos narratólogos hablan de «instancia») creada por el autor, a la que éste le cede la palabra y con ella todo el caudal de información que posee sobre la historia que se va a relatar y sobre los personajes que se habrán de configurar en el desarrollo de esa historia. (Estébanez 851-852)

Evidentemente, las definiciones de ambos términos exhiben la sustancial diferencia que existe entre el autor y el narrador. Sin embargo, a medida en que ejecutamos el acto de lectura en la novela, inevitablemente nos surge la siguiente pregunta: ¿qué o quién es esta voz que narra en *La Insoportable Levedad del Ser*? La oposición binaria autor/narrador resulta una problemática compleja de atender y progresivamente adquiere una importancia fundamental para la novela. Si bien, como lector advierto —a través del uso sistemático de la estrategia de la metalepsis narrativa— ciertos guiños, referencias, reflexiones o bien comentarios que podrían atribuirse al autor real del texto literario y a su experiencia de vida

con respecto a la situación sociohistórica del régimen totalitarista soviético de la antigua Checoslovaquia, no podemos considerar o afirmar que este ente ficcional, esta voz que se declara “autor” de la novela sea realmente el autor real/empírico, puesto que existe un total borramiento de Milan Kundera —el autor empírico— en la novela: “en cuanto un hecho pasa a ser *relatado*, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte” (Barthes 66). El uso reiterativo de la metalepsis narrativa en el texto literario problematiza sustancialmente esta oposición binaria, nos lleva a preguntarnos, en más de alguna ocasión: ¿cómo una voz que está dentro del texto puede hablar como si estuviera fuera de él? Pareciera ser que el narrador de la novela —esta voz que narra— se sitúa en un territorio intermedio, en un *marco*, puesto que puede estar simultáneamente dentro del texto literario bajo la forma de un narrador, o bien afuera bajo la forma del “autor” de la novela:

Los personajes de mi novela son mis propias posibilidades que no se realizaron. Por eso los quiero por igual a todos y todos me producen el mismo pánico: cada uno de ellos ha atravesado una frontera por cuyas proximidades no hice más que pasar. Es precisamente esa frontera (la frontera tras la cual termina mi yo), la que me atrae... Pero basta. Volvamos a Tomás. Está solo en casa y mira a través del patio la sucia pared del edificio de enfrente. Extraña a aquel hombre alto de la barba larga, a sus amigos, a los que no conoce y entre los cuales no se cuenta. Se siente como si hubiera encontrado en el andén a una hermosa desconocida y, antes de haber podido dirigirle la palabra, ella hubiera subido al coche cama en dirección a Estambul o Lisboa. (Kundera 232-233)

El hecho de que estas dos categorías opuestas entre sí —afuera y adentro— puedan convivir en un mismo objeto, sin duda, revela una imposibilidad lógica, puesto que la voz que narra la historia es “autor” y narrador a la vez. La ambigüedad resultante de esta oposición binaria atenta contra los principios básicos de la lógica clásica, sin embargo, esta ambigüedad también nos revela que dichos principios no se aplican necesariamente en la literatura. La persistente tensión que supone la indeterminación de la voz potencia la lectura crítica del lector, quien se ve forzado a preguntarse y cuestionarse la oposición binaria: autor/narrador.

Levedad/Peso

La levedad y el peso es una de las oposiciones binarias presentes en *La Insoportable Levedad del Ser*. Esta oposición se instala al inicio de la novela a través de la reflexión que realiza el narrador respecto a la concepción de Nietzsche sobre el eterno retorno. Nietzsche sostiene que el eterno retorno consiste en que cada instante de la vida, tal como se ha vivido, se repetirá eternamente: “this life as you now live it and have lived it you will have to live once again and innumerable times again; and there will be nothing new in it, but every pain and every joy and every thought and sigh and everything unspeakably small or great in your life must return to you, all in the same succession and sequence”¹⁵ (194). El narrador dialoga con esta concepción al instalar en su reflexión los conceptos de la levedad y el peso:

El mito del eterno retorno viene a decir, per negationem, que una vida que desaparece de una vez para siempre, que no retorna, 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... Si cada uno de los instantes de nuestra vida se va a repetir infinitas veces, estamos clavados a la eternidad como Jesucristo a la cruz. La imagen es terrible. En el mundo del eterno retorno descansa sobre cada gesto el peso de una insoportable responsabilidad. Ése es el motivo por el cual Nietzsche llamó a la ideal del eterno retorno la carga más pesada (*das schwerste Gewicht*). 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. (Kundera 9-11)

Para el narrador, el peso es una pesada carga que nos destroza, sin embargo, es también “la imagen de la más intensa plenitud de la vida [pues] cuanto más pesada sea la carga, más a ras de tierra estará nuestra vida, más real y verdadera será” (11). Por el contrario, la levedad “hace que el hombre se vuelva más ligero que el aire, vuele hacia lo alto, se distancie de la tierra, de su ser terreno, que sea real sólo a medias y sus movimientos sean tan libres como insignificantes” (11). El narrador en su reflexión dialoga con la concepción de

¹⁵ Esta vida tal y como la vives y la has vivido, tendrás que vivirla una vez más e innumerables veces más; y no habrá nada nuevo en ella, sino que cada dolor y cada alegría y cada pensamiento y suspiro y todo lo indeciblemente pequeño o grande en tu vida deberá volver a ti, todo en la misma sucesión y secuencia. (T. de la a)

Nitzsche sobre el eterno retorno y la concepción de Parménides¹⁶ sobre la levedad y el peso. Todo esto con el objetivo de instalar una pregunta esencial para la novela: ¿es de verdad terrible el peso y maravillosa la levedad? El narrador no nos da una respuesta, sin embargo, comenta que “la contradicción entre peso y levedad es la más misteriosa y equívoca de todas las contradicciones” (11).

I. Tomás

Uno de los personajes que se enfrenta a esta oposición binaria es Tomás, un médico cirujano checo y divorciado que encuentra la total levedad del ser en la ausencia absoluta de carga, esto es, la ausencia absoluta de responsabilidades y compromisos. Con el propósito de experimentar la ansiada levedad, Tomás decidió alejarse de su familia y mantener relaciones sexuales con múltiples mujeres a fin de encontrar “lo que hay en cada una de ellas de inimaginable... esa millonésima diferencial que distingue a una mujer de las demás mujeres” (209).

Hace diez años se divorció de su primera mujer y vivió el divorcio con el ánimo festivo con que otros celebran su boda. Se daba cuenta de que no había nacido para convivir con una mujer y de que sólo podía encontrarse plenamente a sí mismo viviendo como un solterón. Puso todo su empeño en organizarse tal sistema de vida que nunca pudiera ya entrar en su casa una mujer con su maleta. (Kundera 16)

Tomás desde hacía ya mucho tiempo y que existía dentro de él un profundo deseo de convertir, de acuerdo con Parménides, lo pesado en leve. Recordemos de qué modo, tiempo atrás, se negó en un mismo instante a ver a su mujer y a su hijo y el sentimiento de alivio que le produjo la ruptura de sus padres. ¿Qué fue aquello sino un gesto violento, y no del todo

¹⁶ “¿Qué hemos de elegir? ¿El peso o la levedad? Éste fue el interrogante que se planteó Parménides en el siglo VI antes de Cristo. A su juicio todo el mundo estaba dividido en principios contradictorios: luz-oscuridad; sutil-tosco; calor-frío; ser-no ser. Uno de los polos de la contradicción era, según él, positivo (la luz, el calor, lo fino, el ser), el otro negativo. Semejante división entre polos positivos y negativos puede parecernos puerilmente simple. Con una excepción: ¿qué es lo positivo, el peso o la levedad? Parménides respondió: la levedad es positiva, el peso es negativo”(Kundera 11).

razonable, de rechazo a lo que se le presentaba como una pesada responsabilidad, como «es muss sein!»?¹⁷ (Kundera 205)

Sin embargo, con la llegada de Teresa a su vida, Tomás comienza a tener dificultades para llevar una vida desprovista de responsabilidades y compromisos. Tras conocerla en un restaurante de una pequeña ciudad checa y pasar una noche con ella en Praga, Tomás “sintió entonces un inexplicable amor por una chica casi desconocida” (12).

Parece como si existiera en el cerebro una región totalmente específica, que podría denominarse *memoria poética* y que registraba aquello que nos ha conmovido, encantado, que ha hecho hermosa nuestra vida. Desde que conoció a Teresa ninguna mujer tenía derecho a imprimir en esa parte del cerebro ni la más fugaz de las huellas. Teresa ocupaba despóticamente su memoria poética y había barrido de ella las huellas de las demás mujeres. (Kundera 218)

La mera existencia de Teresa en la vida de Tomás constituyó una sustancial problemática para él: si bien estaba enamorado de Teresa y quería mantener una relación amorosa con ella, no podía renunciar a sus aventuras sexuales con otras mujeres:

¿Es que realmente no podía abandonar sus amistades eróticas? No podía. Eso le hubiera destrozado. No tenía fuerzas suficientes para dominar su apetito por las demás mujeres. Además le parecía innecesario. Nadie sabía mejor que él que sus aventuras no amenazaban para nada a Teresa. ¿Por qué iba a prescindir de ellas? Le parecía igualmente absurdo que pretender renunciar a ir al fútbol. ¿Pero podía aún hablarse de satisfacción? En el mismo momento en que salía a ver a alguna de sus amantes, notaba una sensación de rechazo hacia ella y se prometía que era la última vez que iría a verla. Tenía ante sí la imagen de Teresa y para no pensar en ella necesitaba emborracharse rápidamente. ¡Desde que conocía a Teresa era incapaz de hacer el amor con otras mujeres sin alcohol! Pero precisamente el aliento que sabía a alcohol era la huella que le permitía a Teresa comprobar con mayor facilidad sus infidelidades. (Kundera 28)

¹⁷ Es una alusión al último cuarteto de Beethoven y su traducción es: Tiene que ser.

Debido a las reiteradas infidelidades de Tomás la relación de ambos comenzó a dificultarse. Teresa estaba celosa todo el tiempo y sufría constantemente por Tomás: “se sentía amenazada por las mujeres, por todas las mujeres. Todas las mujeres eran amantes en potencia de Tomás y ella les tenía miedo” (25), incluso en sus sueños Teresa era atormentada por sus infidelidades. Tomás “tenía que estar permanentemente ocultando algo, disfrazándolo, fingiendo, arreglándolo, manteniéndola contenta, consolándola, demostrando ininterrumpidamente su amor, siendo acusado por sus celos, por su sufrimiento, por sus sueños, sintiéndose culpable, justificándose y disculpándose” (37).

Cuando Teresa regresó a Praga y dejó atrás a Tomás en Zúrich, Tomás sintió que le habían devuelto su vida de soltero: “hacía ya siete años que vivía atado a Teresa y cada uno de sus pasos era observado por los ojos de ella. Era como si le hubiera atado al tobillo una bola de hierro. Su paso era ahora, de pronto, mucho más ligero. Casi flotaba. Se hallaba en el campo mágico de Parménides: disfrutaba de la dulce levedad del ser” (37). Si bien Tomás ansiaba sentirse más ligero que el aire y entregarse al placer que le producía el acostarse con múltiples mujeres, el recuerdo de Teresa le era doloroso y le pesaba enormemente:

Atendía a un paciente y, en lugar de verlo a él, veía a Teresa. Él mismo se lo reprochaba: «¡No pienses en ella! ¡No pienses en ella!». Se decía: «Precisamente porque estoy enfermo de compasión,¹⁸ es bueno que se haya ido y que ya no la vea. ¡Tengo que liberarme, no de ella, sino de mi compasión, de esa enfermedad que antes no conocía y con cuyo bacilo me contagié!». (Kundera 38)

Dos días después del regreso de Teresa a Praga, “cayó sobre él un peso hasta entonces desconocido. Las toneladas de hierro de los tanques rusos no eran nada en comparación con

¹⁸ “En los idiomas que no forman «compasión» a partir de la raíz del «padecimiento» (*passio*), sino del sustantivo «sentimiento», estas palabras se utilizan aproximadamente en el mismo sentido; sin embargo, es imposible afirmar que se refieran a un sentimiento secundario, malo. El secreto poder de su etimología ilumina la palabra con otra luz y le da un significado más amplio: tener compasión significa saber vivir con otro su desgracia, pero también sentir con él cualquier otro sentimiento: alegría, angustia, felicidad, dolor. Esta compasión (en el sentido de *współczucie*, *Mitgefühl*; *madkänsla*) significa también la máxima capacidad de imaginación sensible, el arte de la telepatía sensible; es en la jerarquía de los sentimientos el sentimiento más elevado” (Kundera 27).

aquel peso. No hay nada más pesado que la compasión. Ni siquiera el propio dolor es tan pesado como el dolor sentido con alguien, por alguien, para alguien” (38). Al estar lejos de Teresa, Tomás experimentó la dulce levedad que suponía la ausencia de toda responsabilidad y compromiso, sin embargo, tras sentir el peso que dejó la partida de Teresa, decidió volver a Praga porque “he hated the empty and lonely feeling and [was] eager to return to his home to take the “heavy” responsibility for the family and marriage”¹⁹ (Yuanhua 29).

Cuando Teresa le ofreció la posibilidad de irse a vivir con ella al campo, Tomás aceptó la oferta aún sabiendo que sus aventuras eróticas acabarían al estar lejos de la ciudad. Tomás estaba exhausto de tener que esconder sus infidelidades de Teresa, deseaba descansar de aquella insoportable levedad del ser:

El dolor había vuelto a aumentar. No podía hablar. 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!»! Si había sido capaz de descansar (y para siempre) de la mesa de operaciones del hospital, ¿por qué no descansar de esa mesa de operaciones del mundo, sobre la cual abría con un escarpelo imaginario la funda en la que las mujeres guardaban la ilusoria millonésima diferencial? (Kundera 246)

Sin la posibilidad de mantener relaciones sexuales con otras mujeres, Tomás logró tener una vida plena junto a Teresa. Al estar lejos de la ciudad, Tomás no sólo pudo reprimir y huir de su afán por descubrir lo que diferencia o distingue a una mujer de las demás mujeres, ese deseo de “apoderarse de algo que estaba en lo profundo de ellas y para lo cual era necesario hender su superficie” (209), sino también de su afán por vivir una vida en levedad: sin responsabilidades y compromisos.

¹⁹ Odiaba la sensación de vacío y soledad y estaba deseoso de volver a su casa para asumir la “pesada” responsabilidad de la familia y el matrimonio. (T. de la a.)

II. Teresa

Teresa en contraposición con Tomás, se encuentra en el extremo opuesto de la levedad: el peso. Teresa tiene una noción tradicional de la vida, cree en el compromiso y la fidelidad; se rehúsa a tener una ausencia absoluta de carga, a entregarse a una vida de total libertad sexual, sin responsabilidades y compromisos. En la novela, Teresa se vio profundamente afectada por las acciones de Tomás: “se sentía amenazada por las mujeres, por todas las mujeres. Todas las mujeres eran amantes en potencia de Tomás y ella les tenía miedo” (Kundera 25). Era constantemente atormentada por sus amoríos con otras mujeres, incluso en sus sueños:

En medio de la noche empezó a gemir en sueños. Tomás la despertó, pero al ver su cara ella le dijo con odio: «¡Vete!». Después le contó lo que había soñado: estaban en algún lugar juntos ellos dos y Sabina. Entraron en una habitación grande. En medio había una cama, como en un escenario de teatro. Tomás le ordenó que se quedara de pie en un rincón y después, delante de ella, hizo el amor con Sabina. Esa visión le producía un dolor que no podía soportar. Quería interrumpir el dolor del alma mediante el dolor del cuerpo y se metía agujas bajo los dedos. «Dolía tanto», decía, y mantenía los puños cerrados como si los dedos estuvieran heridos de verdad. (Kundera 22)

Teresa demostró, a lo largo de la novela, una actitud de completa sumisión ante Tomás, el amor que sentía por él era tan profundo e incondicional que llegó incluso a aceptar sus infidelidades a pesar del sufrimiento que causaba en ella. Es más, pensó en una forma para enfrentar las infidelidades de su marido: quería que la llevara consigo en sus encuentros sexuales, quería participar y ser su asistente con tal de volver a sentirse única e irremplazable en la vida de Tomás:

«Quisiera hacer el amor contigo en mi estudio, como en un escenario. Alrededor habría gente y no podrían acercarse ni un paso. Pero no podrían quitarnos los ojos de encima...» Con el paso del tiempo, aquella imagen iba perdiendo la crueldad inicial y empezaba a excitarla. Varias veces le recordó al oído aquella situación a Tomás mientras hacían el amor. Se le ocurrió que existía una manera de escapar de la condena que veía en las infidelidades de Tomás: ¡que la lleve consigo!, ¡que la lleve cuando vaya a ver a sus amantes! Quizá sea ésa la manera de convertir otra vez su cuerpo en el primero y el único de todos. El cuerpo de ella

se volvería un áter ego de él, su ayudante y su asistente. «Yo te desnudaré, te lavaré en el baño y después te las traeré», le susurraba mientras estaban abrazados. Deseaba que se convirtieran en un ser hermafrodita y que los cuerpos de las demás mujeres fuesen su juguete compartido. (Kundera 68)

Teresa sabía que formaba parte de los débiles, que no tenía la fuerza suficiente para exigirle a Tomás que le fuera fiel y que dejara de verse con otras mujeres. Esta debilidad la obligaba constantemente a rendirse frente ciertas situaciones: cuando Tomás olía a otras mujeres, Teresa ya no se alteraba, lo aceptaba con total sumisión y sin reproches porque sabía que no tenía la fuerza necesaria para luchar contra ello.

Era el séptimo día después de la invasión, escuchaba aquel discurso en la redacción de un diario que en aquellos días se había convertido en un periódico de resistencia. Todos los que oían allí a Dubcek, lo odiaban en aquel momento. Le echaban en cara el compromiso que él había tolerado, se sentían humillados por su humillación y su debilidad les ofendía. Cuando recordaba ahora, en Zúrich, aquel momento, ya no sentía desprecio hacia Dubcek. La palabra debilidad ya no suena como una condena. Cuando hay que hacer frente a un enemigo superior en número, siempre se es débil, aunque se tenga un cuerpo atlético como Dubcek. Aquella debilidad, que le había parecido insoportable, repugnante, y que los había expulsado del país, de repente le atraía. Se daba cuenta de que formaba parte de los débiles, y de que tenía que serle fiel precisamente porque eran débiles y se quedaban sin aliento en la mitad de la frase. Se sentía atraída por esa debilidad como por el vértigo. Atraída porque ella misma se sentía débil. (Kundera 79)

Si bien aceptaba y reconocía su debilidad, Teresa deseaba dejar de serlo. Quería renunciar a esa insoportable pesadez que la humillaba para comprender y entregarse con facilidad a los placeres que Tomás experimentaba en la total levedad del ser: “Lo que quiere es encontrar una salida al laberinto. Sabe que se ha convertido en una carga para él: se toma las cosas demasiado en serio, de cualquier cosa hace una tragedia, no es capaz de comprender la levedad y la divertida intrascendencia del amor físico. ¡Quisiera aprender a ser leve! ¡Desea que alguien le enseñe a dejar de ser anacrónica” (151). Todas estas razones llevaron a Teresa a tomar la decisión de acostarse con otro hombre. Sin embargo, tras serle infiel a Tomás con un ingeniero que había conocido en un bar, Teresa no logró experimentar la satisfacción que

sentía Tomás al acostarse con múltiples mujeres, de llevar una vida sin compromisos y responsabilidades. Tras lo sucedido, Teresa confirmó que no era capaz de ser liviana y que estaba atada al peso por el resto de su vida:

Pero al mirar después a la cara de él, se dio cuenta de que nunca había autorizado que el cuerpo, sobre el que el alma había grabado su firma, se hallase en brazos de alguien a quien no conocía y no deseaba conocer. La inundó un odio embriagador. Reunió saliva en la boca para escupirla a la cara de ese hombre desconocido. Él la observaba con la misma avidez que ella a él; registró la furia de ella y sus movimientos se aceleraron. Teresa sintió que desde lejos se aproximaba el placer y empezó a gritar «no, no, no», se resistía al placer que llegaba y, al resistírsele, el gozo retenido se derretía largamente por su cuerpo, porque no podía escaparse por ninguna parte; se extendía dentro de ella como morfina inyectada en vena. Se estremecía en sus brazos, golpeaba a su alrededor con los puños y le escupía a la cara... Estaba sentada en la taza y el deseo de vaciar las tripas, que de repente la invadió, era un deseo de ir hasta el límite de la humillación, de ser cuerpo lo más plenamente posible, ese cuerpo del cual decía la madre que no sirve más que para comer y defecar. Teresa vacía sus tripas y tiene en ese momento una sensación de infinita tristeza y soledad. No hay nada más mísero que su cuerpo desnudo sentado encima de la terminación ampliada de una tubería de desagüe. (Kundera 164-165)

III. Sabina

Al igual que Tomás, Sabina perseguía la levedad del ser, la ausencia absoluta de carga: de responsabilidades y compromisos. Para ella la levedad estaba estrechamente vinculada a la traición, por esa razón debía traicionar constantemente en su vida para renunciar al peso que la distanciaba de la ansiedad levedad. La primera traición que cometió en su vida fue contra su padre, quien la reprimía y le prohibía ciertas libertades, como la de enamorarse y realizar reproducciones de los cuadros de Picasso. Para traicionar a su padre, Sabina “se casó con un mal actor de un teatro de Praga sólo porque tenía fama de gamberro y les resultaba inadmisibles a los dos padres” (Kundera 98). Tras haber traicionado a su padre y a su madre, Sabina sintió, de pronto, el deseo de volver a traicionar, porque “la primera

traición es irreparable. Produce una reacción en cadena de nuevas razones” (98). Es así como Sabina comienza una serie de traiciones en su vida.

Cuando entró a la academia de pintura, no le tenían permitido pintar a Picasso: “la escuela exigía el más severo realismo [porque] (el arte no realista era considerado entonces como una subversión al socialismo)” (69). Sabina creía que el comunismo no era más que “otro padre, igual de severo y de estrecho [que su padre], que prohibía el amor (era una época puritana) y a Picasso” (98). A fin de traicionar al “comunismo”, Sabina pintaba cuadros en los que “delante había siempre un mundo realista perfecto y detrás, como tras la tela rasgada de un decorado, se veía otra cosa, misteriosa o abstracta” (69), aún cuando su escuela de arte le exigía pintar únicamente con el más severo realismo. Sin embargo, lo que Sabina rechazaba no era el comunismo en sí, sino la máscara de belleza que intenta usar: el kitsch comunista.²⁰ Como señala Robert C. Solomon en *On Kitsch and Sentimentality* el fenómeno kitsch “gives us a false portrait, a carefully edited portrait that limits our vision and restrict our sense of reality. It “manipulates” our feelings”²¹ (5). Sabina podía vivir en un régimen comunista verdadero “con todas sus persecuciones y colas para comprar carne” (265). Sin embargo, no podía vivir en el mundo ideal comunista de “idiotas sonrientes” (265), donde todos marchan, levantan el puño y recitan las mismas palabras. Para Sabina, el kitsch comunista era como el sueño que había tenido Teresa “cuando marchaba con las mujeres desnudas alrededor de la piscina y tenía que cantar canciones alegres. Bajo la superficie del agua flotaban los cadáveres. Teresa no podía dirigir a ninguna de las mujeres ni una sola palabra...en seguida habrían empezado a hacerle señas al hombre que estaba de pie en el cesto sobre la piscina para que la matase” (265). Aunque Sabina deseaba escapar del kitsch, la imagen de un hogar tranquilo y armónico la perseguía constantemente, era incapaz de escapar al sentimiento kitsch que le provocaba aquella imagen: “su kitsch es la imagen de un hogar tranquilo, dulce, armónico, donde imperan una madre amable y un padre sabio. 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” (267). Sabina sabía que su realidad era muy

²⁰ Este concepto se tratará con mayor profundidad en el tercer capítulo de este informe de tesis.

²¹ Nos da un retrato falso, un retrato cuidadosamente editado que limita nuestra visión y restringe nuestro sentido de realidad. Manipula nuestros sentimientos. (T. de la a.)

diferente a esa imagen kitsch, sin embargo, era incapaz de huir de ese falso sentimentalismo que le producía la imagen de una familia ideal. Sabina traicionó a su padre al casarse con un actor de mala fama, traicionó al kitsch comunista al pintar cuadros que se oponían al realismo, traicionó a su marido cuando lo abandonó y traicionó su patria al emigrar, todo esto con el propósito de experimentar la levedad del ser. Sin embargo, lo que para Sabina había sido una dulce y maravillosa levedad en su momento, eventualmente comenzó a ser algo difícil de soportar:

Lo que había caído sobre Sabina no era una carga, sino la insoportable levedad del ser. Hasta ahora, los momentos de traición la llenaban de excitación y de alegría, porque ante ella se abría un camino nuevo y, al final de éste, la nueva aventura de una traición. ¿Pero qué sucederá si ese camino se acaba un buen día? Uno puede traicionar a los padres, al marido, al amor, a la patria, pero cuando ya no hay ni padres, ni marido, ni amor, ni patria, ¿qué queda por traicionar? Sabina sentía a su alrededor el vacío. Pero, ¿qué sucedería si ese vacío fuese precisamente el objetivo de todas sus traiciones? (Kundera 130)

Cuerpo/alma

El enfrentamiento de Teresa a la oposición cuerpo y alma se inicia con la problemática relación que mantiene con su madre. Desde muy pequeña, a la madre de Teresa le dijeron que era una mujer hermosa, que incluso “se parecía a una de las madonas de Rafael” (48). En consecuencia, la madre de Teresa creció sabiendo que poseía una belleza descomunal que la hacía una de las mujeres más hermosas. Sin embargo, tras casarse y tener hijos, la madre de Teresa se dio cuenta de que había envejecido y, por lo tanto, ya no era hermosa como antes, había perdido aquello que tanto la representaba. A partir de entonces, comenzó a pasearse por la casa desnuda, a sonarse ruidosamente la nariz y enseñar su dentadura postiza, todas estas acciones desvergonzadas no eran más que “un solo gesto brusco, con el cual se desprende de su belleza y de su juventud” (49). Con esta forma tan desvergonzada de comportarse la madre de Teresa quería “hacer una solemne tachadura sobre su vida y gritar que la juventud y la belleza, que había sobrevalorado, no tienen en realidad valor alguno” (49). La madre de Teresa quería que su hija “permanezca con ella en el mundo de la

desvergüenza, donde la juventud y la belleza nada significan, donde todo el mundo no es más que un enorme campo de concentración de cuerpos que se parecen el uno al otro y en los que las almas son invisibles” (52).

Al ser atormentada y avergonzada constantemente por su madre, Teresa desarrolló el vicio de mirarse al espejo y ocultar su cuerpo para observar únicamente su alma. Odiaba ver los rasgos de su madre en su rostro y, por esa razón, intentaba “restarla, de modo que en su cara quedase sólo lo que era ella misma. Cuando lo lograba, aquél era un momento de embriaguez: el alma salía a la superficie del cuerpo como cuando los marinos salen de la bodega, ocupan toda la cubierta, agitan los brazos hacia el cielo y cantan” (47). La vergüenza y el desprecio que sentía por su cuerpo llevó a Teresa a desear ver su alma antes que a su cuerpo, a deshacerse de su cuerpo con la mirada y quedarse solamente con su alma: “Era un deseo de no ser un cuerpo como los demás cuerpos, de ver en la superficie de la propia cara los marinos del alma que salieron corriendo de la bodega. No era fácil, porque el alma, triste, tímida, atemorizada, estaba escondida en las profundidades de las entrañas de Teresa” (53).

“Although she cannot choose her physical appearance, she does choose to escape from her mother’s world to live her own life by leaving her mother for Tomas in order to live a life that is totally opposite to that of her mother”²² (Xie 45). Teresa quería liberarse de la humillación y vergüenza que sentía por su cuerpo mediante el amor de Tomás, quería luchar contra su madre y escapar de la uniformidad de los cuerpos para sentirse única. Sin embargo, debido al estilo de vida de Tomás “él volvía a dibujar el signo de la igualdad entre ella y las otras: a todas las besa igual, las acaricia igual, no hace ninguna, ninguna, ninguna diferencia entre el cuerpo de Teresa y otros cuerpos” (Kundera 64).

Teresa pensó que podría volver a sentirse única al estar junto a Tomás, sin embargo, la relación solo intensificó el horror que sentía Teresa por su cuerpo y su deseo por quedarse únicamente con su alma:

²² Aunque no puede elegir su aspecto físico, elige escapar del mundo de su madre para vivir su propia vida, dejando a su madre por Tomás para vivir una vida totalmente opuesta a la de su madre. (T.de la a)

Teresa está ante el espejo como hechizada y mira su cuerpo como si fuese ajeno; ajeno y sin embargo adjudicado precisamente a ella. Aquel cuerpo no tenía fuerzas suficientes como para ser el único cuerpo en la vida de Tomás. Aquel cuerpo la había decepcionado y traicionado. ¡Hoy tuvo que estar toda la noche oliendo en su pelo el perfume del sexo de una mujer extraña! De pronto tiene ganas de despedir ese cuerpo como a una criada. ¡Permanecer junto a Tomás sólo como alma y que el cuerpo saliera a recorrer el mundo para comportarse allí tal como otros cuerpos femeninos se comportan con los cuerpos masculinos! Si su cuerpo no es capaz de convertirse en el único cuerpo para Tomás y si ha perdido la batalla más importante de su vida, ¡que se vaya! (Kundera 147-148)

Las infidelidades de Tomás potenciaron el horror, la humillación y la vergüenza que sentía Teresa por su cuerpo. Teresa deseaba entregarse a la excepcionalidad que el alma le brindaba al diferenciarla de las demás mujeres, desea encontrar aquello que la diferencia de los demás cuerpos: “whenever she is struggling with her body, she is actually trying to discover who she is as an individual autonomous being”²³ (Xie 44-45). Solo a través del alma Teresa podía combatir la voz de su madre que le decía constantemente: “tu cuerpo es como los demás cuerpos; no tienes derecho alguno a la vergüenza; no tienes motivo alguno para ocultar algo que se repite en decenas de millones de ejemplares” (Kundera 62).

²³ Cada vez que está luchando contra su cuerpo, en realidad está tratando de descubrir quién es ella como ser autónomo. (T. de la a)



Capítulo 3: Kitsch

Existen muchos esfuerzos de significación para este fenómeno estético, como bien adelantamos en la introducción de este informe de tesis, las raíces etimológicas y los orígenes del kitsch son inciertos; no existe un acuerdo unánime al respecto por parte de los analistas de este fenómeno estético. Umberto Eco señala en su libro *Historia de la Fealdad* solo algunas posibilidades con relación a la etimología y origen del kitsch:

Según algunos, la palabra *kitsch* se remonta a la segunda mitad del siglo XIX, cuando los turistas americanos en Múnich querían comprar un cuadro barato y pedían un esbozo (*sketch*). De ahí procedería el término para indicar vulgar pacotilla para compradores deseosos de experiencias estéticas fáciles. No obstante, en dialecto mecklemburgués existía ya el verbo *kitschen*, que significaba «recoger barro en la calle». Otra acepción del mismo verbo sería también «trucar muebles para hacerlos aparecer antiguos», y existe el verbo *verkitschen* que significa «vender a bajo precio». (394)

Algunos estudiosos del fenómeno kitsch consideran que su origen tiene relación con la modernidad y la sociedad de consumo. Matei Calinescu en *El Hombre-kitsch, el Artista-kitsch* se refiere a esta misma idea:

El kitsch, puede decirse, es un producto de la modernidad, muy ligado al nacimiento y desarrollo del consumismo estético. Un elemento esencial a la hora de reconocer e identificar el kitsch es su disponibilidad en cantidades dictadas por la demanda existente. El kitsch se produce para el mercado y, ya sea caro o barato, está completamente sometido a las leyes del mercado. Atractivo para las multitudes, y a menudo producido para el consumo masivo, el kitsch sirve para proporcionar una satisfacción inmediata a las necesidades o pretensiones estéticas o seudo-estéticas de un amplio público que anhela el estilo de vida de la clase media. Básicamente, el mundo del kitsch es el mundo de la *simulación estética*. (67)

Tenemos algunas nociones con respecto al origen y etimología del fenómeno estético, sin embargo, resulta necesario otorgar algunas definiciones. Según el *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*, el kitsch es un “término alemán [que] es sinónimo de “mal gusto”, “pacotilla”, y designa una obra groseramente mimética (que reproduce aspectos artísticos convencionales y trivializados), alienada, para conseguir gustar a la masa de gentes semicultivadas” (Marchese y Forradellas 227). Tomas Kulka en *El Kitsch* considera que: “el ‘epíteto’ kitsch se ha usado como sinónimo de arte sin valor, indecencia artística o, simplemente, arte de mala calidad. Pero, sin embargo, no toda obra mala se considera kitsch... el kitsch no es simplemente un fracaso artístico” (9). Monica Kjelleman-Chapin en *Kitsch: History, Theory, Practice* nos ofrece otra definición del fenómeno estético:

From its earliest usage, kitsch was linked with a cheap(ened) form of art, something either mass-produced or produced hastily, and without much aesthetic merit or taste. For the most part, the term continues to connote that which is aesthetically wan or suspect. At the heart of discussions about kitsch lies a concern about authenticity and value, as kitsch is often understood to stand opposed to “real art,” opposed to “true” aesthetic experience, offering instead only enervated and inauthentic approximations, merely syrupy, sugary surrogates for the more robust fare of “real” art. Kitsch... is understood to either rely on “high” cultural artifacts to ape—and, in the process of that aping, diminish—or to sidestep the “high” altogether and offer the viewer a mass-produced, cheapened experience that trades upon hackneyed emotionality and trite themes.²⁴ (XI)

Existe una infinidad de definiciones respecto al kitsch, sin embargo, todas concuerdan en que el fenómeno kitsch es un término que se utiliza para designar al arte de mala calidad, sin valor estético o bien de mal gusto. Pero, a pesar de todas sus connotaciones

²⁴ Desde sus usos más tempranos, el kitsch se asoció con una forma de arte barata, algo producido en masa o a la ligera, y sin mucho mérito o gusto estético. En su mayor parte, el término continúa connotando lo que es estéticamente soso o sospechoso. En el corazón de las discusiones sobre el kitsch yace una preocupación sobre la autenticidad y el valor, ya que se concibe frecuentemente al kitsch como opuesto al “arte real”, opuesto a la “verdadera” experiencia estética, ofreciendo en su lugar solo aproximaciones enervadas e inauténticas, meros sustitutos almibarados y azucarados por el precio más robusto del arte “real.” Se entiende que el kitsch se basa en “elevados” artefactos culturales para imitar —y, en el proceso de imitar, aminorar— o que elude lo “elevado” por completo y ofrece al espectador una experiencia producida en masa y abarata que comercia con la emocionalidad y los temas trillados. (T.de la a)

negativas, “hay algo especial en el kitsch que lo distingue del resto del arte de mala calidad: el kitsch atrae, gusta a mucha gente y, comercialmente, consigue competir con éxito con el arte de calidad” (Kulka 9). Es posible que su gran atractivo radique en uno de los rasgos más característicos de este fenómeno estético, su exacerbado *efectismo*, la carga emocional: *el sentimentalismo*.

Kitsch is art (whether or not it is good art) that is deliberately designed to so move us, by presenting a well-selected and perhaps much-edited version of some particularly and predictably moving aspect of our shared experience, including, plausibly enough, innocent scenes of small children and our favorite pets playing and religious and other sacred icons.²⁵ (Solomon 12)

En este sentido, el popular atractivo kitsch y su gran aceptación comercial, reside en su efectismo. *Eso es lo que hace kitsch al kitsch*: su capacidad para conmover al espectador pese a ser un arte de mal gusto. Respecto a la sentimentalidad relacionada al fenómeno estético kitsch, Tomas Kulka señala que el carácter universal de la emoción es un factor clave a la hora de describir la sentimentalidad que suscita el kitsch:

El éxito del kitsch depende de lo universal de la emoción que suscita. Un producto típicamente kitsch reconforta no sólo porque nos suscita una reacción espontánea sino porque sabemos que reaccionamos “como es debido”, es decir, nos emocionamos de manera adecuada o, dicho de otro modo, de la misma manera en que reacciona todo el mundo. El kitsch no apela a las idiosincrasias individuales sino a imágenes universales con una carga emocional claramente inter-subjetiva. El kitsch confirma nuestras creencias y nuestros sentimientos básicos, no los altera ni los pone en duda. (14-15)

En *La Insoportable Levedad del Ser*, el narrador también hace referencia a la forma en que el kitsch universaliza las emociones que suscita en el espectador. A través de imágenes

²⁵ Kitsch es el arte (sea o no buen arte) que está deliberadamente diseñado para conmovernos, presentando una versión bien seleccionada y quizás muy editada de algún aspecto particularmente y predeciblemente conmovedor de nuestra experiencia compartida, incluyendo, de forma bastante plausible, escenas inocentes de niños pequeños y de nuestras mascotas favoritas jugando e íconos religiosos y otros sagrados. (T. de la a.)

básicas e ideales, escenas “dulcemente” sentimentales —conocidas por un amplio público— el kitsch evoca emociones comunes en el espectador; conmueve. En este sentido, la conmoción kitsch alude a la “a la totalitaria alegría compartida al sentirse emocionado por los actos humanos llenos de sentido y públicamente compartibles” (Cuenca 456).

Por supuesto el sentimiento que despierta el kitsch debe poder ser compartido por gran cantidad de gente. Por eso el kitsch no puede basarse en una situación inusual, sino en imágenes básicas que deben grabarse en la memoria de la gente: la hija ingrata, el padre abandonado, los niños que corren por el césped, la patria traicionada, el recuerdo del primer amor. El kitsch provoca dos lágrimas de emoción, una inmediatamente después de la otra. La primera lágrima dice: «¡Qué hermoso, los niños corren por el césped!». La segunda lágrima dice: «¡Qué hermoso es estar emocionado junto con toda la humanidad al ver los a los niños corriendo por el césped!». Es la segunda lágrima la que convierte el kitsch en kitsch. (Kundera 263)

En relación a este pasaje, Padilla nos comenta que:

La primera [lágrima] significa que somos sensibles a una imagen, a una síntesis de una situación que nos conmueve, y la segunda que hacemos parte de la «hermandad» que se emociona junto con nosotros. En el universo dominado por la imagen, se universaliza lo kitsch; democráticamente, gracias a una serie de imágenes estereotipadas, excitantes y conmovedoras, se imponen modelos de comportamiento que cumplen con la función de unificar el pensamiento de la humanidad... el sueño democrático de una «hermandad de todos los hombres del mundo solo puede edificarse sobre el kitsch». (155)

Es por esta razón que el kitsch fue el ideal estético del régimen totalitarista soviético de la antigua Checoslovaquia, a través del kitsch el régimen podía unificar el pensamiento, crear una hermandad y controlar a la sociedad. El kitsch permitió ocultar la fealdad del comunismo e instaló en la sociedad la siguiente tesis: “la sociedad soviética ha llegado tan lejos que la contradicción básica ya no se da allí entre el bien y el mal, sino entre lo bueno y lo mejor. Por eso la mierda (es decir, lo que es esencialmente inaceptable) sólo podía existir en «otra parte» (por ejemplo, en América)” (Kundera 264).

El fenómeno kitsch, sin embargo, no solo ha sido discutido por sus analistas en el campo de la estética, sino también en el campo de la ética. El kitsch, al ser “una obra groseramente mimética (que reproduce aspectos artísticos convencionales y trivializados)” (Marchese y Forradellas 227) ha sido considerado como una *mentira estética*. Su carácter de falsedad reside en su inherente pretensión estética: “a través de sus mentiras el kitsch logra que el público crea disfrutar de una experiencia estética válida, se recubre con despojos de otras experiencias y se vende como arte. Esta obsesión de figurar como arte es lo que lo impulsa al engaño” (Casarejos 74). Entender el fenómeno kitsch como una mentira estética —como imitación, falsificación y engaño— implica considerarlo también como una forma de ocultamiento, pues el kitsch, en definitiva es una mentira encubierta; una imperiosa pretensión de figurar.

Kitsch en *La Insoportable Levedad del Ser*

Si bien existen múltiples referencias al kitsch en la novela, es en el capítulo seis *La Gran Marcha* donde el narrador realiza una aguda examinación del fenómeno. A través del relato de la muerte del hijo de Stalin, el narrador lleva el debate del kitsch al campo de la ética y la metafísica con el propósito de restituir el original sentido metafísico del fenómeno:

Preso en un campo de concentración alemán durante la segunda guerra mundial, [Iakov] compartía alojamiento con oficiales británicos. Tenían el retrete en común. El hijo de Stalin lo dejaba sucio. A los ingleses no le gustaba ver el retrete embadurnado de mierda, aunque fuera mierda del hijo de quien entonces era el hombre más poderoso del mundo. Se lo echaron en cara. Se ofendió. Volvieron a reprochárselo una y otra vez, le obligaron a limpiar el retrete. Se enfadó, discutió con ellos, se puso a pelear. Finalmente solicitó una audiencia al comandante del campo. Quería que hiciese de juez. Pero aquel engreído alemán se negó a hablar de la mierda. El hijo de Stalin fue incapaz de soportar la humillación. Clamando al cielo terribles insultos rusos, echó a correr hacia las alambradas electrificadas que rodeaban el campo. (Kundera 255)

Iakov, al ser “hijo de quien entonces era el hombre más poderoso del mundo” (255),

era venerado como a un Dios. Cuando los oficiales británicos reprocharon a Iakov por dejar el retrete sucio, este se ofendió y se sintió humillado. La razón por la cual Iakov saltó a las alambradas electrificadas fue porque a pesar de ser hijo de Stalin, Iakov fue juzgado “no por cuestiones elevadas, (referida a Dios y a los ángeles), sino por asuntos de mierda” (256). La insoportable levedad fue la causa de muerte de Iakov: “si la reprobación y el privilegio son lo mismo, si no hay diferencia entre la elevación y la bajeza, si el hijo de Dios puede ser juzgado por cuestiones de mierda, la existencia humana pierde sus dimensiones y se vuelve insoportablemente leve” (256). Posteriormente, el narrador nos comenta que la incompatibilidad entre la mierda y Dios resulta de la tesis de la antropología cristiana: el hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios. “Una de dos: si el hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios, entonces Dios tiene tripas, o si Dios no tiene tripas, entonces el hombre no se le parece” (257). El narrador recurre a la tesis de la antropología cristiana para instalar al kitsch en su reflexión:

Si hasta hace poco la palabra mierda se reemplazaba en los libros por puntos suspensivos, no era por motivos morales. ¡No pretenderá usted afirmar que la mierda es inmoral! El desacuerdo con la mierda es metafísico. El momento de la defecación es una demostración cotidiana de lo inaceptable de la Creación. Una de dos: o la mierda es aceptable (¡y entonces no cerremos la puerta del váter!), o hemos sido creados de un modo inaceptable.

De eso se desprende que el ideal estético del *acuerdo categórico con el ser*²⁶ es un mundo en el que la mierda es negada y todos se comportan como si no existiese. Este ideal estético se llama *kitsch*. Es una palabra alemana que nació a mediados del sentimental siglo XIX y se extendió después a todos los idiomas. Pero la frecuencia del uso dejó borroso su original sentido metafísico, es decir: el kitsch elimina de su punto de vista todo lo que en la existencia humana es esencialmente inaceptable. (Kundera 260)

El ideal estético del acuerdo categórico con el ser —el kitsch— es un desacuerdo metafísico con la mierda, un desacuerdo que implica la negación absoluta de la mierda, lo que esencialmente es inaceptable para el ser humano:

²⁶ “En el trasfondo de toda fe, religiosa o política, está el primer capítulo del Génesis, del que se desprende que el mundo fue creado correctamente, que el ser es bueno y que, por lo tanto, es correcto multiplicarse. A esta fe la denominamos *acuerdo categórico con el ser*” (Kundera 260)

Al tomar conciencia de los elementos incompatibles de su naturaleza, el hombre siente la necesidad de ocultar las cosas de las que se avergüenza. El kitsch deriva entonces su existencia de una necesidad básica del ser, de «un acuerdo categórico con el ser»: ocultar lo que es esencialmente inaceptable en su conformación biológica. El sentido «metafísico» de este ideal estético es... el de la «negación absoluta de la mierda». (Padilla 121-122)

Este ideal estético, declara el narrador, es el ideal de “todos los políticos, de todos los partidos políticos y de todos los movimientos” (Kundera 263). De hecho, la rebelión interna que tuvo Sabina contra el comunismo no fue de carácter ético, sino estético: estaba en contra de la máscara de belleza que el comunismo usaba para esconder la verdadera realidad comunista: “los palacios destrozados convertidos en establos” (261), “con todas sus persecuciones y sus colas para comprar carne” (265). Su enemigo, por lo tanto, no era el comunismo en sí, sino “la «máscara de belleza» que el comunismo (el kitsch comunista) utiliza para idealizar el evento [Primero de Mayo], la imagen publicitaria utilizada por los políticos comunistas para atraer, incluso, a aquellos que eran «indiferentes a las tesis comunistas»” (Padilla 127):

Cuando los manifestantes se acercaban a la tribuna, hasta las caras más aburridas se iluminaban con una sonrisa, como si quisiesen demostrar que se alegraban convenientemente o, más exactamente, que estaban convenientemente *de acuerdo*... La festividad del Primero de Mayo bebía de la profunda fuente del *acuerdo categórico con el ser*. La consigna tácita, implícita, de la manifestación no era «¡viva el comunismo!» , sino «¡viva la vida!» . La fuerza y la astucia de la política comunista consistían en haberse apoderado de esta consigna. Era precisamente esta estúpida tautología («¡viva la vida!») la que atraía a la manifestación comunista incluso a aquellos que eran indiferentes a las tesis comunistas. (Kundera 261)

Cuando un movimiento político tiene el poder absoluto, estamos frente al *kitsch totalitario*. Cualquier cosa que atentara o perturbara al kitsch totalitario quedaba completamente excluido de la vida:

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 en peligro la consigna sagrada «amaos y multiplicaos». Desde ese punto de vista podemos considerar al denominado gulag como una especie de fosa higiénica a la que el kitsch totalitario arroja los desperdicios. (Kundera 264)

Todas estas cuestiones y situaciones atentaban contra la máscara de belleza que usaba el comunismo —esa farsa en última instancia— al exhibir lo que era esencialmente inaceptable para este movimiento y sistema político, aquellas cuestiones y situaciones que debían ocultar ya que trasgredían el acuerdo categórico con el ser: la fuente del kitsch comunista. Para el régimen totalitario soviético, el fenómeno kitsch no solo funcionaba como ocultamiento de lo esencialmente inaceptable, sino también como una estrategia de control social:

En el imperio del kitsch totalitario las respuestas están dadas de antemano y eliminan la posibilidad de cualquier pregunta. De ello se desprende que el verdadero enemigo del kitsch totalitario es el hombre que pregunta. La pregunta es como un cuchillo que rasga el lienzo de la decoración pintada, para que podamos ver lo que se oculta tras de ella... delante hay una mentira comprensible y tras ella reluce una verdad incomprensible. (Kundera 266)

En este sentido, podemos concluir que “el hombre que pregunta se convierte entonces en un problema para la gran hermandad, y es preciso excluirlo, extirparlo como un tumor, porque con su actitud desenmascara el kitsch y descubre la farsa, la hermosa mentira que se impone gracias a un «acuerdo categórico con el ser»” (Padilla 157).

La reflexión que instala el narrador de la novela sobre el kitsch en *La Gran Marcha*, considera al fenómeno más allá del campo del arte, desplaza su sentido estético al campo de la ética y la metafísica. El narrador considera al kitsch “como el resultado de «un acuerdo categórico con el ser», como un «ideal estético» que niega la naturaleza ontológica del Ser” (165). El fenómeno kitsch es, por tanto, el ocultamiento de todo lo que es esencialmente

inaceptable para el ser humano: “al tomar consciencia de los elementos incompatibles de su naturaleza, el hombre siente la necesidad de ocultar las cosas de las cuales se avergüenza. El kitsch deriva entonces su existencia de una necesidad básica del ser, de «un acuerdo categórico con el ser»: ocultar lo que es esencialmente inaceptable” (Padilla 121-122). El fenómeno kitsch —entendido como la negación absoluta de la mierda, como ocultamiento de lo inaceptable— es, por tanto, considerado por el narrador de la novela como el ideal estético de “todos los políticos, de todos los partidos políticos y de todos los movimientos” (263), puesto que el fenómeno kitsch es “la «facultad humana de sustituir los sueños de un mejor mundo (paraíso perdido como avenir radioso) por nuestra realidad, de travestir lo real en una visión idílica y extática del mundo a la cual se le sacrifica sin escrúpulos toda consciencia ética y estética»” (ctd en Padilla 91). Esta farsa permite generar un “arte de vivir” en donde no existe la fealdad y todo está bien, sin embargo, esta figuración demuestra ser más que una mentira estética, sino una peligrosa forma de dominación, poder y control social.

Kitsch en las oposiciones binarias

Como bien señalamos en el capítulo anterior, el fenómeno kitsch en la novela muda su valor estético para desplazar su sentido al campo de la ética y la metafísica. En el capítulo seis de la novela *La Gran Marcha*, el narrador declara que el ideal estético del acuerdo categórico con el ser es el kitsch, por lo tanto, el fenómeno kitsch sería un “«ideal estético» que niega la naturaleza escatológica del Ser” (Padilla 165). Es así como se instala la tesis del fenómeno kitsch como la negación absoluta de la mierda, es decir, como el ocultamiento de lo inaceptable del ser humano.

Ahora bien, ¿cómo funciona el fenómeno kitsch en las oposiciones binarias de la novela? En la oposición binaria levedad/peso, Tomás, Teresa y Sabina ocultan aquello que consideran inaceptable para ellos y, mediante sus actos y decisiones, oscilan entre la levedad y el peso a propósito de este ocultamiento. En Tomás esto se exhibe en la problemática que supone su vida en pos de la levedad y su relación con Teresa. Sus constantes infidelidades causaban un sufrimiento permanente en Teresa, Tomás lo sabía y, a pesar de ansiar

fervorosamente la total levedad del ser, decidió regresar a Praga e intentar vivir una vida en pos del peso, porque la soledad que sintió al estar lejos de Teresa le era inadmisible e insoportable. Las infidelidades continuaron, sin embargo, cuando Teresa le ofreció irse a vivir al campo junto a él, Tomás aceptó porque estaba exhausto: “El dolor había vuelto a aumentar. No podía hablar. 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!»” (Kundera 246). En el fondo, Tomás sabía que su forma de vida era inaceptable para Teresa, esa es otra razón por la cual Tomás aceptó la oferta de Teresa, puesto que no podría engañarla al estar lejos de la ciudad. Tomás, por lo tanto, terminó ocultando lo que Teresa consideraba inaceptable de su persona para vivir junto a ella una hermosa mentira en el campo.

En Teresa la problemática que supone la oposición levedad/peso se exhibe en la forma de vida que llevaba Tomás. Teresa vivía en una constante pesadez: creía fervorosamente en el compromiso y la fidelidad, sin embargo, al estar junto a Tomás aquella pesadez comenzó progresivamente a fastidiarle y causarle un sufrimiento interminable, pues creía que se había convertido en una carga para Tomás: “se toma las cosas demasiado en serio, de cualquier cosa hace una tragedia, no es capaz de comprender la levedad y la divertida intrascendencia del amor físico. ¡Quisiera aprender a ser leve! ¡Desea que alguien le enseñe a dejar de ser anacrónica” (151). Por esta razón, Teresa decide tener un amorío con otro hombre con el propósito de ocultar lo que consideraba inaceptable de sí misma: el peso de su debilidad. Sin embargo, Teresa no pudo experimentar la satisfacción de la levedad: “pero al mirar después a la cara de él, se dio cuenta de que nunca había autorizado que el cuerpo... se hallase en brazos de alguien a quien no conocía y no deseaba conocer. La inundó un odio embriagador. Reunió saliva en la boca para escupirla a la cara de ese hombre desconocido” (164). Si bien Teresa intentó sentir el placer de la levedad del ser al ocultar su inaceptable debilidad, no pudo lograrlo y decidió seguir viviendo una vida pesada.

En Sabina la problemática que surge de la oposición binaria levedad/peso tiene una

estrecha relación con el fenómeno kitsch. Sabina, al igual que Tomás, mantenía una forma de vida en pos de la total levedad del ser: sin responsabilidades y compromisos; una levedad vinculada a la traición. Por esa razón, Sabina decide traicionar a sus padres, a su esposo, a su patria y al kitsch comunista. Sabina se oponía fervorosamente al kitsch, se declaró incluso enemiga de este, sin embargo, no podía escapar de él:

Se ha pasado la vida diciendo que su enemigo es el kitsch. Pero ¿no lo lleva dentro de sí misma? Su kitsch es la imagen de un hogar tranquilo, dulce, armónico, donde imperan una madre amable y un padre sabio. 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. (Kundera 267)

Sabina consideraba al kitsch como algo inaceptable, sin embargo, lo llevaba consigo: dentro de ella existía una imagen kitsch de una familia y un hogar ideal. Sabina no quería aceptar y abrazar la pesadez del sentimentalismo que suscita el kitsch, de hecho quería morir siendo leve: “por eso un día escribió un testamento en el que estableció que su cuerpo debía ser quemado y las cenizas esparcidas. Teresa y Tomás murieron bajo el signo del peso. Ella quiere morir bajo el signo de la levedad. Será más leve que el aire. Según Parménides ésta es una transformación de lo negativo en positivo” (285). Por esta razón, intentó, a lo largo de su vida, ocultar y huir fervorosamente de aquello que consideraba inaceptable de sí misma, ese peso que llevaba consigo: el kitsch de un hogar ideal.

Ahora bien, la problemática que surge de la oposición binaria cuerpo/alma se asocia con la relación que tiene Teresa con su madre. Teresa había sido atormentada, humillada y avergonzada por su madre desde pequeña, su madre la culpaba de sus desgracias y la obligaba a permanecer en “el mundo de la desvergüenza, donde la juventud y la belleza nada significan, donde todo el mundo no es más que un enorme campo de concentración de cuerpos que se parecen el uno al otro y en los que las almas son invisibles” (52). Por esta razón, para Teresa la desnudez, “desde su infancia, [era] el signo de la uniformidad obligatoria del campo de concentración; el signo de la humillación” (63). En consecuencia, Teresa desarrolló el vicio de mirarse reiteradas veces al espejo con el propósito de ocultar aquello que consideraba inaceptable de sí misma: su cuerpo. Todo esto con el fin de observar

y quedarse únicamente con su alma, que era lo único que la diferenciaba de las demás mujeres y la hacía sentirse única.

Finalmente, en la oposición binaria narrador/autor el narrador se sitúa en un territorio intermedio al encontrarse simultáneamente dentro del texto literario bajo la forma de un autor y fuera bajo la forma de narrador a través del uso de la metalepsis narrativa que supone la irrupción de una voz en otra. Respecto a esta oposición binaria creemos que no existe una problemática en sí que pueda resolverse —o intentar resolverse— mediante la tesis del fenómeno kitsch instalada en la novela como la negación absoluta de la mierda, esto es, como ocultamiento de lo inaceptable del ser. Por esta razón, creemos que esta noción del kitsch instalada en la novela a propósito de la incompatibilidad de la mierda y Dios no desempeña una función de ocultamiento en esta oposición binaria.



Conclusión

A lo largo de este informe de tesis se ha procurado realizar una investigación con el objetivo de analizar el funcionamiento del fenómeno kitsch en las oposiciones binarias presentes en *La Insoportable Levedad del Ser*. Inicialmente se elaboró una revisión de los términos de metaficción y metalepsis narrativa para luego realizar un análisis que diera cuenta de cómo se hace presente la metaficcionalidad en la novela. Tras el análisis, descubrimos que el uso de la metalepsis narrativa en el texto no solo permite exhibir la metaficcionalidad de la novela, sino también que esta estrategia metaficcional abre un sistema de oposiciones binarias. Posteriormente identificamos las oposiciones binarias presentes en la novela y realizamos un análisis de las problemáticas que estas implican para los personajes —en el caso de la levedad/peso y el cuerpo/alma— y los lectores del texto literario —en el caso del narrador/autor—. Finalmente se elaboró una revisión del fenómeno kitsch en donde entregamos algunas definiciones y posibles teorías con respecto al origen y la etimología del fenómeno estético para luego examinar el tratamiento narrativo del kitsch en la novela y el funcionamiento de este en las oposiciones binarias.

Tras la investigación realizada en este informe de tesis llegamos a la conclusión de que el funcionamiento del fenómeno kitsch en las oposiciones binarias presentes en la novela es la de ocultar lo que es inaceptable para el ser humano. Es así como Tomás oculta la levedad, Teresa oculta el peso y el cuerpo y Sabina oculta el kitsch. Este funcionamiento, sin embargo, solo se efectúa en las oposiciones binarias de la levedad/peso y el cuerpo/alma, puesto que en la oposición binaria del narrador/autor no existe una problemática en la que se oculte lo que es esencialmente inaceptable. Con respecto a las formas de apropiación del texto, esta investigación ha permitido demostrar que la novela no puede leerse como un bestseller en su sentido peyorativo, puesto que este universo novelesco kunderiano está dotado de toda una dimensión metaficcional, ingeniosas estrategias narrativas, un complejo sistema de oposiciones binarias y una aguda meditación estética, ética y metafísica del fenómeno kitsch en la que el narrador “se esfuerza por revelar que bajo su apariencia

insignificante se esconde un enemigo peligroso” (Padilla 124). Todas estas propiedades de la novela revelan su genialidad y complejidad narrativa que la dotan de una gran calidad literaria. Por esta razón, podemos considerar a esta novela como una obra canónica más que un best seller en su sentido peyorativo como textos literarios “que carecen de interés y que son poco más que productos de usar y tirar” (Riesco 27).



Bibliografía

- Ardila, Clemencia. “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana”. *Estudios de Literatura Colombiana* 25. Universidad EAFIT, 2009, pp. 35-59. Digital.
- Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1994, pp. 65-72. Impreso.
- Casarejos, Inés. *Los terribles secretos ocultos tras la felicidad. El objeto kitsch en el arte*. 2012. Universidad de Vigo. Tesis de Doctorado.
- Castany, Bernat. *Reseña de Figuras III de Gérard Genette*. Universitat de Barcelona.
- Cuenca, Salvador. “El control del cuerpo y el alma en la sexta parte de *La insoportable levedad del ser*: Kundera, Eriúgena y Agustín”. *Revista de filosofía* 46. Universidad Jaume I, 2012, pp. 455-463. Impreso
- de Amo, José Manuel. “Los recursos metaficcionesales en la literatura juvenil: el caso de *Dónde crees que vas y quién te crees que eres* de Benjamín Prado”. *Revista OCNOS* 6. Universidad de Almería, 2010, pp. 21-34. Digital.
- Dorado Arroyo, Carmen. “Introducción” y “Capítulo 1”. *Panorama de la metaficción*. Querétaro: Vos Ediciones, 2020, pp. 7-14. Impreso.
- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Trad. María Pons Irazábal. Barcelona: Penguin Random House, 2017. Impreso.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 2016. Impreso.
- Filinich, María Isabel. “‘Continuidad de los parques’: lo continuo y lo discontinuo” *Hispanamérica* 73, abril 1973, pp. 113-119. Digital.
- Gaspar, Catalina. “Metaficción y postmodernidad: la pasión deconstructiva”. *Revista de Investigación Literaria* 8. Universidad Central de Venezuela, 1996, pp. 113-133. Impreso.

- Gass, William. "Philosophy and the form of fiction". *Fiction and the figures of life*. New York: Random House, 1971, pp. 3-26. Impreso.
- Genette, Gerard. "Voz". *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989, pp. 270-321. Impreso.
- Kjellman-Chapin, Monica. "Introduction". *Kitsch: history, theory, practice*. Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. ix-xxiii. Impreso.
- Kulka, Tomas et al. "El kitsch" y "El hombre kitsch, el artista kitsch". *El kitsch*. Trad Paul Laindon. Madrid: Casimiro Libros, 2011, pp. 9-26; 63-68. Impreso.
- Kundera, Milan. *La insoportable levedad del ser*. Santiago de Chile: Planeta, 2019. Impreso.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Trad. Joaquín Forradellas. Barcelona: Planeta, 2013. Impreso.
- Molina, María Angélica y García, Yeyson. *La metaficción en la novela El desorden de tu nombre de Juan José Millas*. 2017. Universidad Tecnológica de Pereira. Tesis de Licenciatura.
- Nietzsche, Friedrich. "Book five: We fearless ones". *The gay science*. Cambridge University Press, 2001, pp. 199-248. Impreso.
- Padilla, Vicente. *Milan Kundera y el totalitarismo kitsch. Dictadura de conciencias y demagogia de sentimientos*. Bogotá: Centro Editorial Facultad de Ciencias Humanas, 2010. Impreso.
- Riesco, Nerea. *La creación del bestseller. Evolución del género a lo largo de la historia. La fórmula mágica del éxito editorial*. 2019. Universidad de Sevilla. Tesis de Doctorado.
- Rodríguez, Francisco. "La noción de género literario en la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss". *Revista Comunicación 11*. Cartago: Instituto Tecnológico de Costa Rica, 2000. Impreso.
- Solomon, Robert. "On kitsch and sentimentality". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism 49*, 1991, pp. 1-14. Digital.
- Torres, Andrea. *La noción de metaficción en la novela contemporánea*. Noviembre de 2011. Université Paris Sorbonne. Tesis de doctorado.

- Ventura, Lorena. “Introducción”. *Metaléptica. Lógica y sentido en la ficción*. Ciudad de México: UNAM, 2019, pp. 15-23. Digital.
- Waugh, Patricia. “What is metafiction and why are they saying such awful things about it?” y “Literary self-consciousness: developments”. *The theory and practice of self-conscious fiction*. Taylor & Francis e-Library, 2001, pp. 1-62. Digital.
- Xie, Xiaosi. “Chapter III. Body and soul: The female characters in The unbearable lightness of being”. *The unbearable search for self: a comparison between One man’s bible and The unbearable lightness of being*. 2013. Shandong University. pp. 42-63. Tesis de Magíster.
- Yuanhua, Chen y Qian, Wang. “An analysis of irony in the Unbearable lightness of being”. *Studies in literature and language 10*. Canadian Academy of Oriental and Occidental Culture, 2015, pp. 28-31. Digital.