

# Revisión de narradores extranjeros: Süskind y Kundera

PEDRO CARRERO ERAS\*

EN nuestra penúltima crónica insinuábamos la posibilidad de hablar de la narrativa foránea más cotizada entre los éxitos de ventas. **El perfume**, de Patrick Süskind (Ed. Seix Barral), apareció en su primera versión española en noviembre de 1985, y poco más de un año después, en diciembre de 1986, ya había alcanzado su duodécima edición, con una tirada de 130.000 ejemplares, según reza una pegatina de la cubierta del libro. **La insoportable levedad del ser**, de Milán Kundera (Tusquets Editores) tuvo una aparición casi simultánea, pues su primera edición en español data de diciembre de 1985, habiendo llegado a la decimotercera en junio de 1987. Si atendemos a la lista de libros más vendidos que ofrece, por ejemplo, el ABC Literario de 31 de octubre de este año, **El perfume** ocupa el segundo lugar, habiéndose mantenido presente en el cuadro de honor durante 97 semanas. Por su parte, **La insoportable levedad del ser** figura en el octavo puesto —hasta hace poco estaba en el quinto— y las semanas de permanencia ascienden a 83. Todo un auténtico récord —el de las dos obras citadas— que supera con creces las cifras de permanencia de cualquier otro libro de ficción, incluidos los españoles (47 semanas lleva **No digas que fue un sueño**, de Terenci Moix, que es la que más destaca de todo el resto). En el presente artículo intentaremos aproximarnos a esas dos obras tan requeridas y tan comentadas en los menesteros por especialistas, diletantes y público en general. Los nombres de esas novelas y los exóticos apellidos de sus autores se han venido pronunciando con unción intelectual en las cenas de los viernes con los amigos, o antes de iniciarse unas vacaciones, cuando el mayor ocio y el deseo de evasión obligan a perrecharse de **ese-libro-que-todo-el-mundo-comenta**. Con estas pinceladas que pueden sonar a irónicas no queremos anticipar juicio alguno sobre esas dos obras de indudable interés —y condición tan diversa—, sino aludir a esa atmósfera social y comercial que las rodea y que, de alguna forma impregna con

\* Madrid, 1946. Doctor en Filosofía y Letras. Profesor de Literatura de la Universidad de Alcalá de Henares.

una pátina indeleble su "lectura" e interpretación. Ya no es actual hablar de estos libros si atendemos a su fecha de aparición en nuestras librerías, pero creemos que su recalitrante éxito de ventas justifica sobradamente un comentario en el decurso de nuestras crónicas, en el río de la narrativa que nos lleva.

## Süskind: hábil situación del relato

**EL perfume**, que tiene el subtítulo de **Historia de un asesino —Das Parfum—. Die geschichte cines Mórders** en su lengua original, es la primera novela del escritor bávaro Patrick Süskind. Cabe señalar un doble acierto por lo que se refiere a la dimensión espacio-temporal del relato, al situar la acción en Francia y en el siglo XVIII. Las prodigiosas cualidades olfativas del protagonista, Jean-Baptiste Grenouille, encuentran en París y en otras ciudades y pueblos franceses el escenario ideal para el descubrimiento de los buenos olores —toda la sofisticada industria de la perfumería— y de los malos olores —todo el hedor de las grandes ciudades, de sus calles, de los aposentos, de las personas—. El Siglo de las Luces es también el marco ideal para un prodigio o monstruo de la naturaleza como es Grenouille, digno de figurar, como artículo independiente, en las enciclopedias. No faltará, incluso, el aristócrata ilustrado, como el marqués de la Taillade-Espinase, autor de una peregrina teoría a propósito de un fluido letal que parece rodear y abarcar, a ras del suelo, la corteza terrestre.

Cuando Grenouille abandona, al cabo de siete años, su retiro olfatorio-metafísico del Plomb du Cantal —situado a 2.000 metros de altitud— y se presenta ante los atónitos ojos de unos lugareños, su agreste y horrible aspecto nos recuerda el de Víctor de l'Aveyron, aunque ahora no se trate, en origen, de un pequeño salvaje. Por su parte, el marqués de la Taillade-Espinase, que transformará radicalmente la imagen de Grenouille, tiene algo de Jean Itard, aunque en versión grotesca. En cualquier caso, no son estos los únicos detalles que nos demuestran el buen conocimiento que el autor tiene de la historia y de la cultura de Francia. A lo citado, quizá habría que añadir esa referencia —en la segunda página del libro— al antiguo Cimitière des Innocents con que se abre el libro y sobre el que está asentado un mercado de víveres, pues a nosotros nos trae a la memoria el comienzo de **La fortuna de los Rougon**, cuando Zola nos describe el solar de Saint-Mitre, antiguo cementerio, después descampado y más tarde taller y depósito de constructores c'e carros. ¿Pura coincidencia? Süskind parece ser un buen lector de novelas, y no solamente de las francesas del XIX, pues también su relato nos trae resonancias de otros autores, especialmente de genios del horror, como Poe y Maupassant, o de retratistas de la mugre y la miseria, como Dickens.

## El personaje: determinismo y monstruosidad

**J**EAN-Baptiste Grenouille representa un caso especialísimo de determinismo biológico y de vocación decidida. Su trayectoria de asesino de mujeres jóvenes no es sino una simple consecuencia y mero trámite de sus propósitos. Esos propósitos ni siquiera pueden llamarse profesionales, ni están tampoco el poder o el dinero entre sus objetivos. Dotado, por una parte, de un increíble olfato —"la mejor nariz del mundo" (pág. 91), carece, por otra, de cualquier tipo de olor corporal, así como del menor atractivo físico. En un marco social que recuerda el de la novela picaresca y el de la novela del XIX, que relata la asendereada vida de los niños pobres, el pequeño y deforme Grenouille —y no olvidemos que en francés **grenouille** significa "rana, batracio"— descubre no sólo la maldad, sino el aislamiento y la indiferencia con que le obsequian los demás humanos (sobre todo por el instintivo recelo que les produce su condición de ser inodoro), lo que le lleva a encerrarse más en sí mismo y a desarrollar su peculiarísima facultad. Poco a poco, va analizando, ordenando y comprendiendo el mundo gracias a su sentido olfatorio: rompe a hablar cuando algo le sorprende por su olor (pág. 29), y en poco tiempo su objetivo es poseer todo cuanto el mundo pueda ofrecerle en olores (pág. 39). Para algunos es una especie de imbécil, incapaz de escribir algo que no sea, mala-

mente, su propio nombre (pág. 30), pero otros descubren pronto en él sus cualidades de vidente, como, por ejemplo, la facultad de conocer por el olfato cuántas personas se hallan en una casa, o de saber, siempre por vía olfativa, las intenciones y el estado de ánimo de sus rivales y antagonistas.

Un aura maléfica y gafe parece, además, acompañar a este engendro nacido en un puesto de pescado de la Rué aux Fers, "el lugar más maloliente del reino" (pág. 10), o sea, en el antiguo Cimitière des Innocents. Todos sus amos, jefes y valedores terminan pereciendo por muerte violenta cuando Grenouille les abandona: el curtidor Grimal se ahoga en él Sena tras una noche de borrachera con la que celebra el traspaso de Grenouille al perfumista Baldini; la casa de Baldini, construida encima del Pont au Change, se desploma sobre el río, sepultando para siempre al perfumista, a su mujer, a sus tesoros y a sus seiscientas fórmulas para fabricar perfumes; el marqués de la Taillade-Espinase desaparece en su delirante ascensión a la cima del Canigó, a 2.800 metros de altura, tratando de probar sus teorías sobre el fluido letal y el fluido vital; por último, el primer oficial de perfumería, Dominique Druot, paga con su vida en el cadalso los crímenes de Grenouille. Se trata, por tanto, de un maleficio "a posteriori", como una oscura venganza hacia sus amos. Esos desastres no pueden interpretarse sino como un detalle más de la visceral aversión que el personaje siente hacia la humanidad. Tan peregrina es su condición

que tampoco le mueven el instinto y deseo sexuales: no hay nada en él que le aproxime, ni siquiera por asomo, al amor, tal y como suele entenderse esta palabra. De sus jóvenes y bellas víctimas no busca aprovecharse, sino extraer la fragancia de sus cuerpos —mediante un complicado proceso de aplicación de telas y cremas sobre el cadáver—, con el fin de llegar a conseguir el tarro de las esencias que le permita a él poseer también un olor corporal, pero no **artificial**, sino humano.

## La vida interior de Grenouille

**P**ERO ese olor será la concentración quintaesenciada de los mejores aromas, una fragancia tan irresistible que será capaz de poner a sus pies a toda una ciudad, a un gentío que un momento antes se disponía a presenciar sádicamente su ejecución. Sólo en los olores y fragancias, por consiguiente, se sublima tanto vacío emocional, y únicamente su olfato es capaz de transportarlo al éxtasis, pero siempre como una espiral de dicha que nace y se fagocita en él, proceso en el que los demás son meros instrumentos y comparas. (Claro que, en lo de instrumentalizar a los demás, y dejando a un lado los asesinatos, no se diferencia tanto Grenouille de muchos otros mortales: no es por ahí por donde debemos buscar su rareza y monstruosidad, sino en detalles como el de este apunte tan definitivo sobre su carácter: "Grenouille curvó un poco las comisuras de sus labios, como había visto hacer a los hom-

bres cuando sonreían", pág. 229).

Sin embargo, aunque no podemos sentir ternura ni simpatía por el personaje —tal y como lo configura y maneja su inventor, Patrick Süskind—, sí parece que estamos obligados a comprenderlo, como debemos comprender a un animal hambriento o a una fuerza desatada de la naturaleza. Grenouille, además, no es sólo una sinfonía de animalidad e instinto: el insignificante ser alcanza niveles casi trascendentales en su retiro del Plomb du Cantal, donde —podríamos decir, parafraseando a Fray Luis— ningún otro accidente, extraño o peregrino, olfatea y siente: "Se había aislado del mundo para su propia y única satisfacción, sólo a fin de estar cerca de sí mismo. Gozaba de su propia existencia, libre de toda influencia ajena, y lo encontraba maravilloso" (págs. 118-119). Esas secuencias iniciales de la segunda parte constituyen el núcleo esencial del libro y recuerdan los períodos de retiro y meditación que, en la vida de los grandes personajes —históricos o ficticios— preceden a las grandes gestas. En su miserable cuerpo se alza poco a poco la imagen excelsa y diáfana del Gran Grenouille, especie de dios que crea y recrea el mundo a través del olfato y de los aromas, y que es capaz de trastornar el juicio de los demás con la fórmula de perfumería más genial que imaginarse uno pueda. De esta forma, no resulta extraño que la turbamulta que puebla de noche el Cimitière des Innocents acabe devorándolo —a él, al Grenouille-dios— cuando se presenta ante esa

chusma destapando el fracaso de las esencias. La novela tiene, así, una estructura cerrada y simbólica, pues el protagonista desaparece allí donde vio por primera vez la luz. Además, quien a lo largo de su vida tuvo que soportar la indiferencia y el recelo de sus semejantes, logra ahora despertar en ellos —precisamente en un grupo de maleantes y prostitutas— el acto de amor más frenético y alucinante: así es como hay que entender esas frases finales, cuando los improvisados caníbales no aciertan a comprender lo que ha ocurrido, pero poco a poco se ilumina en su interior una sensación de felicidad: "Cuando por fin se atrevieron, con disimulo al principio y después con total franqueza, tuvieron que sonreír. Estaban extraordinariamente orgullosos. Por primera vez habían hecho algo por amor" (pág. 239). En definitiva, y como sucede con tantos héroes novelescos, Süskind termina situando a su personaje al margen de cualquier juicio moral categórico. Quien de tal forma nació y en tales circunstancias aprendió a moverse por el mundo, alcanzará por caminos anómalos la satisfacción y sublimación de su mejor instinto, así como el amor y la admiración de los demás. La carrera de Grenouille no podía haber tenido mejor colofón.

### Achaques de la técnica narrativa

Lo atrayente de la historia y de su peculiar personaje se combina con una estructura narrativa de corte clásico, si entendemos por "clásicos" los

recursos habituales —con todas sus virtudes y defectos— de la novela del siglo XIX, vinculación a la que ya nos referimos más arriba. A través de este análisis pueden descubrirse en la obra aspectos ya no tan geniales, pero que han servido para ofrecer al público una lectura cómoda, dirigida y digerida. El narrador es omnisciente y omnipresente, y el relato está salpicado de juicios de valor y explicaciones —con frecuencia innecesarias— al estilo de las que siguen: "Fue un monstruo desde el principio. Eligió la vida por pura obstinación y por pura maldad" (pág. 25); "Grenouille poseía la mejor nariz del mundo" (pág. 91); "... Grenouille, la garrapata solitaria, el monstruo, el inhumano Grenouille, que nunca había sentido amor y nunca podría inspirarlo" (pág. 180). Claro está que este tipo de aseveraciones suelen "asignarse" introspectivamente al personaje, pero parecen estar puestas ahí en beneficio del lector, y su reincidencia raya en el abuso. El título —o, mejor dicho, el subtítulo— del libro, "Historia de un asesino" es poco discreto desde el punto de vista artístico —aunque, sin duda, resulta rentable como señuelo comercial— y ya nos anuncia la voluntad esclarecedora y "paternalista" del narrador. A éste le falta tiempo para explicarnos que el recién nacido Grenouille "se decidió **contra** el amor y **a favor** de la vida" (pág. 25; el subrayado, además, en el original). No parece atender Süskind a un público demasiado creativo, sino al lector común, que ha de hacer crecer astronómicamente la cifra de ejemplares vendi-

dos. De cualquier forma, estos alifafes propios del **best-seller** de hoy no restan a la obra su condición de novela excepcional —que no total— cuyo mejor mérito podría condensarse en el primer juicio que emitimos: la habilidad a la hora de elegir, situar y desarrollar un argumento.

## Kundera: la novela digresiva

**ETENDEMOS** que el libro de Süskind haya alcanzado tal nivel de ventas y que siga manteniéndose en los mejores puestos. En cambio, no nos explicamos tan fácilmente el éxito de **La insoportable levedad del ser**, de Milán Kundera. Es una novela de considerable —aunque penetrable— carga intelectual, que lastra con reflexiones, comentarios, axiomas y digresiones de todo tipo la pura acción novelística (se nos permitirá, por ello, utilizar el neologismo **digresivo**, no incluido en los diccionarios). Hay en la obra frases, secuencias e incluso capítulos que más nos recuerdan las características de un ensayo que las de un relato, ya desde las primeras líneas con que se abre el libro: "La idea del eterno retorno es misteriosa y con ella Nietzsche dejó perplejos a los demás filósofos". ¿Es éste el tipo de novela que atrae a un gran sector del público, a un número de lectores tan amplio como para mantenerla en los mejores puestos de la lista de honor durante 83 semanas? Quizá lo que busca ese público es un producto híbrido entre la novela y el ensayo, entre la ficción y la no-ficción. O ha aumentado el nivel y también

la capacidad de sacrificio intelectuales del lector medio —no sólo de este país, sino de otros donde la obra ha sido un éxito— hasta el punto de poder soportar estoicamente la lectura de una obra tan digresiva y razonada como **La insoportable levedad del ser**, o la explicación está en una forma de esnobismo poderosamente contagioso. Es probable que interfirieran otros motivos igual de simples o complejos —según se enfoque—, y en este sentido habría que considerar la condición de Kundera como escritor disidente y las frecuentes alusiones que en la obra aparecen sobre el lamentable episodio de la invasión de su país por los tanques rusos, así como sobre la represión subsiguiente, y de forma muy especial la sufrida por los intelectuales.

La obra, sin embargo, refleja claras aspiraciones de **novela total**. La cuestión política —y, más concretamente, el desencanto político—, con ser un ingrediente fundamental, no deja de combinarse con otros problemas que afectan a lo más hondo de la condición humana, y a los que después nos referiremos. Ahora queremos insistir en el carácter culturalista y casi enciclopédico del libro, que lastra el desarrollo del argumento no siempre con la necesaria armonía y equilibrio. Parece como si el autor, en su voluntad de dar a su obra una gran plenitud y altura filosóficas, respondiera más o menos al dictado de "¡Que no falte de nada!". Y así se explican tantas citas y referencias a toda una serie de pensadores, escritores y artistas, de la que ofrecemos una

muestra, más o menos por orden de aparición: Nietzsche, Robespierre, Parménides, Tolstoi, Sófocles, Beethoven, Fielding, Thomas Mann, Freud, Charles Chaplin, Heráclito, Picasso, Bela Bartók, los Beatles, Mozart, J. S. Bach, Antón Dvorak, Sócrates, Stendhal, Rossini, Kant, Kafka, André Bretón, Federico Fellini, Julio Verne, San Jerónimo, Gustav Doré, Platón, Descartes, además de Jesucristo y una relación de figuras de políticos entre los que destacan: Hitler, Stalin, Alexander Dubcek y los presidentes norteamericanos Kennedy y James Cárter. Es difícil lograr un equilibrio entre la carga culturalis-tadigresiva y la pura acción novelesca. Para nuestro gusto —y a sabiendas de lo discutibles que resultan siempre los gustos— es preferible la línea argumental sin interrupciones de este tipo, o, al menos, no tan sobrecargada. A todo ello hay que sumar la omnipresencia del autor, muy consecuente con el tono de declaración y confesión que tiene el libro, omnipresencia que llega, incluso, al empleo de fórmulas como las que siguen: "Como ya he escrito en la primera parte" (pág. 179), "Me temo que" (pág. 263), "Debo ser más preciso" (pág. 288), así como varios "me parece", "no quiero decir", "ya dije que", etcétera.

### La trama y la clave: el amor, la política y la levedad del ser

**L**AS vicisitudes amorosas de Tomás y Teresa constituyen el

principal eje del argumento. En un plano más secundario, P..TO directamente relacionada con la pareja anterior, figura la historia de Franz y Sabina. Y junto a toda una sucesión de infidelidades, rompimientos, reconciliaciones y escenas de alcoba, el trasfondo político. Tomás es un cirujano de brillante carrera que un día publica un artículo comprometido. Su denuncia metafórica es interpretada sañudamente por las autoridades del régimen, que le obligan a una rectificación pública. Su negativa a firmar una absurda palinodia le convierte en un médico de ambulatorio de la periferia, y de ahí pasará, como tantos otros profesionales distinguidos y acosados por el poder, a una actividad manual, la de limpiador de cristales. En su nueva vida, Tomás se siente, paradójicamente, más ligero —"comprendió de repente que le habían tocado unas largas vacaciones" (pág. 201)— pues por fin trabaja en una actividad que no le obliga a ningún "es muss sein!" ("¡tiene que ser!", expresión tomada de un cuarteto de Beethoven). Esa levedad del ser, esa **libertad** y ligereza en el plano social y político —la desvinculación de un compromiso y de un activismo con los que nunca se sintió plenamente identificado— se ratifica al final de la obra, cuando Tomás declara: "Teresa, la misión es una idiotez, no tengo ninguna misión. Nadie tiene ninguna misión. Y es un gran alivio sentir que eres libre, que no tienes una misión" (pág. 319).

En el fondo late un claro desencanto político, pues Tomás está cada vez más lejos de

los que han identificado sus vidas con una causa, como el redactor del periódico y el propio hijo de Tomás, a los que niega su firma para un manifiesto denunciador. También participará del desencanto el idealista Franz, al descubrir la inutilidad de una extravagante marcha de intelectuales, médicos y artistas hasta el límite fronterizo entre Tailandia y la Camboya ocupada por los vietnamitas. No es extraño, pues, que la absoluta liberación de todas esas ataduras se materialice, en el caso de Tomás y Teresa, en un idílico retiro campestre, o que Franz, vacío ya de ilusiones, pierda la vida absurdamente en una reyerta.

Más difícil de precisar resulta la levedad del ser de estos personajes en el plano de sus relaciones y conflictos amorosos y sexuales. El caso de Tomás es, en este sentido, bastante complejo: en sus múltiples infidelidades y numerosísimas conquistas, parece buscar la variedad objetiva de la mujer. Así lo explica el autor en una de sus frecuentes y fastidiosas reflexiones: "Entre los hombres que van tras muchas mujeres podemos distinguir fácilmente dos categorías. Unos buscan en todas las mujeres su propio sueño, subjetivo y siempre igual, sobre la mujer. Los segundos son impulsados por el deseo de apoderarse de la infinita variedad del mundo objetivo de la mujer" (pág. 205). Aunque Teresa está más o menos al corriente de esas habituales conquistas de Tomás, no se termina de compaginar la actitud de éste con otras líneas de su conducta. Ambos forman una pareja

de perfiles bastantes desvaídos a pesar de la reincidencia del autor en la descripción de su mundo objetivo. No se entiende del todo si la liberación para Tomás consiste en abandonar a Teresa definitivamente o en dejar a las demás mujeres y quedarse exclusivamente con Teresa: aunque al final esto es lo que sucede cuando se retiran a vivir al campo, tampoco estamos muy seguros de que el envejecido y quemado Tonas haya encontrado la levedad del ser. Quizá toda esta **sfumatura** de caracteres; (a la que contribuye mucho tanta carga reflexiva) y esta especie de atonía casi fatalista de los personajes es un resultado querido por el autor. En cualquier caso, a nosotros nos parece bastante aburrido y plúmbeo el tratamiento de todas estas cuestiones, que consideramos el ingrediente más endeble del libro. Las digresiones finales sobre el **kitsch** y sobre el excremento humano no vienen sino a empeorar, desde el punto de vista narrativo, la situación, con todo lo acertadas que puedan ser sus observaciones sobre el **kitsch** de los países socialistas y con todo lo genial que pueda resultar el relato de L<sup>n</sup>s circunstancias que explican la muerte del hijo de Stalin. Por otra parte, la historia de la perrita "Kerenin" resulta demasiado dulzona y lacrimógena, y confirmaría la inestabilidad afectiva de Tomás y Teresa —incluso en su retiro campestre— que antes apuntábamos, puesto que sólo el amor **de** y **hacia** los animales es, según se dice ahí, el más puro y desinteresado.

La incógnita planteada como tema casi didáctico al co-

mienzo del libro —"¿qué hemos de elegir? ¿El peso o la levedad?" (pág. 13)— y que Parménides resolvía en favor de la levedad, sigue planteándose, a nuestro juicio, como un problema no resuelto hasta el final de la obra. Si el peso es la carga, el compromiso, la responsabilidad y las ataduras, la levedad parece ser la liberación de cualquier empeño, el desarraigo, la desvinculación y casi podríamos decir el desamor. Cuando Teresa abandona Zurich y deja a Tomás, éste encaja esa novedad como un *mazazo*, aunque al final todo parece resultar sencillamente fácil y satisfactorio: "Teresa lo ha decidido todo por su cuenta" (pág. 37), de modo que ahora, paseando por Zurich, y después de estar sometido durante años al control de Teresa, "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" (pág. 38). Todo sería muy fácil si Tomás se detuviera ahí, en ese estado de ánimo, pero también la levedad del ser puede resultar insoportable, porque, como después se demuestra, su existencia está y estará unida a la de Teresa, de la que no puede prescindir. Como vemos, se trata de un asunto bastante vulgar —de libertad y de atadura, de arraigos y desarraigos— desarrollado bajo una interpretación filosófica.

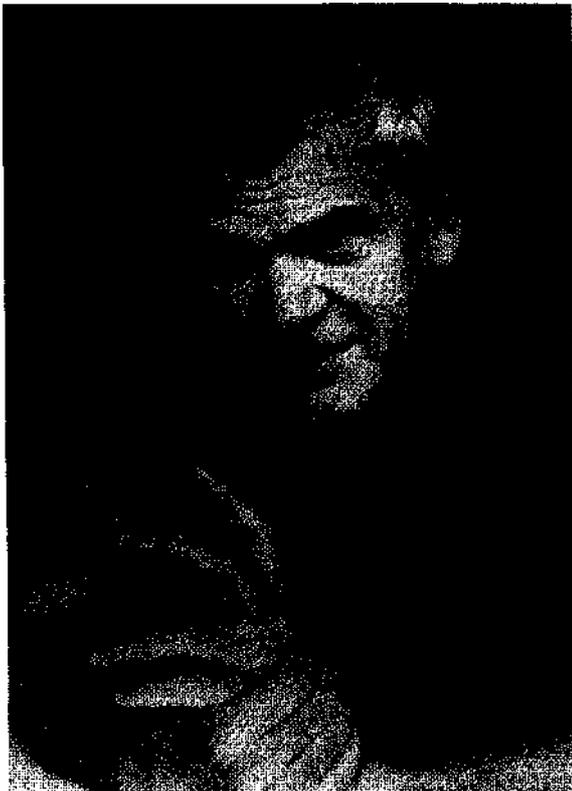
## La sombra de Orwell

PARA nosotros, lo mejor del libro está en las descripciones del plumizo y grisáceo mundo socialista, que es cuando la acción recupera el pulso. En esos interrogatorios tan sutiles, en ese acoso a los disidentes, en el miedo y casi la neurosis de éstos al sentirse observados por hipotéticas cámaras de televisión o grabadas sus conversaciones por ocultos micrófonos, en toda esa atmósfera de muro de cemento y falta de alegría parece proyectarse la sombra de Orwell. No sé si será una ofensa y una comparación odiosa establecer esta vinculación entre Kundera y el autor de **1984**, porque, después de todo, Milán Kundera ha vivido más intensamente que nadie y en su propia carne el ambiente político de su país y las circunstancias que siguen al derrumbamiento de la llamada "Primavera de Praga", por lo que se puede decir que no le debe ningún dato ni ninguna experiencia a nadie. Sin embargo, es casi imposible no recordar **1984** cuando analizamos todo ese proceso de seguimiento político, descalificación y purga, ejercido sobre Tomás.

Menos en la parte titulada "La Gran Marcha" (lo más enérgico de todo el libro, y en la que la crítica se desplaza hacia los países occidentales), **La insoportable levedad del ser** es una novela que carece de ironía y humor. Ésta característica, unida a las ya apuntadas —carga digresiva, culturalista y filosófica, más una estructura temporal no lineal,

sino frecuentemente dislocada mediante el recurso a numerosas **flashback**, idas y venidas con cierto revoltijo, así como reiteraciones de todo tipo—, convierte en fatigosa y cansina la lectura del libro. Sin duda alguna, el propio autor se ha contagiado y es un producto más del ambiente que ha vivido y que ahora refleja en su obra. Un mundo en el que no resulta extraño que se ansie con mayor fuerza la levedad del ser, entendiendo ésta como refugio en uno mismo, la absoluta independencia, la vida

privada, la individualidad desligada de cualquier activismo político, ya sea a favor o en contra del poder. Es muy interesante el fondo de las ideas y experiencias que sportan la novela de Kundera, pero, a nuestro modesto juicio, no parece haber acertado el escritor con la fórmula adecuada y armonizadora que debe existir —insistimos: desde el punto de vista narrativo— entre el plano del contenido y el plano de la expresión, entre lo que se dice y cómo se dice.



Milán Kundera