

# **La Literatura como Reflexión Filosófica según Kundera y Broch**

**Diana Marcela Castro Gómez**

Universidad De Caldas

Facultad de artes y humanidades

Maestría En Filosofía

Manizales, Colombia

2021

# **La Literatura como Reflexión Filosófica según Kundera y Broch**

**Diana Marcela Castro Gómez**

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:  
**Magister en Filosofía**

Directora:  
Ph.D., Marcela Castillo Villegas

Universidad De Caldas  
Facultad de artes y humanidades  
Maestría En Filosofía  
Manizales, Colombia

2021

“La novela es una meditación sobre la existencia vista a través de personajes imaginarios.” Milan Kundera, *El arte de la novela*

“No soy ni un pensador ni un moralista, sino sencillamente un hombre de letras que refleja en sus escritos su propia confusión y el respetado sistema de confusiones que llamamos filosofía, en forma de literatura.” Jorge Luis Borges.

“La forma literaria no se puede separar del contenido filosófico, sino que es, por sí misma, parte de ese contenido; una parte esencial, pues, de la búsqueda y de la exposición de la verdad.” Martha Nussbaum, *El conocimiento del amor*

## Resumen

La relación entre filosofía y literatura ha estado determinada por la discusión de si existe reflexión filosófica en la literatura, de esta discusión, surge la necesidad de buscar una definición de reflexión filosófica en la literatura, esto se hará a partir de los textos de dos autores, Milan Kundera y Hermann Broch, entorno a la frase “la moral de la novela”, que Kundera le atribuye a Broch, el objetivo general de esta tesis es, buscar una definición de reflexión filosófica en la literatura, así, a partir de esta definición se pueden establecer las características esenciales que debe tener una obra literaria para que exista en ella reflexión filosófica. Al final de la tesis se llega a una conclusión sobre el significado que tiene el término moral de la novela, se concluye que la moral de la novela es el conocimiento, un conocimiento como descubrimiento, un descubrimiento reflexivo, reflexionar acerca de cada pequeño descubrimiento que hace del mundo cada uno de los personajes de algunas obras literarias.

Palabras clave: reflexión filosófica, literatura, moral de la novela, conocimiento, filosofía, Hermann Broch, Milan Kundera.

## Abstract

The relation between philosophy and literature have been determined by the discussion, does the philosophical reflection exist in the literature?, from this discussion, arise the necessity to search for a definition of philosophic reflection in the literature, thus, from this definition it is possible to establish the essential structures that a literary work must have to be considered a philosophical reflection work, that will be done based in the text from two authors, Milan Kundera and Hermann Broch, base in the phrase "The Novel's Moral" that kundera attributes to Broch, in her writings.

Keywords: Philosophical Reflection, Literature, novel's moral, knowledge, Philosophy, Discover.

# Tabla de Contenido

Introducción .....	8
1. Capítulo 1 Relación entre literatura y filosofía (encuentros y desencuentros).....	11
2. Capítulo 2 Reflexión filosófica (la moral de la novela) .....	31
3. Capítulo 3 Milan Kundera (la inmortalidad).....	49
Conclusiones .....	61
Referencias bibliográficas .....	64

# Lista de Figuras

Figura 1. Three Studies for a Self-Portrait.....	50
--------------------------------------------------	----

# Introducción

Según expone Milan Kundera (2006), la novela conoce los problemas de la filosofía antes que la filosofía misma “en efecto, todos los grandes temas existenciales que Heidegger analiza en *Ser y tiempo*, y que a su juicio han sido dejados de lado por toda la filosofía europea anterior, fueron revelados, expuestos, iluminados por cuatro siglos de novela europea” (p. 15), lo que es una consecuencia directa del conocimiento reflexivo contenido en este tipo de arte. Lo paradójico de esta cuestión es que la historia muestra que para algunos pensadores la filosofía tiene un mayor *status* cognitivo que la literatura, aún a pesar de la larga lista de ejemplos que ilustra la estrecha relación entre ambas actividades.

Dentro de este contexto, la formulación del problema se da al ubicar la relación entre literatura y filosofía en una discusión en la que algunos pensadores están a favor de la existencia de la reflexión filosófica en la literatura y otros en contra de esta concepción, motivo por el cual esta investigación nace de la idea de que la literatura goza de poco *status cognitivo* en comparación con la filosofía. Esta es una variable resultante de considerar a la filosofía como una actividad creadora de conocimiento en sí misma, mientras que la literatura sólo es considerada como una herramienta que la filosofía utiliza de vez en cuando o como una forma de entretenimiento, más no como una reflexión orientada en sí misma dentro de su ejercicio creativo.

Gracias a dicha discusión surge la necesidad de defender un *status cognitivo* de la literatura en tanto reflexión filosófica, basada en la idea de la literatura como descubrimiento, concepto que se abarcará en el segundo capítulo. Para esto se hace necesario aclarar qué se entiende por reflexión filosófica en la literatura, para lo cual se toma como punto de partida los ensayos sobre la novela escritos por Milan Kundera, que fueron a su vez influenciados por los textos de Hermann Broch.

Dicha influencia se refleja principalmente en la frase sobre *la moral de la novela*, que



Kundera le atribuye a Broch, y que será punto clave en el pensamiento de ambos frente a lo que ellos consideran literatura. Esta frase aparece en varios ensayos de Kundera como, por ejemplo, en el libro *El telón*, texto en el cual afirma que “la única moral de la novela es el conocimiento; es inmoral aquella novela que no descubre parcela alguna de la existencia hasta entonces desconocida” (Kundera, 2005a. p. 79). Dicha moral, en tanto conocimiento y descubrimiento, se convierte en un punto crítico desde las teorías de ambos autores, puesto que es un punto clave para lo que significa la reflexión en la literatura, debido a que debe considerarse que ambos se encuentran en el umbral entre la literatura y la filosofía.

Esta es la línea que se pretende desarrollar aquí, por tanto, este escrito no intenta alinearse sólo sobre un análisis literario, ni tampoco sobre una interpretación filosófica, sino que se busca descubrir y analizar esa delgada línea en la que termina la literatura y comienza la filosofía. Con este axioma queda clara la delimitación del tema del que se va a ocupar esta investigación, puesto que es necesaria para no entrar en conflicto con ninguna de las dos áreas a trabajar.

La defensa de un *status cognitivo* de la literatura, en tanto reflexión filosófica que se hará a partir de textos de los dos autores antes mencionados, tiene como punto de partida la hipótesis consistente en afirmar que existe reflexión filosófica en algunas obras literarias. Dicha hipótesis se pondrá a prueba en el tercer capítulo de esta investigación, al tratar de comprobar este supuesto a partir de argumentos, para lo cual se ofrecerán pruebas con fragmentos de textos que sustenten dicho supuesto. Por esto, la pregunta de esta investigación es ¿cómo defender la existencia de reflexión filosófica en algunas obras literarias? Así, el objetivo general es defender la posibilidad de la literatura como reflexión filosófica.

Para hacer una defensa de la literatura como reflexión filosófica, se debe tener un plan de trabajo: primero se realiza un rastreo histórico acerca de la relación entre literatura y filosofía; en segunda instancia se busca aclarar qué se entiende por moral de la novela tanto en Milan Kundera como en Hermann Broch para así llegar a una primera definición de reflexión

filosófica en la literatura; como tercera fase de la investigación se pretende mostrar cómo la literatura puede expresar reflexiones filosóficas y, por último, se realizan las conclusiones pertinentes que se extraen del proceso de la investigación y la medición de los objetivos propuestos.

Partiendo de orden metodológico anteriormente expuesto, los objetivos particulares a alcanzar en esta investigación son estos tres: primero revelar la relación entre literatura y filosofía a través de la historia, segundo explicar qué se entiende por reflexión filosófica en la literatura y tercero analizar los conceptos principales en una obra de Milan Kundera y demostrar cómo estos conceptos reflejan problemas filosóficos o cómo descubren esa parcela de la existencia. La conjunción de estos tres objetivos permite indagar acerca de los mecanismos por los cuales la novela cumple con su moral, que consiste en ofrecer ese conocimiento.

# 1. Capítulo 1

## Relación entre literatura y filosofía (encuentros y desencuentros)

Este capítulo pretende realizar un recorrido histórico en el que se evidencia la relación entre literatura y filosofía a través de la historia, ya que la discusión entre literatura y filosofía que se dio desde Platón sigue vigente. Un primer lugar de análisis se enuncia de la siguiente manera:

Durante las últimas décadas el debate sobre las relaciones entre filosofía y literatura ha estado monopolizado por la cuestión acerca de sus límites e interferencias. La crítica radical a la tradición logocéntrica planteada por la deconstrucción igualaba el criterio de verdad manejado por la filosofía al de la literatura, cuestionando a la postre cualquier distinción entre sus respectivos ámbitos discursivos (Garrido Miñambres, 2018, p. 230).

Se puede empezar con un caso tan célebre como la expulsión de los poetas expuesta en *La República* de Platón. Al principio Platón le da un pequeño reconocimiento a estos literatos en el *libro II*, cuando afirma: “parece que debemos supervisar a los forjadores de mitos, y admitirlos cuando estén bien hechos y rechazarlos en caso contrario” (Platón, 1988, p. 135). Pero, posteriormente, llega a dar un rotundo rechazo de la poesía en *el libro X*, cuando afirma lo siguiente: “Al no aceptar de ningún modo la poesía imitativa; en efecto. según me parece, ahora resulta absolutamente claro que no debe ser admitida, visto que hemos discernido las partes del alma” (Platón, 1988, p. 457). A continuación acusa a los poetas de forjadores de mitos y de alejarse de la realidad y, por tanto, los considera enemigos de la verdad:

A vosotros os lo puedo decir, pues no iréis a acusarme ante los poetas trágicos y todos los que hacen imitaciones: da la impresión de que todas las obras de esa índole son la

perdición del espíritu de quienes las escuchan, cuando no poseen, como antídoto, el saber acerca de cómo son (Platón, 1988, p. 457).

De esta manera, Platón sostiene que el artista genera, a partir de la imitación, una interpretación de la experiencia dos veces apartada de la realidad, al igual que manifiesta que la obra de los poetas es frívola, cuando no peligrosa, tanto para la ciencia como para la moral, y por esto, han de ser excluidos del sistema educativo de Grecia. Con respecto a este tema, se afirma que

(...) El objetivo de Platón parece consistir precisamente en la experiencia poética como tal. Una experiencia que nosotros calificaríamos de estética y que, para él, es una especie de veneno psíquico. Hay que tener siempre preparado el antídoto. Platón parece apuntar a la destrucción de la poesía como tal, excluyéndola en cuanto vehículo de comunicación. Sus ataques no se limitan a la mala poesía, ni a la exagerada. Esto último queda perfectamente claro a lo largo de toda la argumentación que va elaborando en contra de la poesía (Havelock, 1994, p. 21).

Se añade a lo anterior que desde imágenes poéticas se formaron algunos pensamientos filosóficos, habiendo algunos textos que demuestran esto a lo largo de la historia, entre los que se encuentran la obra de Parménides (2016) titulada *Sobre la naturaleza*, que tiene estructura de poema. De igual modo, Aristóteles también destaca el carácter imitativo de la poesía, pero no la rechaza por ser imitativa como Platón, en cambio destaca ese carácter imitativo de la poesía por su papel en la sociedad, lo cual se verá más adelante al tratar el concepto de *mimesis*.

En la antigüedad, tanto la lírica como textos científicos se construían a partir del verso, por esto Aristóteles cree necesario aclarar que no todo el que escribe en *verso* o en *metro* (según la traducción) es poesía:

Aunque los hombres, confundiendo la poesía con el metro han llamado a unos poetas élegos y a otros poetas hexámetros, no mirando en esto a la imitación, sino dándoles generalmente el nombre de poetas, según la diferencia del verso. De manera, que, si los tales poetas han escrito en verso alguna cosa perteneciente a la Medicina o a la Música, por esta misma razón que habernos dicho han usado de llamarlos poetas. Pero Homero y Empédocles en ninguna cosa son parecidos, sino en el verso; por lo cual es justo llamar a Homero poeta, y a Empédocles más bien filósofo natural que poeta (Aristóteles, 1778, p. 6-7).

Aristóteles en su *Poética* (1778), también hace una distinción entre poesía e historia, atribuyéndole a ambas un carácter de imitación en tanto relatan acontecimientos sucedidos. Según expresa el griego:

De estas razones, parece que no es el oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debería haber sucedido “y lo posible según lo verosímil o lo necesario.” Porque no está la diferencia entre el poeta y el historiador, en que el uno escriba en verso y el otro en prosa; pues la historia de Heródoto fácilmente se podría poner en verso, y no por eso dejará de ser historia, como antes lo era sin el verso: pero diferenciase, en que el uno escribe las cosas como han sucedido, y el otro como deberían haber sucedido. “Por cuya razón la poesía es más filosófica y más instructiva que la historia;” porque la poesía trata las cosas más en lo universal, y la historia las trata en particular (Aristóteles, 1778, p. 45).

Del texto anterior vale la pena destacar el carácter filosófico que Aristóteles le atribuye a la poesía, por su condición interpretativa. Dentro de los textos en verso que analiza Aristóteles se encuentra la tragedia, a la cual se le puede atribuir un talante moral, ya que este tipo de escritos eran realizados y representados en el teatro con fines formadores, para mostrar a los

ciudadanos los buenos y los malos actos.

De las interpretaciones y análisis realizadas por Aristóteles resalta el concepto de mimesis, el cual, según él indica, tiene la función de permitir la catarsis por medio de la imitación o la representación, dado que la finalidad propia de la tragedia es causar dos tipos especiales de emociones: compasión y temor, que están presentes en el proceso de catarsis lírica. Esto queda claro en la definición que hace Aristóteles (1778) de la tragedia en *La*

*Poética*:

La tragedia es imitación de acción ilustre, perfecta, que tenga grandeza, con hablar suave distintamente en cada una de sus especies, en las partes de los que van representando, conduciendo la expurgación de los afectos, no por narración, sino por vía de misericordia y terror (p. 27).

De esta manera, se atribuye a la tragedia griega la capacidad de expresar la mimesis de una acción seria, lo que los antiguos llamaban una gran empresa. Este proceso se realiza por medio de una estructura compuesta de versos, en los que se expresa un *pathos* —sentimiento— determinado, a través del cual se genera y percibe la expurgación o catarsis en los espectadores. Para terminar la intervención sobre Aristóteles, hay que recordar que él fue el primero en proponer la separación entre poesía y filosofía. Para él la filosofía debía escribirse de modo distinto a la poesía, aunque, como se advertirá, dicha propuesta no fue acogida al pie de la letra.

Del panorama filosófico-literario de la antigüedad, se debe pasar al conocido periodo greco-romano o helenístico, en el que se dio un gran auge en la relación entre filosofía y literatura. En este periodo se debe destacar tanto a Séneca como a Marco Aurelio, ambos seguidores de la filosofía estoica. El primero fue un influyente político en la época del emperador Nerón, mientras que el segundo fue uno de los más reconocidos emperadores romanos; ambos filósofos y grandes oradores.

Tanto Marco Aurelio como Séneca escribían en forma de máximas, reflexiones, aforismos y cartas. La pregunta que queda aquí es ¿hasta qué punto estas formas escriturales hacen parte de lo que se suele catalogar como usos literarios?, dado que en los escritos de ambos se evidencia la relación entre filosofía y literatura, debido en parte a que en aquella época no había distinción entre ambas áreas. Es relevante observar que hasta el siglo XIX se inicia la primera tendencia moderna en los estudios literarios, época en la que se da la separación entre filosofía y literatura, para dar a conocer la literatura como un área completamente independiente. Por tanto, queda claro que en épocas pasadas se llamaba poesía a aquello a lo que actualmente se conoce por literatura; y la escritura en verso que usaba el poeta era una forma común al escribir en todos los géneros, tanto en la antigüedad como en el medioevo.

Del medioevo hay que enfatizar en dos grandes filósofos que hicieron reflexiones acerca de este asunto. Uno es San Agustín y el otro es Boecio. San Agustín (1983), en su conocida obra las *Confesiones*, afirma que:

Porque a la verdad el estudio de aquellas primeras letras era mejor y más sólido; pues con él podía conseguir, como de hecho conseguí entonces y también ahora, ya el leer lo que hallo escrito, ya también escribir todo lo que quiero. Pero en el otro estudio, a que yo me incliné más, me obligaban a aprender los errados rumbos de no sé qué Eneas olvidándome de lo errado de los míos y a llorar la desgracia de Dido, que por amor de Eneas se mató a sí misma; cuando yo, miserable de mí, no lloraba la muerte que a mí mismo me daban estas fábulas, apartándome de Vos, que sois mi Dios y mi vida. (...) ¿Y estaba tan aficionado y adherido a aquella lectura, que, si me estorbaran leer aquellas cosas, lo sentiría mucho, porque no me dejaban leer lo que me causaría sentimiento? Pues estas y semejantes locuras son reputadas como mejores estudios y aplaudidas con el nombre de bellas letras; y su estudio se juzga de más utilidad que el otro en que me enseñaron a leer y a escribir (pp. 28-29).

Con la cita anterior queda claro que la postura San Agustín va en contra de la poesía, cuando afirma que su inclinación por este tipo de lectura es un pecado contra Dios. Él considera que está haciendo una labor de rescatar la importancia de saber leer y escribir, pero se queja de la costumbre de enseñar a la juventud aquellos autores profanos y peligrosos; al igual que afirma que a partir de esta arma que es la escritura los gramáticos encubren los errores y desvaríos que enseñan dichas fábulas:

Porque a la verdad yo más quisiera que se me olvidaran los rodeos por donde anduvo Eneas y las demás historietas a este modo, que el escribir y leer. Bien sé que las puertas de sus aulas las cubren los gramáticos con una especie de velos o cortinas, pero éstas no tanto sirven para significar los misterios que sus fábulas ocultan, cuanto para encubrir los errores y desvaríos que allí se enseñan (San Agustín, 1983, p. 29).

Más adelante San Agustín (1983) le reclama a Homero por atribuir divinidad a los hombres, haciendo dioses a unos hombres viciosos y malvados, para que los delitos más enormes no parecieran tales, y que se juzgue que cualquiera que hace esas maldades no imita a unos hombres perdidos, sino a unos dioses que habitaban en los cielos. Así mismo como San Agustín (1983) desdeña de los poetas, también lo hace del teatro. Esto se hace visible en que afirma que se debe compadecer en la vida real y no en el teatro, por tanto, rechaza todo lo que representa la acción imitativa del teatro, postura que lo diferencia de Aristóteles:

Me arrebatában también hacia sí los espectáculos del teatro, llenos de imágenes de mis miserias e incentivos del fuego que en mí ardía. Pero ¿en qué consistirá que cuando un hombre ve representar sucesos lamentables y trágicos, quiere allí dolerse de ellos y sentirlos, y, no obstante, él mismo no quisiera padecerlos? Es muy cierto que él desea padecer aquella pena y sentimiento, pues ese mismo sentimiento y dolor es su deleite. Pues ¿qué viene a ser esto sino una gran locura? Porque tanto más se mueve a dolor



cualquiera con aquellos lamentables casos cuanto menos sano está de semejantes afectos, aunque cuando es él mismo quien los padece, se suele llamar miseria, y cuando son otros y él se compadece de ellos, se llama misericordia (p. 51).

Tanto San Agustín como Boecio son representantes de la Iglesia Católica, pero la diferencia entre ambos es que San Agustín menosprecia la poesía, aunque cabe preguntarse si el género de las confesiones es literario, en cuanto es narrado en primera persona. En contraposición, Boecio practica tanto la filosofía como la poesía y usa este estilo en sus escritos, tal y como se puede apreciar en su texto *La consolación de la filosofía*, ya que, en este alterna entre la prosa y el verso.

Yo que en mis mocedades componía hermosos versos, cuando todo a mi alrededor parecía sonreír, hoy me veo sumido en llanto, y ¡triste de mí!, sólo puedo entonar estrofas de dolor. Han desgarrado sus vestiduras mis musas favoritas y aquí están a mi lado para inspirarme lo que escribo, mientras el llanto baña mi rostro al eco de sus tonos elegíacos. Ellas siquiera no me han abandonado por fútiles temores, ellas, que siempre fueron la compañía de mis caminos (Boecio, 2005, pp. 25-26).

En la cita anterior Boecio resalta que en el pasado ha compuesto en verso, expresando además que siente dolor por haber abandonado esta estructura literaria, afirmando que sus musas favoritas lo acompañan para inspirarle lo que escribe, igual que lo han hecho antes. Sin embargo, cuando aparece la forma femenina de la filosofía, esta última expulsa a las musas de su lado. Al respecto asevera lo siguiente: “¿Quién ha dejado acercarse hasta mi enfermo estas despreciables cortesanas de teatro, que no solamente no pueden traerle el más ligero alivio para sus males, sino que antes bien le propinarán endulzado veneno?” (Boecio, 2005, p. 28).

Como complemento de lo anterior, se observa que en la última parte de la cita, cuando dice que las musas le propinarán endulzado veneno, evoca el pensamiento de Platón cuando

sostiene que las obras de los poetas contienen veneno, lo cual hace al decir que “da la impresión de que todas las obras de esa índole son la perdición del espíritu de quienes las escuchan, cuando no poseen, como antídoto, el saber acerca de cómo son” (Platón, 1988, p. 457). La cuestión primordial de esta postura consiste en el pensamiento recurrente según el cual la filosofía expulsa a las musas de su lado, ante lo cual él continúa su escritura en una alternancia entre prosa y verso. Puede parecer que existe una contradicción en la cual el personaje que representa a la filosofía afirma que las musas ahogan con sus versos la cosecha de la razón: “Sí, con las estériles espinas de las pasiones, ellas ahogan la cosecha fecunda de la razón; son ellas las que adormecen a la humana inteligencia en el mal, en vez de libertarla” (Boecio, 2005, p. 28). Es así que, según parece, después de haber expulsado a las musas ella misma se expresa en verso cuando se lamenta por la causa que turba el espíritu de Boecio.

La relación entre literatura y filosofía que se ha visto hasta ahora pasa a convertirse en el periodo del renacimiento en ensayos literarios de corte reflexivo como la *Utopía* de Tomás Moro y el *Elogio a la locura* de Erasmo de Róterdam, ambos teólogos y amigos. El primero fue humanista y poeta, el segundo fue humanista y filósofo. El libro *Utopía* se puede interpretar como una forma literaria de hacer reflexión filosófica acerca de temas políticos y económicos, para hacer una crítica a la forma de gobernar a partir de una comunidad ficticia, en la que se establece la propiedad común de los bienes y otras situaciones contrarias a las relaciones conflictivas de las sociedades europeas de la época. También el *Elogio a la Locura* es un ensayo literario de corte reflexivo e irónico que hace una crítica a la sociedad de la época en el que la Estulticia o locura destroza todas las clases sociales.

Me ha dado hoy por hacer un poco de sofista ante vosotros, (...) Imitaré, (...) a los antiguos, que para evitar el vergonzoso dictado de sabios prefirieron ser llamados sofistas. Se dedicaban éstos a celebrar las glorias de los dioses y los héroes. Por ello, vais a oír también un encomio, pero no el de Hércules ni el de Solón, sino el de mí mismo, el de la Estulticia (de Róterdam, 2004, p. 10).

De esta manera es que Erasmo de Róterdam narra cómo los antiguos sofistas o sabios se dedicaban a celebrar las glorias de los dioses, lo cual se puede interpretar como una relación entre el relato de los mitos griegos y la estima de estos por parte de los sabios. Aunque, paradójicamente, más adelante afirma que los poetas son unos habladores y mentirosos: “(...) me creo mucho más modesto que esta tropa de magnates y sabios que, trastocado pudor, suelen sobornar a un retórico o a un poeta vanilocuo y le ponen sueldo para recitar sus alabanzas, que no son sino mentiras” (Erasmus, 2004, p. 11). Poco tiempo después del fallecimiento de Erasmo de Róterdam, nace alguien a quien Milan Kundera llamaría el precursor de la edad moderna. Se trata de Miguel de Cervantes Saavedra: “En efecto, para mí el creador de la Edad Moderna no es solamente Descartes, sino también Cervantes” (Kundera, 2006, pp. 14-15). El conocido libro *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Cervantes se puede catalogar como la primera novela moderna.

Cuando Dios abandona lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dado un sentido a cada cosa, Don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Éste, en ausencia del juez supremo, se mostró de pronto con una dudosa ambigüedad; la única verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y modelo (Kundera, 2006, pp. 16-17).

Así mismo, Kundera (2006) afirma que con la novela se ha explorado las partes de la filosofía que se han dejado de lado:

Es posible que sea esto lo que los dos fenomenólogos han dejado de tomar en consideración en su juicio sobre la Edad Moderna. Al respecto deseo decir: si es cierto que la filosofía y las ciencias han olvidado el ser del hombre, aún más evidente resulta

que con Cervantes se ha creado un gran arte europeo que no es otra cosa que la exploración de este ser olvidado (p. 15).

Esta postura de Milan Kundera asegura que la novela cuenta con el carácter reflexivo necesario para filosofar. Alrededor de 1590, Shakespeare escribe sus obras de teatro, en las que se incluyen tanto la tragedia como la comedia. Estos escritos literarios, según Harold Bloom en su libro *Shakespeare la invención de lo humano*, son un reflejo de la naturaleza humana, dado que, según él, Shakespeare creó los personajes con actitudes completamente individuales.

(...) hay grandes poetas que no son pensadores, como Tennyson y Walt Whitman, y grandes poetas de una impresionante originalidad conceptual, como Blake y Emily Dickinson. Pero ningún escritor occidental, ni ningún autor oriental que yo pueda leer, iguala a Shakespeare como intelecto, y entre los escritores incluyo a los principales filósofos, a los sabios religiosos y a los psicólogos, de Montaigne a Freud pasando por Nietzsche (Bloom, 2002, p. 18).

En este fragmento se hace alegoría al concepto que Thomas Carlyle tiene sobre Shakespeare, igualándolo con grandes filósofos, en tanto en sus obras hace gala de su intelecto y valor reflexivo de sus escritos. También resalta Bloom la capacidad de Shakespeare para que cada uno de sus personajes exprese la verdadera naturaleza humana, desde una interpretación de actitudes individuales y de los verdaderos pensamientos que afloran en sus soliloquios. “Más aún que todos los demás prodigios shakespeareanos -Rosalinda, Shylock, Yago, Lear, Macbeth, Cleopatra-, Falstaff y Hamlet son la invención de lo humano, la inauguración de la personalidad tal como hemos llegado a reconocerla” (Bloom, 2002, pp. 20-21). De los soliloquios que se pueden percibir en los escritos de Shakespeare, vale la pena comprenderlos como una reflexión filosófica ante las situaciones de los personajes y como la

inauguración de la literatura psicológica, ya que es Shakespeare quien descubre el inconsciente. “Para Hamlet, la persona interior es un abismo, el caos de la nada virtual. Para Falstaff, lo es todo” (Bloom, 2002, p. 21). Para rescatar el carácter filosófico de las obras de Shakespeare se debe tener en cuenta las siguientes palabras de Bloom (2002): “(...) la auténtica letanía shakespeariana entona variaciones sobre la palabra «nada», y el coco del nihilismo se cierne sobre casi todas las obras de teatro, incluso en las grandes comedias relativamente puras” (p. 30).

Luego de Shakespeare llega Descartes, inaugurando la filosofía antropocentrista con su *cogito ergo sum*, que se convierte en el concepto que inaugura el pensamiento moderno: una filosofía desde el hombre y una especie de internismo a partir de la dualidad mente cuerpo, que es el tema central de sus *Meditaciones metafísicas* (1987). Este filósofo escribe de forma literaria en varios de sus escritos, entre ellos se puede destacar *El discurso del método*. “(...) Ortega nos presenta tres casos ejecutivos de tres formas de expresión literaria de la filosofía que son sumamente ilustrativos. Estos tres casos son los de Parménides, Heráclito y Descartes” (Chamizo Domínguez, 1985, p. 357). El mismo Ortega se encarga de hablar del valor literario del libro *El discurso del método*.

Con respecto a Descartes, la obra cartesiana que más llama la atención de Ortega, por la peculiaridad de su género literario, es el Discurso del Método. (...) Ortega se limita a apuntar el hecho paradójico de que este libro, pórtico de la filosofía moderna, sea un libro heterodoxamente escrito en cuanto a su género literario y no consista en un tratado o en una disputatio al uso de la época, sino en una autobiografía (Chamizo Domínguez, 1985, p. 358).

Del mismo modo, Jacobo Siruela en su texto *El mundo bajo los párpados* (2011), muestra la unión entre filosofía y sabiduría, donde afirma que Descartes piensa que los poetas pueden producir máximas mucho más sensibles que cualquier filósofo.

De modo que sigue soñando que está despierto y acepta los eventos oníricos tal como vienen. ¡Qué buena situación para un metafísico! Pero Descartes no tiene ninguna intención de hacer metafísica: se siente tan ebrio de entusiasmo por sus recientes descubrimientos que, en lugar de intuir el significado fenomenológico de sus sueños, proyecta sobre las figuras de su sueño todo tipo de interpretaciones erráticas: el diccionario significa la conexión que para él existe entre todas las ciencias; el *corpus poetarum*, la unión entre la filosofía y la sabiduría. Piensa que los poetas, incluso los más mediocres, pueden producir máximas mucho más profundas, sensibles y mejor expresadas que las que pueden encontrarse en los escritos de cualquier filósofo (Siruela, 2011, p. 54).

Unos cuantos años después de la muerte de Descartes llega la ilustración en el siglo XVIII con Voltaire y Diderot, grandes intelectuales que influyeron en la revolución francesa, ambos filósofos y escritores de dos grandes obras literarias: Voltaire con su obra *Cándido o el optimista* y Diderot con *Jacques el fatalista*.

La obra de Voltaire *Cándido o el optimista* es una novela filosófica en la que se intenta reflexionar sobre los males morales y los males físicos, así como del origen del mal y de la naturaleza del alma de los hombres. Esta novela no es sólo una sátira a Leibniz, sino también una obra literaria que de forma irónica reflexiona filosóficamente acerca de las preocupaciones que aquejan al hombre. Pangloss se pregunta acerca de todo esto: “Yo esperaba –dijo Pangloss– discurrir con vos acerca de las causas y los efectos del mejor de los mundos, del origen del mal, de la naturaleza del alma y de la armonía preestablecida” (Voltaire, 1845, p. 201).

El libro *Jacques el fatalista*, de Diderot cuenta con un narrador que se burla constantemente del lector diciéndole que puede enmarañar la historia en cualquier momento, y al mismo tiempo en intermedios da paso a la conversación entre Jacques y su amo en la que

se analiza la psicología del libre albedrío. También se deja ver un rotundo determinismo en el que Jacques niega el libre albedrío ya que, según él, todo está escrito, motivo por el cual no se actúa ni bien ni mal, sólo se dieron las cosas de esa forma porque así debió ser. “EL AMO. — Sin embargo, siguiendo tu modo de razonar, no habría crimen que no pudiera ser cometido sin remordimientos” (Diderot, 2008, p. 17). Siguiendo la idea de esta cita, el determinismo de Jacques lleva al amo a llegar a la conclusión de que si alguien llega a cometer un crimen es porque así debió ser, ya que así está escrito. El sistema filosófico de Jacques en el que afirma que todo está escrito en las alturas es algo parecido al sistema filosófico de Pangloss, quien afirma que vive en el mejor de los mundos posibles. Estos aspectos demuestran que tanto Voltaire como Diderot están enunciando los problemas de su época, ambos a través de un escrito literario como lo es la novela. A pesar de ser filósofos recurren a la literatura para mostrar la verdadera naturaleza del alma humana y cómo gracias al determinismo el hombre deja de ser responsable de sí mismo, a partir de reflexiones expuestas por sus personajes.

Durante el que fue llamado el siglo de las luces se da un movimiento conocido como romanticismo alemán, que fue liderado por autores como: Friedrich Schiller, Friedrich Hölderlin y Johann Wolfgang von Goethe. El primero fue filósofo y poeta, el segundo fue poeta, y el tercero fue poeta y novelista. En estos tres se logra ver, a través de sus textos, una estrecha relación entre filosofía y literatura. En el primero es evidente el hacer parte de los dos planos; pero los dos siguientes, a pesar de no ser filósofos, logran desarrollar en sus textos reflexiones filosóficas. Un ejemplo de esto es el poema dramático titulado *Fausto* de Goethe, en el que el protagonista, debido a su eterna juventud, le toca vivir el paso desde el medioevo, como un mundo encantado lleno de creencias mitológicas, a la modernidad, con su revolución industrial. En esta transición se asiste al paso del campo a la ciudad, que algunos interpretan como el decaimiento de la sociedad. En palabras de Marshall Berman (1989):

La vorágine de la vida moderna ha sido alimentada por muchas fuentes: los grandes descubrimientos en las ciencias físicas, que han cambiado nuestras imágenes del

universo y nuestro lugar en él; la industrialización de la producción, que transforma el conocimiento científico en tecnología, crea nuevos entornos humanos y destruye los antiguos (pp. 1-2).

Esta interpretación es el reflejo de la nostalgia del hombre moderno, que representa el anhelo por una vida pasada, “Fausto comienza en una época cuyo pensamiento y sensibilidad son modernos, (...) pero cuyas condiciones sociales y materiales son todavía medievales; la obra concluye en medio de las conmociones materiales y espirituales de la revolución industrial” (Berman, 1989, p. 30). En la obra *Fausto* de Goethe, se refleja este transcurrir histórico, pero este no es el único tema que aquí se trata: también se muestra al principio a un Fausto rebelde y melancólico que se intenta suicidar, pero que termina vendiendo su alma a Mefistófeles y que pretende rivalizar con Dios. De esta manera, aquí se hace una interpretación filosófica del destino de la humanidad, “El Fausto de Goethe expresa y dramatiza el proceso por el cual, a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, hace su aparición un sistema mundial característicamente moderno” (Berman, 1989, p. 30).

Asimismo, en el siglo XIX se da el fin de la modernidad y el paso a la contemporaneidad con un libro que está entre estas dos épocas. Es la gran obra literaria *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley (2009). Víctor Frankenstein rivaliza con Dios, al igual que Fausto, quien pretende llevar su vida a la inmortalidad al vender su alma. Por su parte, Frankenstein no desea la inmortalidad sino la resurrección de los muertos, desea el mismo poder divino de la creación y se espanta de su propia creación cuando al fin logra su cometido. Esto se puede interpretar como una metáfora en la que el monstruo es la creación de la humanidad, mientras que el rechazo que esta tiene hacia su creación es el desprecio de su propio reflejo.

De este mismo siglo es Friedrich Nietzsche, el filósofo que da pie para que inicie la contemporaneidad con la magnitud de sus obras y con sus reflexiones. Una de sus grandes



obras es *El nacimiento de la tragedia*, texto en el que reflexiona filosóficamente sobre los motivos estéticos que inspiraron el nacimiento de la tragedia griega y las causas de su desaparición como se le conocía en aquella época, ya que luego se retomará otro tipo de tragedia, entendida de forma diferente a como lo hacían los griegos. En un fragmento de esta obra el autor afirma que la religión cristiana niega el arte: “(...) Dios, por ejemplo, relega el arte, todo arte, al reino de la *mentira*, -es decir, lo niega, lo reprueba, lo condena” (Nietzsche, 2004, p. 19). De esta forma, la religión sólo afirma la filosofía en tanto está a su servicio y el arte en todas sus extensiones se convierte en una mentira. En cambio, Nietzsche no niega el arte sino que desarrolla una tesis sobre la importancia del arte en el que el punto medio entre las fuerzas dionisiacas y apolíneas del arte, es la música. Así, se evidencia en este autor la relación entre filosofía y literatura, ya que, a este autor muchas veces se le acusó más de poeta que de filósofo.

Ya en el siglo XX se dan tres grandes movimientos: en 1915 los primeros estudios literarios con los formalistas rusos, en 1921 el Círculo de Viena en el que se da una gran transformación en la filosofía y el existencialismo que tuvo su origen en 1841 con Kierkegaard y se prolongó hasta finales del siglo, abarcando otros autores.

Como se afirmó con anterioridad, los primeros estudios literarios como inician con Aristóteles en sus tratados de retórica y poesía, aunque el término literatura no es usado todavía, pues en el siglo XVII lo que actualmente se conoce como literatura era designado como poesía. Esta se categorizaba en tres tipos desde la época griega: lírica, épica y dramática. Apenas durante el siglo XVIII se empieza a emplear el término literatura, por lo cual antes de este siglo no había una distinción tan clara entre literatura y filosofía. De ahí que las expresiones literarias de corte filosófico y la filosofía fueron categorizadas de forma similar.

La distinción entre lo filosófico y lo literario tenía más que ver con los temas y no tanto con la forma, motivo por el cual era posible escribir en forma de diálogo, cartas, poemas y considerar estos textos como poseedores de un carácter filosófico tenía que ver con sus

contenidos, más no con la forma o estructura. Es sólo a partir de la teoría literaria que se comienza a hacer distinción entre estas dos áreas, ya que ella necesita delimitar qué es literatura para determinar su objeto de estudio. Sin embargo, los primeros que se preocuparon por el estudio de esta disciplina fueron los formalistas rusos, quienes indagaron sobre los rasgos que definen y caracterizan los textos literarios durante inicios del siglo XX. Ellos tenían un gran interés por la forma, denominando la forma literaria como función poética, por esto estudiaban no sólo la obra sino también las virtudes del discurso literario.

Esta misma importancia que los formalistas rusos le dan a la forma en la literatura se le da a la forma en la filosofía con el círculo de Viena, dado que ellos pretenden convertir los postulados filosóficos al lenguaje formal para analizarlos mediante la lógica, así que los postulados que no se dejan convertir al lenguaje formal no son considerados filosofía sino una expresión emotiva frente a la vida. Del Círculo de Viena se desprende más adelante un movimiento llamado positivismo lógico, quienes le dan una gran importancia al lenguaje, tanto como a su análisis. De esta forma, para los positivistas el uso de la metáfora no es un uso correcto del lenguaje, a no ser que se pueda parafrasear. “Los platónicos y los positivistas comparten una concepción reduccionista de la metáfora: piensan que la metáfora o es parafraseable o es inservible para el único propósito serio que el lenguaje posee, a saber, el de representar la realidad” (Rorty, 1991, p. 39).

Dentro de los movimientos filosóficos que no son considerados como filosofía para el círculo de Viena se encuentra el existencialismo, que incluye tanto a filósofos como a literatos. J.P. Sartre, siendo filósofo, escribe una gran obra literaria a la que denominó *La Náusea*, en la que expone su teoría existencialista. De la misma forma, Albert Camus desarrolla reflexiones filosóficas existencialistas en sus obras literarias, siendo una de las más reconocidas la novela titulada *El extranjero*.

Ya en la actualidad hay dos grandes autores que se destacan por su punto de vista ante la relación filosofía-literatura. Estos son: Richard Rorty y Martha Nussbaum. Richard Rorty en

su libro *Contingencia, ironía y solidaridad* (1991) plantea que la literatura proporciona detalles acerca de formas de sufrimientos padecidas por personas. Este tipo de sufrimientos descritos en las obras literarias sirven para que se dé el proceso de llegar a concebir a los demás seres humanos como uno de nosotros y no como ellos, para que por medio de la imaginación se pueda alcanzar la meta utópica de la solidaridad humana. Para Rorty la tarea de llegar a concebir a los demás como uno de nosotros no es la tarea de una teoría, sino de varios géneros como la literatura:

Sólo los poetas, sospechaba Nietzsche, pueden apreciar verdaderamente la contingencia. El resto de nosotros está condenado a seguir siendo filósofo, a insistir en que sólo hay un verdadero registro de cargas, una sola descripción verdadera de la condición humana, que nuestras vidas tienen un único contexto universal. Estamos destinados a pasar nuestra vida consciente intentando escapar de la contingencia en lugar de reconocerla y apropiarnos de ella como lo hace el poeta vigoroso (Rorty, 1991, p. 48).

Es a partir de la ironía que se puede creer que todo es contingente. En la teoría utópica que plantea Rorty, es la ironía la herramienta que rompe las barreras entre lo privado y lo público, para no idealizar un solo tipo de hombre o de naturaleza humana. Esto lo afirma Rorty basado en la idea de hombre de Freud, en la que ya no es necesario elegir entre Kant y Nietzsche, “Al romper tanto con el platonismo residual de Kant como con el platonismo invertido de Nietzsche, nos permite ver tanto al superhombre de Nietzsche como a la conciencia moral de Kant” (Rorty, 1991, p. 54). Freud no ve a la humanidad como una naturaleza intrínseca, sino que a partir de dos formas como las de Kant y Nietzsche como de muchas otras se puede hacer frente a la contingencia.

Decir con Trilling que la mente es una facultad productora de poesía puede parecer que es algo que nos hace regresar a la filosofía y a la idea de una naturaleza humana

intrínseca. Específicamente, puede parecer que es algo que nos hace regresar a la teoría romántica de la naturaleza humana, en la cual la <<imaginación>> desempeña el papel que los griegos le atribuían a la <<razón>>. Pero no es así. La <<imaginación>> era, para los románticos, el vínculo con algo distinto de nosotros, una prueba de que estamos aquí como procedentes de otro mundo. Era una facultad de expresión. Pero lo que Freud considera que es compartido por todos aquellos de nosotros que somos usuarios relativamente ociosos del lenguaje –por todos aquellos de nosotros que disponemos de recursos y de tiempo para la fantasía – es una facultad de crear metáforas (Rorty, 1991, p. 138).

Es por medio de esa capacidad imaginativa de la que habla Rorty que se pueden crear metáforas y usarlas en la literatura para crear una conexión con el ser humano, en el que se identifican con el sufrimiento de otros. Rorty, al igual que Nussbaum, defiende el valor de la literatura en tanto reflexión moral, ya que ambos plantean que es a partir de este tipo de reflexión que se da en la obra literaria que se puede llegar a una mejor vida en comunidad. En su libro *El conocimiento del amor, ensayos sobre filosofía y literatura*, Martha Nussbaum (2006) plantea que la reflexión moral no sólo es tarea de la filosofía, sino que también puede estar inmersa en el quehacer literario: obras dónde, por medio de situaciones y discusiones de los personajes, se planteen indagaciones morales dignas de la misma filosofía, de tal manera que se pueden abordar cuestiones de problemas filosóficos a través de la literatura.

Lo que me resultaba más llamativo de esta época es, en primer lugar, la naturaleza obsesiva de mi atención, entonces como ahora, sobre determinadas cuestiones y problemas, que parece que surgieron espontáneamente y que, desde entonces, parece casi imposible que yo hubiera sido capaz de no pensar en ellos. Y, en segundo lugar, el hecho de que pareciera, entonces como ahora, que recurrir a las obras literarias era la forma más natural e incluso más fructífera de abordar estos problemas. Examinaba

cuestiones que habitualmente se denominaban filosóficas; de esto no cabe duda. Y cada uno de estos ensayos de juventud contiene una gran cantidad de análisis general y de discusión. Pero me parecía que era mejor discutir esos temas en relación con un texto que representaba vidas concretas y contaba una historia; y discutirlos de manera que diesen cuenta de esos rasgos literarios (Nussbaum, 2006, p. 40).

Vale la pena destacar que el anterior recorrido histórico no es un completo compendio histórico, filosófico o literario, sino una mirada panorámica tanto de la filosofía como de la literatura, para mostrar algunos de sus encuentros y desencuentros a lo largo de la historia. La relación entre literatura y filosofía a través de la historia ha sido contingente, pero el valor cognitivo de la literatura que se intenta demostrar en este trabajo se logra ver en los anteriores ejemplos propuestos. Sin embargo, por medio de la reconciliación de estas dos áreas, en la actualidad se ha logrado defender dicho valor cognitivo de la literatura frente al quehacer filosófico, valor negado hasta hace muy poco.

Un ejemplo de esto lo muestra Nussbaum en su introducción al libro *El conocimiento del amor* (1969), escrito cuando ella se encontraba haciendo su tesis de posgrado en Harvard, momento en el cual se encontraba con barreras ideológicas frente a la relación de estas dos áreas y con la negación del carácter cognitivo en términos filosóficos de la literatura; como si esta última sólo fuera un adorno de plástico muy bonito pero sin nada por dentro y es gracias a Nussbaum que se ha buscado romper esas barreras, que hoy en día frente a algunos pocos escépticos se puede seguir luchando para derrumbar prejuicios académicos frente a la relación de estas dos áreas y del importante papel que juega la literatura como gran amiga y compañera de la filosofía.

Sin embargo, en el posgrado la situación fue diferente. En mis esfuerzos por dedicarme a ese complejo interés filosófico/literario me topé con una triple resistencia: por parte de las concepciones de la filosofía y filosofía moral entonces dominantes en la tradición

angloamericana; por parte de la concepción dominante de lo que era la filosofía griega antigua y qué métodos debían emplearse en su estudio; y, por último, por parte de la concepción dominante en el estudio literario, tanto en clásicas como en otros ámbitos. Esto ocurrió en Harvard en 1969; pero estos problemas eran, de hecho, típicos de su tiempo, y en ningún caso exclusivos de Harvard (Nussbaum, 2006, p. 41).

En este capítulo queda claro que los griegos no disponían de una palabra para designar lo que en la actualidad se identifica como literatura. Aristóteles se refería al arte que imita sólo con el lenguaje, al tratar de diferenciar las diversas formas del arte a partir de los medios utilizados por cada una de ellas. La literatura sería, pues, para Aristóteles, el arte que imita la realidad por medio del lenguaje. También hay que destacar que tanto la literatura como la filosofía no es la misma en ninguna de las épocas de la historia, y hasta dentro de una misma época se discutía sobre el fin del quehacer filosófico (Asensi, 1995). No es lo mismo lo que entendía Descartes por filosofía a lo que entendía Platón, así como tampoco coinciden estas dos perspectivas con las de Carnap y Heidegger, por ejemplo. Lo mismo sucede con la literatura, ya que ni Sófocles ni Cervantes, y mucho menos Proust, van a entender la poesía y la literatura según los mismos preceptos.

Por estos motivos, en algunas épocas de la historia no se logra vislumbrar una línea divisoria entre filosofía y literatura, en la que se logre definir cada una. En palabras de Asensi (1995): "(...) que la filosofía sea esto y la literatura lo otro. Ni siquiera que la literatura y la filosofía sean. Porque si algo las caracteriza es su absoluta transformabilidad y desfigurabilidad a lo largo de los contextos en los que actúan" (p. 10).

## 2. Capítulo 2

### Reflexión filosófica (la moral de la novela)

En la exploración de los estudios previos que se han realizado acerca de la relación filosofía-literatura, se encuentra una tesis de doctorado, sobre *La relación entre relato y discurso filosófico en la literatura española*, en la que se hace referencia a la idea de novela que trabaja Kundera:

El texto literario no se puede reducir a su enunciado. No sólo la polifonía de la novela a partir de Cervantes le interesa a Kundera. Su estudio está enfocado al desarrollo de la novela como género literario especialmente en Europa. Dibuja algunos esbozos que definen el género literario entre los cuales se encuentran los personajes, la creación de un yo y la composición. Es la composición o la estructura lo que aporta espíritu a la obra. Kundera no es un hermeneuta como Ricoeur o Gadamer y su acercamiento al texto arranca desde el campo lingüístico y no desde el campo filosófico, pero los tres comparten varios intereses. Como hemos visto, Ricoeur habla del discurso de la obra o del texto como su vínculo con el mundo externo y este vínculo varía según lectura e interpretación. Leer un texto es insertarlo en el mundo de nuevo, es dar mundo al texto. Esto para Paul Ricoeur caracteriza a todos los textos independientemente del género. El lector se enfrenta al texto y no al autor que puede ser de otra época, pero la obra está allí, presente ante cualquier lector. Como dice Gadamer, el lector dialoga con el texto no con el autor, es una fusión de horizontes entre lector y texto. Para Ricoeur la historicidad del texto es un aspecto importante e imprescindible, no porque el autor aspirase a dejar rastro de su contemporaneidad, sino porque es imposible no hacerlo. Para Kundera la historicidad de la novela también es importante y gran parte de su estudio es un estudio histórico de la evolución de la novela como género, pero mantiene

que la situación histórica es secundaria en la novela. La novela no aspira a ser testimonio de ninguna historicidad. Dice: “El novelista no es ni historiador ni profeta: es explorador de la existencia” (Andersen, 2008, pp. 113-114).

La interpretación que se hace en la cita anterior sobre la comprensión del texto literario, desde la composición o la estructura y la comparación que hace de Kundera con hermeneutas como Gadamer y Ricoeur, ponen a Kundera en un nivel de interpretación muy atrayente, ya que Kundera es doblemente reflexivo. Esto quiere decir que en sus novelas hace reflexión filosófica y en sus ensayos sobre literatura hace una interpretación que, aunque no se pueda llamar hermenéutica, sí es filosófica. Según esto, él logra comprender y ver más allá del simple texto, al comprender un subtexto. Un ejemplo de esto se da en los análisis que él hace de las novelas en sus ensayos.

Hay que ratificar la idea de que a Kafka le gustaban las metáforas; sólo le gustaban las metáforas de cierto tipo, pero es uno de los grandes creadores de la metáfora que califico de existencial o fenomenológica. Cuando Verlaine dice <<La esperanza brilla como una brizna de paja en el establo>>, es una espléndida imaginación lírica. No obstante, es impensable en la prosa de Kafka. Porque lo que, con toda seguridad, no le gustaba a Kafka era la lirización de la prosa novelesca (Kundera, 2009, p. 116).

Lo que hace Kundera en sus ensayos es una interpretación filosófica, en la que él, como lector filosófico de la obra literaria, no hace hermenéutica como Gadamer y Ricoeur, que hacen de la hermenéutica una disciplina técnica, que es propiamente filosofía. Él, en cambio, es un intérprete filosófico, puesto que logra interpretar y analizar no sólo alusiones filosóficas en un texto, sino también la verdadera intención del autor. Así, Kundera logra ver y mostrar a sus lectores una interpretación que va más allá de una lectura plana, mostrando que la reflexión filosófica se da desde dos puntos de partida: desde la literatura que ofrece reflexión



filosófica y desde la interpretación filosófica del texto literario. Claro está, esta última sólo se puede hacer si se da la primera, lo que quiere decir que sólo se puede hacer interpretación filosófica si el texto literario ofrece reflexión filosófica. De esta manera se hacen explícitas las reflexiones filosóficas en la obra literaria, puesto que no todos los textos que se catalogan como literarios cumplen este requisito y, si se quisiera hacer interpretación filosófica de un texto literario que no cumpla con el primer requisito, se estaría forzando dicha interpretación, dado que es una interpretación de una reflexión inexistente.

Para establecer qué se entiende por reflexión filosófica en la literatura, se debe tener claro qué componentes hacen parte de la literatura y cuáles son sus herramientas, con lo que se podría evitar confusiones en el desarrollo de esta definición. Cuando ya se haya aclarado esto se puede pasar a la parte teórica en la que se hace necesario hacer una distinción entre el sentido que tiene la frase *la moral de la novela* tanto en Hermann Broch como en Milan Kundera. Esta distinción es relevante ya que, a pesar de que Milan Kundera desarrolla su idea de novela a partir de la lectura de Broch, hace una interpretación independiente. Después de dicha distinción se debe dar la definición de moral que se extrae de esta, para llegar a una primera idea de lo que aquí se entiende por reflexión filosófica en la literatura.

Para comenzar con la distinción entre literatura y filosofía, se debe tener en cuenta que a través de la historia se logra distinguir a muchos autores que fusionan la literatura y la filosofía, porque no todo el que hace literatura hace filosofía y no todo el que hace filosofía lo hace de forma literaria, o con ayuda de las herramientas literarias. Pero sí se pueden destacar algunos autores que se han valido de estas dos áreas para formar sus textos, como es el caso de Jean-Paul Sartre que, siendo filósofo, hace filosofía desde la literatura con su conocida novela *La Náusea*, en la que se vale de la literatura para expresar pensamientos filosóficos; o Jorge Luis Borges que, siendo literato, hace referencia en sus obras a teorías presentes en la filosofía del lenguaje y la metafísica. Además, dentro de los filósofos que influenciaron los textos de Borges se encuentran Berkeley, Schopenhauer, Locke y Spinoza, entre otros.

También hay que aclarar que cuando se hace referencia a un texto escrito en general, hay que tener en cuenta que la relación entre forma y el contenido a veces no es tan clara como parece. Pero tal vez la forma y el contenido son indisolubles en una obra literaria. Según Broch lo que se suele llamar forma hace parte de los recursos lingüísticos y literarios —o figuras literarias—, que se usan para dar forma a un contenido determinado. Así, cuando la filosofía se vale de herramientas literarias para expresar un contenido filosófico está haciendo uso de la forma. Por consiguiente, para Broch el contenido es todo aquello que se pretende expresar en cualquier campo y la forma hace parte de las herramientas literarias usadas dentro de la narración, motivo por el cual hay que comprender que esta distinción entre forma y contenido Broch la hace a partir de la idea de novela epistemológica y polihistórica, pero hay que tener en cuenta que ambas ideas de novela se complementan, ya que ambas tienen como fin común el llegar a construir conocimiento.

En contraposición, Martha Nussbaum (2006) expresa que la forma literaria no se puede separar del contenido filosófico, sino que la forma literaria es, por sí misma, parte del contenido; convirtiéndose en una parte esencial de la búsqueda y de la exposición de la verdad, por lo cual esa cuestión acerca de la diferenciación entre forma y contenido es un cuestionamiento subjetivo a cada autor y a su idea general sobre la relación filosofía-literatura.

Sin embargo, el punto central en este capítulo es el contenido filosófico en relación al contenido literario. Ya se ha mencionado antes el uso de herramientas literarias en la filosofía, mención que funciona para destacar la relación literatura-filosofía, que algunos niegan o desaprueban. También se debe dejar claro que a pesar de que constantemente aquí se menciona la relación literatura-filosofía y la reflexión filosófica en la literatura, hay diferencia entre filosofía y reflexión filosófica. La filosofía como tal es un conjunto sistemático de razonamientos que exponen un determinado conocimiento, mientras la reflexión filosófica no es sistematizada, es más bien una meditación en torno a los cuestionamientos que se ha hecho el hombre a través de la historia.

Ahora bien, la defensa de la reflexión filosófica en ningún momento pretende reemplazar o hacer un ejercicio de equivalencia en el que la literatura sea un sustituto de la filosofía, sino defender el valor cognitivo de algunas obras literarias en tanto reflexión filosófica. Para esto se tendrá en cuenta la mayor parte de los componentes literarios, ya que la relación literatura-filosofía que se intenta develar en este texto se puede ver en varios de ellos.

Uno de los principales ejemplos de la relación literatura-filosofía es la novela, que ha sido objeto de discusión y análisis por parte tanto de analistas literarios como de filósofos. Por consiguiente, la novela es el punto de partida de los ensayos de Milan Kundera y un punto significativo en la teoría brochiana, dándole gran importancia tanto a su función como a su forma.

Para empezar con el análisis de la frase *la moral de la novela* en Broch, es necesaria la colaboración de un artículo, llamado *Kundera lector de Broch: la novela como forma de conocimiento*, escrito por Iris Llop Mangas (2019). Este artículo hace referencia a los textos de Broch: *Las cartas escritas entre 1928 y 1933*, las conferencias *James Joyce y el presente*, y *La cosmovisión de la novela de 1932*. Para empezar hay que tener en cuenta que Broch hace referencia a dos ideales de novela: una es la novela gnoseológica o cognoscitiva y la otra es la novela polihistórica.

Podemos distinguir dos grandes líneas de reflexión en los textos de Broch: la que se ocupa de la estética de la novela y se pregunta por su función y sus posibilidades como forma de conocimiento y, en segundo lugar, pero en estrecha relación con la primera, la que se compone de las propuestas sobre la forma de la novela, esto es, sobre los recursos lingüísticos que permiten concretar el ideal estético de este género (Llop, 2019, p. 81).

En este fragmento se explica la función de cada una de las dos ideas de novela antes mencionadas. La primera explicación hace referencia a la novela gnoseológica, también

conocida como novela epistemológica, mientras que la segunda se relaciona con la novela polihistórica. En este contexto, una de las primeras formulaciones de la novela epistemológica se hará con el apoyo del artículo antes nombrado, en el que se cita un fragmento de las cartas que Broch intercambia con su editor de la Rhein-Verlag, el dr. Daniel Brody. Mientras escribía su trilogía Broch envía una carta el 16 de junio de 1930 a Daisy Brody, esposa del editor, en la que expone lo siguiente:

[...] lo que sólo se insinúa en *Los Sonámbulos* es algo que no va en la dirección de Joyce [...], es decir, la novela epistemológica en lugar de la psicológica, es decir, la novela en la que la motivación psicológica se basa en actitudes básicas epistemológicas y en la lógica y plausibilidad real de los valores (Llop, 2019, p. 82).

Aquí Broch muestra desinterés por la novela psicológica de Joyce y, en forma de distanciamiento, propone lo que él llama la novela epistemológica, en la que se percibe que los personajes de la novela pueden expresar sus diferentes realidades o distintas actitudes frente al mundo. Un ejemplo de cómo un personaje expresa su realidad y su forma de ver el mundo se puede ver en un libro de Broch titulado *Los inocentes*, compuesto por relatos cortos en prosa y por algunos poemas en medio de los relatos. La siguiente cita hace parte del relato titulado *Construido metódicamente*.

En efecto, un carácter surgido de la mediocridad no se plantea cuestiones acerca de si las cosas o conocimientos son ficticios, esto le parece extravagante. Sólo entiende de problemas aritméticos, problemas de repartos y combinaciones proporcionales, no de problemas de la existencia. Y tanto le da tratar de fórmulas algebraicas como de formas de vida, lo único que le importa es que «el resultado sea exacto». Las matemáticas constituyen una serie de «problemas» que él o sus alumnos han de resolver, y a la misma altura están las cuestiones del horario del Instituto y sus preocupaciones económicas, e incluso la misma alegría de vivir, herencia en parte de sus antepasados y

en parte de sus colegas (Broch, 1969, pp. 35-36).

De este modo, Llop (2019) determina la función de la novela epistemológica brochiana de la siguiente manera: “Así, la tarea de la novela es entretener en la narración las distintas visiones del mundo, marcadas por sus correspondientes valores fundacionales y a menudo representadas por los distintos personajes que protagonizan la acción” (p. 84). Estas distintas visiones del mundo, que se pueden expresar a través de los personajes de una novela, tienen la tarea de representar lo irracional en las acciones humanas. Ese conjunto de cosmovisiones es la idea fundamental de la conferencia de Broch titulada *La cosmovisión de la novela*.

En este texto surge la pregunta por la forma de la novela, planteada desde una perspectiva de la novela polihistórica, mostrando con ello que existe una relación profunda entre la primera y segunda categoría. Esto es posible debido a que la función de la novela polihistórica del siguiente modo: “(...) designa los procedimientos textuales concretos a partir de los cuales se puede desarrollar un conocimiento sobre lo irracional de la conducta humana y sobre las distintas cosmovisiones que se derivan de los valores que orientan las acciones de los personajes” (Llop, 2019, p. 84). Una de las primeras formulaciones de la novela polihistórica se expone en una carta que Broch dirige a su editor el 5 de agosto de 1931:

Usted conoce mi teoría: la novela y la nueva forma novelesca están encargadas de ingerir esas partes de la filosofía que corresponden, ciertamente, a necesidades metafísicas, pero que teniendo en cuenta el estado actual de la investigación deben ser consideradas hoy en día como “no científicas” o, como dice Wittgenstein, como “místicas”. La época de la novela polihistórica ha comenzado. Pero no se trata de forzar este polihistoricismo en el libro bajo la forma de discursos “cultos” o, para poder alojarlo, preferir hombres de ciencia como héroes de la novela. La novela es poesía, tiene que ver con los impulsos motrices primitivos del alma [Ur-Moventien] y elevar una capa social “cultivada” a la categoría de soporte de la acción novelesca es transformarla en

Kitsch (Llop, 2019, p. 84).

Cuando Broch afirma en la cita anterior que, “la novela y la nueva forma novelesca están encargadas de ingerir esas partes de la filosofía que corresponden, ciertamente, a necesidades metafísicas” (Llop, 2019, p. 84), en dónde debe tenerse en cuenta que las necesidades metafísicas son las preguntas internas que acechan al hombre constantemente. En esta afirmación se plantea que la novela polihistórica tiene como finalidad mostrar el conocimiento a través de reflexiones que se pueden realizar mediante la conexión entre metafísica y literatura. Un ejemplo de las reflexiones que se hacen en torno a ciertas necesidades metafísicas se puede ver en la siguiente cita.

«¿A casa te quieres ir? ¿Sin un Yo? ¿Sin nombre? No puedes hacerlo. Nunca ha sucedido nada igual.» (...), palidece. Se lleva la mano a la frente, cubierta de sudor frío: «Yo tengo todos los nombres, todos, desde la A hasta la Z, y por tanto ninguno» (Broch, 1969, p. 31).

En este fragmento se expresan reflexivamente los impulsos del alma, no en forma de diálogos cultos para no convertir a los personajes de la novela en hombres de ciencia, pero sí se debe destacar que en este tipo de reflexiones se suelen usar signos de interrogación, al igual que es recurrente las referencias a metáforas y otras figuras lingüísticas. Aquí es importante destacar que la novela expresa y es emotiva, siendo esta última una capacidad que permite que se puedan realizar reflexiones a través de los personajes, al mismo tiempo que estos hacen que el lector se sienta cercano a determinadas situaciones al llegar al punto de identificarse con ellas. Es así como se logran desarrollar las ideas principales a través de reflexiones que interioriza el lector.

Por otra parte, agrega la autora del artículo que “Según Harmut Steinecke (1968, p. 28) el adjetivo polihistórico apunta a la herencia filosófica de la novela, pues comparte con ella el

anhelo de capturar la totalidad del saber sobre el mundo” (Llop, 2019, p. 84). Aquí entran a hacer parte, por una parte, las preguntas metafísicas que se hacen los personajes sobre su existencia, mientras que desde otro acercamiento, se perciben los anhelos de comprender el mundo, tal como expresa Broch:

Era un problema sin fin, pues se trataba de alcanzar un infinito más que de amar un cuerpo. Aunque se recurriera a todas las fuerzas del alma, atada a la tierra, y aunque el alma prescindiera de todo lo que el mundo real significa para ella, es decir, de sus experiencias metafísicas, para conseguir este fin, incluso el alma dudaría de lo inalcanzable; tendría que desvalorizarse y negar el maravilloso fenómeno de su consciente existencia (Broch, 1969, p. 42).

Para finalizar con el análisis de la frase *la moral de la novela* en Hermann Broch y continuar con el análisis de la misma frase en Milan Kundera, se debe distinguir entre lo que significa para Broch la novela cognoscitiva y la novela polihistórica. La novela cognoscitiva y polihistórica no son lo mismo, pero la segunda se deriva de la primera. La primera es de contenido en tanto función y la segunda de forma en tanto recursos lingüísticos, pero las dos apuntan a un mismo fin gracias a su fusión: el conocimiento:

Sí, así es como se podía imaginar este misterio, así era construible, así era reconstruible, pero hubiera podido ser de otro modo. Porque los naturalistas cometen un error petulante al creer que pueden determinar al hombre de forma inequívoca según su ambiente, humor, psicología y otros ingredientes semejantes, ya que olvidan que nunca se podrán abarcar todas las causas. Nosotros aquí no nos preocupamos de analizar el límite material, sino simplemente apuntamos que el camino de Zacarías y Philippine hubiera podido conducir hasta el éxtasis de la muerte por amor, y encontrar en ella el infinito y lejano punto donde su unión hubiera estado fuera de lo corporal pero encerrada dentro de su fin (Broch, 1969, p. 47).

Queda claro con esta cita que a este tipo de novela no le interesa los intereses psicológicos de los personajes, ya que no se pueden abarcar todas las causas de las acciones, sino que ella tiene la tarea de mostrar las posibilidades de las acciones y cómo estas afectarían a cada uno de los personajes. Esto tiene por causa el que este tipo de novela está explorando parcelas de la existencia y descubriendo lo que significa cada una de ellas

La novela cognoscitiva se distancia de la psicológica porque no le interesa psicoanalizar a los personajes sino más bien expresar su realidad a través de cada uno de los personajes. Cuando Broch habla de realidad, realmente se refiere a la forma de ver o enfrentarse al mundo. La novela polihistórica se dedica a reflexionar, no bajo diálogos cultos entre los personajes, sino que hace uso de mecanismos que permiten comprender las acciones de sus personajes desde el terreno de lo epistemológico, más no pretende hacerlo desde un plano psicológico, sin que lo excluya de por sí. Es decir, la palabra epistemológico acá es sinónimo de metafísico y metafísico es sinónimo de filosófico.

Es así que, para Broch, toda novela que use recursos formales, lingüísticos, al igual que de contenido, para mostrar la realidad de cada personaje y que revele ese anhelo de capturar la totalidad del mundo, es filosófica o epistemológica, porque lleva a un conocimiento. Esa es la moral de la novela. Él pretende en la novela polihistórica valerse de las “partes de la filosofía que corresponden a necesidades metafísicas” (Llop, 2019, p. 84). De esta forma, se hace uso de recursos literarios que permiten hacer reflexiones frente a las actitudes o formas de ver la vida de cada uno de sus personajes, sin convertir a su protagonista ni a ninguno de sus personajes en héroes eruditos o científicos de un determinado estudio.

La noción de novela que desarrolla Kundera a través de sus ensayos, la hace a partir de la lectura de Broch. Gracias a esta lectura se forma la base para el pensamiento de Kundera sobre la novela con carácter reflexivo. Recuérdese que esta concepción o pensamiento de la novela como forma de reflexión nace en su primer ensayo *El arte de la novela*, dónde, en el



primer capítulo, Kundera atribuye a Broch una frase sobre “la moral de la novela” y hará uso de esta frase en varios de sus ensayos:

(...) Hermann Broch repetía: descubrir lo que sólo una novela puede descubrir es la única razón de ser de una novela. La novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. El conocimiento es la única moral de la novela. Y añadido además lo siguiente: la novela es obra de Europa; sus hallazgos, aunque efectuados en distintos idiomas, pertenecen a toda Europa en su conjunto. La sucesión de los descubrimientos (y no la suma de lo que ha sido escrito) hace la historia de la novela europea. Sólo en este contexto supranacional puede el valor de una obra (es decir, el alcance de sus hallazgos) ser plenamente visto y comprendido (Kundera, 2006, p. 16).

Queda claro en la cita anterior, la idea de “conocimiento como única moral de la novela” (Kundera, 2006, p. 16). Pero, ese conocimiento es posible en cuanto es parte de un proceso de descubrimiento. A partir de esto es que Kundera hace referencia por primera vez a la novela como descubrimiento. Con esta última denominación de novela como descubrimiento Kundera se reconoce como heredero de Broch, por tener la misma preocupación por la función de la novela.

Sin embargo, Kundera difiere de Broch cuando este último hace referencia a sus dos ideas de novela, que ya se han diferenciado como gnoseológica y polihistórica. Kundera (2006) rechaza la novela polihistórica afirmando que esta puede llevar a equívocos: “Cuando habla de sus novelas, Broch rechaza la estética de la novela <<psicológica>> y le opone la novela que él denomina <<gnoseológica>> o <<polihistórica>>. Me parece que concretamente el segundo término está mal elegido e induce al error” (pp. 83-84). Hay que destacar que Kundera confunde el término novela polihistórica con novelas que contienen estudios de diferentes materias, esto se puede ver en la siguiente cita:

Fue Adalbert Stifter, compatriota de Broch, fundador de la prosa austríaca, quien, con su novela *Der Nachsommer* de 1857 (...) creó una “novela polihistórica” en el sentido exacto del término. (...) en ella aprendemos mucho de geología, botánica, zoología, de todas las artesanías, de pintura y arquitectura, pero el hombre y las situaciones humanas se encuentran completamente al margen de esta gigantesca enciclopedia edificante. Precisamente debido a su “polihistoricismo” esta novela carece totalmente de la especificidad de la novela (Kundera, 2006, p. 84).

Alrededor de sus ensayos Kundera sigue sin comprender el término polihistórico, ya que a veces lo confunde y, en otras ocasiones, lo comprende en los mismos términos de Broch, cuando afirma que la novela polihistórica se vale de diferentes medios intelectuales para su reflexión en torno al hombre. “En la óptica de Broch, pues, el término “polihistórico” quiere decir: movilizar todos los medios intelectuales y todas las formas poéticas para esclarecer “lo que únicamente la novela puede descubrir”: el ser del hombre” (Kundera, 2006, p. 85).

Así como Kundera y Broch difieren en algunas cosas, también vale la pena resaltar que ambos desarrollan su concepción de novela a través de sus personajes. Los personajes de las novelas de Kundera son creados a partir de palabras, que se convierten en acciones y estas acciones en situaciones. En estas situaciones, es en las que entra la voz del autor, e irrumpe en sus novelas haciendo reflexiones filosóficas en torno a las palabras iniciales, *meditación interrogativa*. Hace uso de este concepto para tratar de comprender cada uno sus personajes como si se tratara de un ser extraño a él, para darlo a conocer a su lector no desde el pensamiento del personaje sino desde una aproximación del autor a lo que significa la actitud del personaje. Esto lo afirma Kundera (2006) en el libro *El arte de la novela* en la segunda parte titulada Diálogo sobre el arte de la novela:

<< La ternura es un intento de crear un ámbito artificial en el que pueda tener validez el compromiso de comportarnos con nuestro prójimo como si fuera un niño>>. Como

puede ver, no le señalo lo que está pasando en la cabeza de Jaromil, sino más bien lo que está pasando en mi propia cabeza: observo largamente a mi Jaromil y trato de aproximarme, poco a poco, al fondo de su actitud, para comprenderla, denominarla, aprehenderla (p. 46).

Kundera propone en sus obras algo llamado meditación interrogativa, que se constituye en un paréntesis para reflexionar sobre una palabra o una acción, en forma de ensayo al estilo de Broch. Es lo mismo que hace este último cuando dice que privilegia la novela epistemológica sobre la psicológica, dado que Kundera no está psicoanalizando a sus personajes, sino que está explorando la forma en cada uno de sus personajes se enfrenta su realidad. Por otra parte, está haciendo uso de la categoría de novela polihistórica, al valerse de las “partes de la filosofía que corresponden a necesidades metafísicas” (Llop, 2019, p. 84). Es así que se vale de este tipo de meditación para hacer reflexiones frente a las actitudes o formas de ver la vida de cada uno de sus personajes, lo cual tiene como consecuencia que se proporcione al lector el descubrimiento de una parcela hasta entonces desconocida de la existencia. Así, Kundera también comprende y muestra que existe la novela *ad infinitum*, novelas que no dicen nada.

(...) la mayoría de la producción novelesca de hoy está hecha de novelas fuera de la historia de la novela: confesiones noveladas, reportajes novelados, ajustes de cuentas novelados, autobiografías noveladas, indiscreciones noveladas, denuncias noveladas, lecciones políticas noveladas, agonías de la madre noveladas, novelas *ad infinitum*, hasta el fin de los tiempos, que no dicen nada nuevo, no tiene ambición estética alguna, no aportan cambio alguno ni a nuestra comprensión del hombre ni a la forma novelesca, se parecen entre sí, son perfectamente consumibles por la mañana y perfectamente desechables por la noche (Kundera, 2009, p. 26).

Este tipo de novelas, debido a que no ofrecen nada, no entran dentro de lo que aquí se cataloga como reflexión filosófica en la literatura, puesto que no comprenden lo que es la moral de la novela. Al ser planas no ofrecen ni descubrimiento ni conocimiento de la existencia humana. Como consecuencia, a este tipo de novelas se les contraponen lo que Kundera llama las grandes obras.

A mi entender, las grandes obras sólo pueden nacer dentro de la historia de su arte y participando de esta historia. En el interior de la historia es donde puede captarse lo que es nuevo y lo que es repetitivo, lo que es descubrimiento y lo que es imitación, dicho de otra manera, en el interior de la historia es donde una obra puede existir como valor que puede discernirse y apreciarse (Kundera, 2009, p. 26).

A lo que se refiere Kundera no es a la historia universal del mundo o del ser humano, el concepto historia aquí es una historia en contexto, motivo por el cual habla de la historia de su arte, que es la historia de la novela a la que él se refiere, cuando dice que “las grandes obras sólo pueden nacer dentro de la historia de su arte” (Kundera, 2009, p. 26). Se refiere a que estas obras reconocen y no niegan la historia de la novela y a sus grandes precursores, aprenden de ellos, al igual que interiorizan todo lo que ellos dejaron como legado, al ser los precursores de la novela.

Para la correcta comprensión de este capítulo, hay que tener en cuenta que la moral de la novela se establece tanto como resultado de la fusión de novela epistemológica y novela polihistórica de Broch, ya que, ambas apuntan al conocimiento; como desde la meditación interrogativa que plantea Kundera. Entendiendo que Kundera llega a la meditación interrogativa gracias a la famosa frase que él le atribuye a Broch sobre la moral de la novela, dado que, “la moral de la novela es el conocimiento” (Kundera, 2006, p. 16), este conocimiento es un conocimiento en tanto descubrimiento de alguna parcela antes desconocida, un descubrimiento reflexivo que da lugar a una primera definición de reflexión filosófica en la literatura. Un ejemplo

de esto se puede ver en una cita del libro *La inmortalidad*:

Sucedió seguramente en algún momento al final de mi infancia: estuve tanto tiempo mirándome al espejo que al final me convencí de que lo que veía era yo. Recuerdo aquella época muy vagamente, pero sé que descubrir el yo tuvo que haber sido embriagador. Pero después llega el momento en el que estás frente al espejo y te preguntas: ¿esto soy yo? ¿y por qué? ¿por qué me he solidarizado con esto? ¿y a mí qué me importa este rostro? Y en ese momento todo empieza a hundirse. Todo empieza a hundirse (Kundera, 2005b, p. 47).

Con todo lo anterior queda claro que para ambos autores la palabra *moral* tiene el significado de conocimiento, conocimiento en tanto descubrimiento. Así la frase, *sólo lo que una novela puede descubrir*, se puede aplicar en este texto a algunas obras literarias que cumplan con el requisito de descubrir alguna parcela antes desconocida a través de la reflexión filosófica o, como la llama Kundera, meditación interrogativa, ¿reflexión de qué? ¿meditación de qué? De todas aquellas preguntas metafísicas que se hace el hombre y que se pueden llegar a plantear de una forma clara mediante la escritura literaria, al comprender que en algunas ocasiones pueden llegar a ser más confusas en la filosofía como tal por su sistematicidad.

Así, algunas obras literarias pueden llevar a cabo esta tarea y no sólo la novela, ya que el descubrimiento hace parte de las reflexiones filosóficas encontradas en las obras de Milan Kundera, en tanto exploración metafísica del mundo y de las actitudes de los personajes literarios frente a este. En algunas obras literarias se intenta desarrollar los cuestionamientos que se ha hecho el hombre desde sus inicios. Todo esto, a fin de que, a través de la literatura se pueda instaurar un pretexto para la reflexión filosófica, tras esta idea de la literatura como conocimiento, vale la pena rescatar las palabras del filósofo Rubén Sierra (1994):

Cuando decimos que la obra literaria no se ocupa de la verdad, lo que queremos decir

es que no tiene una referencia a partir de la cual podamos determinar su valor. Pero en manera alguna esto quiere decir que no exista ninguna relación con lo que llamamos realidad. Sólo que esa relación no se sitúa en el campo de la ontología sino en el de la comunicación. Y en este aspecto se recupera para la obra literaria lo que parecía perdido al negar su carácter referencial: esto es, la literatura como conocimiento (p. 101).

Después de señalar la relación literatura-filosofía en el primer capítulo, este segundo capítulo se dedicó a exponer qué se entiende por reflexión filosófica en la literatura, a partir de dos definiciones. En la primera se precisó qué es reflexión filosófica y en la segunda se precisó que se entiende por reflexión filosófica en la literatura.

Para retomar la primera definición, es necesario recordar que en este capítulo se determinó que no era lo mismo hacer filosofía que hacer reflexión filosófica, porque la primera consiste en algo mucho más riguroso y sistemático, mientras la segunda se caracteriza por ser más amplia y alcanzable. En consecuencia, la reflexión filosófica pretende hacer preguntas sobre las problemáticas que aquejan y han aquejado al hombre como ser humano y, por tanto, no pretende ser ni sistemática ni mucho menos llegar a ocupar el puesto de la misma filosofía, sino hacerle guiños de vez en cuando.

Un ejemplo de guiño a la filosofía desde la literatura se da cuando se hace alusión a algún sistema filosófico para explicar la idea que un determinado personaje pretende expresar, tal como sucede en *La insoportable levedad del ser*, que inicia hablando de la teoría del eterno retorno de Nietzsche como introducción a todo lo que sucede en la novela. Desde allí se establece un contexto desde el cual es posible percibir cómo esta teoría afecta a cada uno de los personajes, principalmente a Tomás.

Para la segunda definición, se utilizó la teoría de Broch sobre la novela y la interpretación que Kundera hace de esta en sus ensayos. Así, al final de este capítulo, se

concluyó que “la moral de la novela era el conocimiento” (Kundera, 2006, p. 16). Un conocimiento como descubrimiento, un descubrimiento reflexivo, en el que es posible reflexionar acerca de cada pequeño descubrimiento que hace del mundo cada uno de los personajes de algunas obras literarias. Un ejemplo de ello se da en la novela *La inmortalidad*, cuando Agnes hace su descubrimiento sobre el “yo” y la forma en que las personas suelen expresar o representar ese yo: “no era la maquina la que hacía ruido, era el yo de la chica de pelo negro; aquella chica, para hacerse oír, para penetrar en la conciencia de los demás, había fijado a su alma el ruidoso escape del motor” (Kundera, 2005b, p. 32).

Por tanto, en esta reflexión, la famosa frase que Kundera le atribuye a Broch en la que se afirma: “descubrir lo que sólo una novela puede descubrir es la única razón de ser de una novela” (Kundera, 2006, p. 16) se le puede aplicar a algunas obras literarias que cumplan este propósito, al comprender que dicho descubrimiento hace alusión a la moral de la novela como conocimiento y que dicho conocimiento ya se catalogó con carácter reflexivo. Por tanto, así se llega a dar una primera definición de reflexión filosófica en la literatura, tal y como lo expresa Kundera:

BELLEZA (y conocimiento). Quienes dicen con Broch que el conocimiento es la única moral de la novela son traicionados por el aura metálica de la palabra <<conocimiento>>, demasiado comprometida por su relación con las ciencias. Por eso hay que añadir: todos los aspectos de la existencia que descubre la novela, los descubre como belleza. Los primeros novelistas descubrieron la aventura (Kundera, 2006, pp. 146-147).

Para finalizar, el único requisito para que una obra literaria sea considerada como reflexión filosófica, es descubrir, descubrir una parcela de la existencia humana hasta ahora desconocidas “Descubrir es explorar una posibilidad de la existencia. “Parece más bien que lo kafkiano representa una posibilidad elemental del hombre y de su mundo, posibilidad

históricamente no determinada, que acompaña al hombre casi eternamente” (Kundera, 2006, p. 129). Por otra parte, se tiene que “Descubrir es proponer una respuesta a la existencia humana. “Cada novela, quiéralo o no, propone una respuesta a la pregunta: ¿qué es la existencia humana y en qué consiste su poesía? (Kundera, 2006, p. 190).



### 3. Capítulo 3

#### Milan Kundera (la inmortalidad)

Los conceptos principales en esta obra son el *yo* y *la inmortalidad*. A través de toda la obra se intenta discernir ambos conceptos. Principalmente se trabaja la pregunta por el yo en la historia alrededor de Agnes y Laura, ya sea a partir del método de la suma y la resta, o de las preguntas metafísicas que se hace constantemente Agnes. El concepto de inmortalidad lo trabaja Kundera a través de Goethe, concepción en la cual se percibe un paso desde el yo hacia el yo inmortal en el momento en el cual el personaje de esta novela desea la inmortalidad del yo en la memoria de las generaciones futuras. También se trabaja el concepto de inmortalidad en algunas conversaciones que sostiene Goethe con Hemingway. Así, las palabras derivadas del concepto inmortalidad son: la imagen del yo, el ojo que todo lo ve, finitud o muerte.

En la búsqueda de la relación entre estos dos conceptos, este capítulo se dividirá en cuatro momentos. Habrá un primer momento en el que se hará una introducción al libro *La inmortalidad* y los principales temas en él, un segundo momento en el que se analizará el concepto del yo y sus palabras derivadas, un tercer momento en el que se analizará el concepto de inmortalidad y sus palabras derivadas, y finalmente un cuarto momento en el que se trabajará la novela *La inmortalidad* bajo la lupa de los ensayos de Kundera, y los conceptos de Kundera acerca del valor de la novela como conocimiento.

El primer momento, se parte de algunas observaciones acerca de la introducción al libro *La Inmortalidad* de Milan Kundera. Cómo ya se mencionó antes, Kundera trabaja sus personajes en las novelas a través de palabras, motivo por el cual se buscarán cuáles son las palabras de los principales personajes de esta novela, para terminar con una intervención sobre la idea de cómo se puede encontrar reflexión filosófica en esta novela viéndola bajo la

mirada del autor mismo.

En el primer capítulo del libro *Un encuentro*, Milan Kundera reflexiona acerca del tema del yo de las personas a través de la pintura de Francis Bacon, a partir de la cual se hace una serie de cuestionamientos:

Podría decirlo de otra manera: los retratos de Bacon cuestionan los *límites* del <<yo>>. ¿Hasta qué grado de distorsión un individuo sigue siendo él mismo? ¿Durante cuánto tiempo sigue todavía reconocible el rostro de alguien amado que va alejándose de nosotros por enfermedad, locura, odio o muerte? ¿Dónde queda la frontera tras la cual un <<yo>> deja de ser <<yo>>? (Kundera, 2009, p. 20).



Figura 1. Three Studies for a Self-Portrait. Tomado de: <https://historia-arte.com/obras/tres-estudios-para-autorretrato>

Estas preguntas se pueden comprender como una reflexión filosófica acerca del yo, en tanto cuestionan la forma en que un rostro oculta la verdadera esencia de la persona como un tesoro. Este tipo de reflexiones se pueden ver en las novelas de Kundera, motivo por el cual en este capítulo se trabajarán las reflexiones filosóficas y las meditaciones interrogativas acerca de las palabras clave en la novela *La inmortalidad*, teniendo en cuenta que en ella se crea un

personaje como Agnes a partir de un gesto, quien es el personaje principal de esta obra literaria y que es quien desarrolla el tema del yo. Alrededor de sus preguntas y cuestionamientos.

Como punto de partida para la exposición de estos asuntos, se partirá de la aclaración acerca de qué es un tema y cómo se desarrolla. Para Kundera, “un tema es una interrogación existencial. (...) semejante interrogación es, a fin de cuentas, el examen de las palabras particulares, de las palabras-tema. Esto me lleva a insistir: la novela se basa ante todo en algunas palabras fundamentales” (Kundera, 2006, p. 106). Como en este capítulo se trabajará el libro *La Inmortalidad*, se debe definir cuáles son las palabras-tema de este libro, para así poderlas analizar, ya que estas se transforman en categorías de la existencia.

De esta forma, este capítulo intenta hacer un análisis de las palabras principales que trabaja Kundera en esta obra, que se pueden resumir como: el yo desde Agnes como personaje principal y que se pregunta por las características del mismo y el yo desde Laura que se ve reflejado en algunas formas de expresar el yo; la inmortalidad desde Goethe como personaje principal y la inmortalidad desde Hemingway que cuestiona la inmortalidad desde la obra y la inmortalidad desde el autor, (de estas dos palabras principales se derivan otras palabras, que se plantearán más adelante); al igual que demostrar cómo estos conceptos pueden reflejar problemas filosóficos. Las palabras, rostro, nombre, gesto, son palabras que se asocian generalmente al yo; pero, no se sabe si estos son el yo o hacen parte de este. Estas reflexiones las trabaja Kundera en sus personajes a través de preguntas, como descubrimiento reflexivo, para así poder saber qué trascendencia tienen para ellos cada una de estas palabras.

El segundo momento se da con las preguntas que plantea Agnes acerca del yo ¿qué es el yo?, ¿cuáles son las características del yo? Estas se van desarrollando a través de tres palabras: rostros, nombre y gestos, que se transforman en reflexiones que se pueden considerar pensamiento filosófico a medida que se logra vislumbrar algunas de las lecturas

filosóficas que ha hecho Kundera. Veamos una a una cada concepción desde la definición misma del autor:

- El rostro:

“Si colocas juntas dos fotografías de dos rostros distintos, salta a la vista todo lo que diferencia a uno de otro. Pero cuando tienes juntos doscientos veintitrés rostros, de pronto comprendes que todo no es más que un rostro en muchas variantes y que jamás existió individuo alguno” (Kundera, 2005b, p. 45).

- El nombre:

“El nombre también nos lo han puesto por casualidad -continuó-. No sabemos cuándo surgió y cómo lo adquirió algún antepasado lejano. No entendemos en absoluto nuestro nombre, no sabemos su historia y sin embargo lo llevamos con exaltada fidelidad, nos confundimos con él, nos gusta, estamos ridículamente orgullosos de él, como si lo hubiéramos inventado en un momento de genial inspiración. El rostro es como el nombre” (Kundera, 2005b, Pp. 46-47).

- Los gestos:

“Si a partir del momento en que apareció en el planeta el primer hombre pasaron por la tierra unos ochenta mil millones de personas, resulta difícil suponer que cada una de ellas tuviera su propio repertorio de gestos. Desde un punto de vista aritmético esto es sencillamente imposible. No hay la menor duda de que en el mundo hay muchos menos gestos que individuos. Esta comprobación nos lleva a una conclusión sorprendente: el gesto es más individual que el individuo. Podríamos decirlo en forma de proverbio: mucha gente, pocos gestos” (Kundera, 2005b, p. 16).

Al final de estas reflexiones que Agnes desarrolla en torno al yo, comprende que el yo

no está en el nombre, en un rostro, ni mucho menos en los gestos, que antes creía eran individuales y en realidad son universales, si no que aparecen en la expresión de lo que se cree es único de cada individuo. A partir de allí se muestra una constante necesidad latente de reivindicarse consigo mismo y con los demás, para mostrar al mundo el yo, ese rasgo del carácter que hace a un ser individual: “no era la máquina la que hacía ruido, era el yo de la chica de pelo negro, aquella chica, para hacerse oír, para penetrar en la conciencia de los demás, había fijado a su alma el ruidoso escape del motor” (Kundera, 2005b, p. 32). A esto Nietzsche muestra cómo el ser humano intenta explicar y conocer el yo, sin lograrlo:

Haciendo uso de esas explicaciones burdas, que es lo único que conocemos, nos desconocemos a nosotros mismos; sacamos conclusiones en un terreno en el que las excepciones superan a la regla; nos equivocamos al interpretar el enigma de nuestro yo, que sólo resulta claro aparentemente. Sin embargo, *la opinión que tenemos de nosotros mismos*, opinión que nos hemos formado por esta vía falsa, lo que llamamos nuestro yo, actúa desde ese momento para configurar nuestro carácter y nuestro destino (Nietzsche, 1994, p. 108).

Marco Parmeggiani en su artículo *Nietzsche y la disolución del concepto del yo* (1998), explica la posición de Nietzsche frente al problema del yo, afirmando que Nietzsche toma el yo como un sentimiento, en la medida que el hombre en su percepción interior siente que posee unidad en su interior, al creerse un individuo único con unas características individuales. Posteriormente afirma que Nietzsche determina ulteriormente el problema del origen del sentimiento del yo, al preguntarse: ¿qué condiciones hay en el hombre que hacen posible que se sienta como un ser dotado de una identidad interior? Si la pregunta se plantea de modo radical, no basta entonces una respuesta de tipo psicológico. Es necesario pasar al plano gnoseológico y preguntar: “¿qué condiciones existen en la percepción de sí mismo - o percepción interior - para que el hombre sienta que posee una unidad simple y singular? (...) En

el hombre descubrimos una tendencia irrefrenable hacia la construcción de una imagen del mundo dominada por fenómenos dotados de una identidad -de unidad y permanencia-, clasificables en tipos por su semejanza esencial” (Parmeggiani, 1998, p. 189).

Con esta afirmación del autor italiano se refleja la influencia de Nietzsche en Kundera, en específico en esta novela, en la que Kundera pone en boca de Agnes algunas reflexiones acerca de la unicidad del yo y las preguntas constantes, acerca de la posibilidad de existencia de dicha unicidad, la cual ella termina por descartar en tanto no se puede afirmar con completa seguridad que el rostro, el nombre y los gestos hagan parte del yo, pues, según ella misma dice, aún sigue sin encontrar esa esencia a la que se le suele llamar yo.

Según Parmeggiani (1998), Nietzsche explica esta creencia de la unicidad del yo como un producto social, en la medida que el hombre adhiere características a su yo para creerse individualmente único, cuando en realidad está tomando características externas de patrones de alguna parte de la sociedad para sí mismo, lo cual puede considerarse como un susurro de que aunque lo hace involuntariamente, el hombre dentro de su creencia es un producto social.

Hemos visto hasta ahora cómo se lleva a cabo la construcción del yo a partir del carácter interpretativo de la experiencia interior. Si pasamos a continuación a una descripción más detallada del proceso de formación de la imagen del yo, descubrimos una de las ideas más interesantes de Nietzsche acerca de esta cuestión: el yo es un producto social. Esta tesis supone, por una parte, un reforzamiento de la idea de que la imagen del yo, que se ofrece a la conciencia de sí mismo, no representa lo que es el individuo realmente; y por otra parte, la formulación de la idea de que el yo no pertenece en absoluto a la parte más singular o ‘personal’ del individuo, sino a la parte suya que deriva directamente de la sociedad que le rodea (Parmeggiani, 1998, p. 194).

Esa necesidad de reivindicación constante del yo por parte del ser humano, para mostrarse como un ser único al querer diferenciarse de los demás, lo lleva a que en realidad

sólo esté bebiendo de parámetros sociales, esta tesis del yo como producto social que plantea Nietzsche y es explicada por Parmeggiani en su artículo, se puede relacionar con algunas de las conclusiones a las que llega Agnes, al observar en las mujeres del sauna al que asiste, esa necesidad de dar a conocer su yo que, como ya se explicó, sólo se define desde atributos generales de la sociedad que se van añadiendo a su yo, para creer que se es único.

Agnes se acordó de la desconocida que poco antes les había comunicado a todas que odiaba la ducha caliente. Había ido para poder darles a conocer a todas las mujeres presentes que: 1) le gusta el calor cuando está en la sauna, 2) adora el orgullo, 3) no soporta la modestia, 4) ama la ducha fría, 5) odia la ducha caliente. Con estos cinco trazos había dibujado su autorretrato, con estos cinco puntos había definido su yo y se lo había ofrecido a todas. Y no modesta (¡ya había dicho que no soportaba la modestia!) sino combativamente. Había empleado verbos apasionados, adoro, no soporto, me da asco, como si hubiera querido decir que, por cada uno de los cinco puntos de definición, estaba dispuesta a ir a la lucha (Kundera, 2005b, p. 22).

Sin embargo, Agnes no se sentía identificada con los demás seres humanos, ella no adhería características a su yo, al contrario, le restaba. Aquí se debe tener en cuenta el método de la suma y la resta que Kundera explica en esta novela a través de Agnes y Laura, ya que, Laura le suma a su yo, mientras que Agnes le resta.

En nuestro mundo, en el que hay cada vez más rostros cada vez más parecidos, es difícil para una persona confirmar la originalidad de su yo y convencerse a sí misma de su irrepetible unicidad. Hay dos métodos para cultivar la unicidad del yo: el método de la suma y el método la resta. Agnes le resta a su yo todo lo que es externo y prestado, para aproximarse así a su pura esencia (el riesgo consiste en que al final de cada resta acecha el cero). El método de Laura es precisamente el contrario: para que su yo sea más viable, más voluminoso, le añade cada vez más y más atributos y procura

identificarse con ellos (con el riesgo de que bajo los atributos sumados se pierda la esencia del yo) (Kundera, 2005b, p. 124).

Es así que constantemente Agnes realiza reflexiones en las que expresa sentir una extraña sensación con respecto a su vida y en todo lo que la rodeaba, lo cual se puede evidenciar en el siguiente fragmento:

Tras la cena, en el salón donde todos se habían instalado en los sillones, con una copa de cognac o un pocillo de café a medio beber, el primer invitado se levantó valientemente y le hizo una reverencia y una sonrisa a la dueña de la casa. Los demás decidieron entender aquello como una orden y junto con Paul y Agnes saltaron de sus sillones y corrieron a sus coches. Paul conducía y Agnes observaba el interminable movimiento de los coches, el centelleo de las luces, la inutilidad de la constante agitación de la noche de la ciudad que no conoce el descanso. y volvió a tener esa curiosa y fuerte sensación que se apoderaba de ella cada vez con mayor frecuencia: no tiene nada en común con esos seres de dos piernas, con una cabeza sobre el cuello y una boca en la cara. Hacía tiempo se había interesado por su política, por su ciencia, por sus descubrimientos, se consideraba una pequeña parte de su gran aventura, hasta que un buen día nació en ella la sensación de que no formaba parte de ellos. Era una sensación extraña, trataba de evitarla, sabía que era absurda y amoral, hasta que al final se dijo que no podía dar órdenes a sus sentimientos: es incapaz de sufrir pensando en guerras y de disfrutar de sus fiestas, porque tiene conciencia de que eso no es cosa suya (Kundera, 2005b, p. 53).

En la cita anterior se muestra una descripción fenomenológica de cómo se siente Agnes frente al mundo. Esta descripción se puede llegar a interpretar como una manifestación de nihilismo, ya que, Agnes no se siente identificada con su entorno y no le encuentra sentido a



nada en su vida.

El segundo momento se da con los capítulos que Kundera le dedica a Goethe y la alusión que hace sobre la inmortalidad. Este concepto de inmortalidad es el segundo concepto clave de esta novela, y se puede dividir en tres palabras: la imagen del yo, el ojo que todo lo ve, y la finitud o muerte. Así, lo primero que se debe hacer es aclarar en qué sentido se habla en esta novela de la inmortalidad. “La inmortalidad de la que habla Goethe no tiene, (...) nada que ver con la fe religiosa (...). Se trata de otra inmortalidad distinta, (...) de la de quienes permanecerán tras su muerte en la memoria de la posteridad” (Kundera, 2005b, p. 64). También hay que distinguir los dos tipos de inmortalidad, la pequeña inmortalidad y la gran inmortalidad. “Tenemos que diferenciar la denominada pequeña inmortalidad, el recuerdo del hombre en la mente de quienes lo conocieron (...) de la gran inmortalidad, que significa el recuerdo del hombre en la mente de aquellos a quienes no conoció personalmente” (Kundera, 2005b, p. 65), con lo que queda claro que ambas poseen una temporalidad determinante según el impacto que generan al paso de los años y las generaciones.

Con respecto a la imagen del yo, afirma el autor que “El hombre ansiaba ser inmortal, y la cámara un buen día nos enseña su boca estirada en un triste gesto como lo único que recordarnos de él, lo que nos queda de él como parábola de toda su vida” (Kundera, 2005b, p. 66). En esta parte de la imagen del yo Kundera hace alusión constante a la importancia que le dan a la imagen estas personas que están destinadas a la inmortalidad, equiparado con importancia que Goethe le da a su físico, “Cuando tenía cincuenta era tremendamente gordo, (...) le daba lo mismo. Pero a medida que avanzaban los años pensaba cada vez más en la muerte y se daba cuenta que no podía entrar en la inmortalidad con una horrible tripa” (Kundera, 2005b, p. 72).

El comportamiento también es un factor determinante en la detección de la percepción individual del yo, según se expresa: “Tuvo miedo de todas las excentricidades, aunque le atrajera fuertemente, y cuando se permitió alguna procuró amañarla posteriormente de modo

que no se saliese de aquel sonriente equilibrio que alguna vez identificó con la belleza” (Kundera, 2005b, p. 92). Lo que quiere expresar el autor es que las personas destinadas a la inmortalidad son conscientes de que la belleza es importante en cuanto su imagen física perdurará a través de la historia, más allá de toda acción realizada.

Esta imagen del yo está asociada al ojo que todo lo ve ya que, en la medida en que un hombre se siente observado, se encarga de cuidar esa imagen que los demás observan de él. Kundera ubica esta reflexión en la época de las cámaras y los fotógrafos, “¿Cambia el carácter de la inmortalidad en la época de las cámaras? No dudo al responder: en esencia no, porque el objetivo fotográfico ya estaba aquí mucho antes de ser descubierto; estaba aquí como su propia esencia no materializada” (Kundera, 2005b, p. 68). Lo llama las sombras de los fotógrafos, como una metáfora del ojo que todo lo ve, “Aunque no lo enfocase objetivo alguno la gente ya se comportaba como si la estuvieran fotografiando” (Kundera, 2005b, p. 68). Esto muestra cómo se sienten observados constantemente los hombres destinados a la inmortalidad. “Alrededor de Goethe nunca pululó una banda de fotógrafos, pero pululaban a su alrededor las sombras de los fotógrafos arrojados hacia él desde las profundidades del futuro” (Kundera, 2005b, p. 68).

La finitud representa el fin de la vida y se le suele representar con la muerte, pero en realidad la única manera de vencer la finitud es la muerte en la medida que la muerte se asocia a la inmortalidad. “Le faltaba exactamente un año para cumplir los sesenta. La muerte se acercaba y con la muerte la inmortalidad (porque, como dije, la muerte y la inmortalidad forman una pareja invisible, más hermosa (...) que Romeo y Julieta)” (Kundera, 2005b, p. 70). De esta manera, la conciencia de la muerte era la misma conciencia de la inmortalidad.

Novalis no llegó a los treinta años y sin embargo, aún tan joven, nada le inspiraba tanto como la muerte, la muerte bruja, la muerte transustanciada, en el alcohol de la poesía. Todos vivían en la trascendencia, se superaban a sí mismos, estiraban los brazos a lo lejos, hacia el fin de sus vidas y mucho más allá de sus vidas, hacia las lejanías del no

ser. Y como ya dije, donde está la muerte está también la inmortalidad, su compañera, y los románticos la tuteaban, con el mismo atrevimiento con que Bettina le tuteaba a Goethe (Kundera, 2005b, p. 84).

Con respecto a las conversaciones ficticias que plantea Kundera entre Goethe y Hemingway, hay que destacar que los cuestionamientos que hacen con respecto a la inmortalidad de la obra y la inmortalidad del autor, se llega a un punto en el cual se establece una curiosidad morbosa el saber más sobre las intimidades del autor que de su obra misma.

Para abarcar el tercer momento hay que comprender que la literatura no explica teorías filosóficas, pero sí las plantea y las desarrolla por medio de los personajes. Para ello hace uso de herramientas como la forma en que estos se expresan, se comportan y sienten su entorno; por consiguiente, los personajes literarios hacen descubrimientos metafísicos y esta es la forma en la que se puede mostrar que la literatura no es parasitaria de la filosofía, en la medida en que no toma teorías filosóficas para desarrollarlas desde la teoría misma, sino que la literatura, y en especial la novela como lo dice Kundera, expuso algunos temas filosóficos, antes que la filosofía misma.

Temo demasiado a los profesores para quienes el arte es sólo un derivado de las corrientes filosóficas y teóricas. La novela conoce el inconsciente antes que Freud, la lucha de clases antes que Marx, practica la fenomenología (la búsqueda de la esencia de las situaciones humanas) antes que los fenomenólogos. ¡Qué fabulosas <<descripciones fenomenológicas>> las de Proust, quien no conoció a fenomenólogo alguno! (Kundera, 2006, p. 48).

La forma en la que la literatura, en especial la novela, logra exponer no sólo temas filosóficos sino también situaciones en las que se logre vislumbrar reflexiones en torno a esos temas, es la razón de ser de la literatura, en la medida que esta puede formar sus propias

reflexiones. Si bien una obra literaria no se puede catalogar de plano como filosófica en la medida que trabaja temas filosóficos, sino en la medida que logra trabajar esos temas no desde la teoría, sino desde situaciones en sus personajes, con lo que se logra un acercamiento del lector hacia estos temas por medio de la reflexión y la acción de la vida misma.

La forma en la que Kundera trabaja la pregunta por el yo, tanto como la alusión que hace a la inmortalidad desde un reflejo del yo mortal como figura perpetua para la posteridad, se puede interpretar como un conocimiento en sí mismo, ya que la novela puede hacer reflexiones propias. Es por esto que Kundera, de la mano de Broch, privilegia la novela como forma de conocimiento, en la medida que logra vislumbrar alguna parcela hasta ahora desconocida de la existencia.

En la medida en la que Kundera pretende desarrollar novelas gnoseológicas y no psicológicas, “Si me sitúo más allá de la novela llamada psicológica, no significa que quiera privar a mis personajes de vida interior. Significa solamente que son otros los enigmas, otras las cuestiones que persiguen prioritariamente mis novelas” (Kundera, 2006, 42). Se puede comprender las preguntas que se plantea Agnes acerca del yo, ya que ella se plantea todas estas preguntas debido a que pretende explorar cómo se conoce el yo. Lo que no sabe es que esta es una inquietud insaciable “La búsqueda del yo siempre ha terminado y siempre terminará en una paradójica insaciabilidad” (Kundera, 2006, p. 40). Más allá del texto literario, la lectura del mismo es una tarea que acerca al lector a una experiencia, en la que puede descubrir de la mano del mismo una parcela hasta ahora desconocida de la existencia.

Para finalizar, es importante rescatar que la narración literaria hace que el lector se sienta cercano al texto, a sus personajes, a su historia, hasta llegar al punto en el cual el lector se siente identificado con algún personaje, y es de esta manera que la literatura logra acercarse a los lectores, al crear reflexiones internas de cada lector alrededor de las situaciones y discusiones que se dan dentro del texto. Es aquí donde se puede afirmar que la literatura ofrece reflexión filosófica y que puede tratar de forma filosófica cualquier tema.

## Conclusiones

La antigua disputa que empieza con Platón cuando expulsa a los poetas argumentando que ellos no dan una buena formación a los ciudadanos, enfrentada a la postura aristotélica que destaca el carácter formativo de la tragedia, se repite una y otra vez a través de la historia. San Agustín dirá que no es adecuado compadecerse con el teatro, puesto que la formación es una labor que se debe hacer en la vida real, más no en el mundo ficticio de la literatura. Como complemento a la afirmaciones anteriores, debe aclararse que Aristóteles, en su *Poética*, destaca el valor de la tragedia, ya que ella sirve como medio de formación de los ciudadanos en el momento que presencian la puesta en escena de las tragedias, debido a que la obra teatral causa que en ellos afloran sentimientos de compasión y temor, compasión por la situación que vive el protagonista y temor porque a ellos les pueda suceder lo mismo.

De esta misma manera lo verá más adelante Nussbaum, que se basa en la tesis aristotélica de la tragedia para afirmar que una de sus funciones es la formación ética para una vida buena de los ciudadanos. Así mismo, ella plantea que la literatura puede hacer las veces de un tratado moral para la vida buena y esta sirve para formar a los ciudadanos. Algo similar ocurre con Rorty, cuando en su libro *Ironía, contingencia y solidaridad*, afirma que la literatura muestra situaciones de dolor y de humillación y esto sirve para incrementar la sensibilidad de los seres humanos y así llegar a la solidaridad, bajo una perspectiva que permite establecer empatía con los personajes y las situaciones representadas.

El carácter cognitivo que hasta ahora se le ha atribuido a la literatura a través de estos autores es un carácter para la formación moral, desde Aristóteles hasta Nussbaum la literatura ha tenido para ellos un fin moral. Lo que se trató de mostrar en este trabajo es que la literatura no sólo tiene un carácter moral, sino que puede abarcar otros temas filosóficos y aquí hay que destacar no sólo el existencialismo, ya que este último también ha sido representado en obras literarias y por esto también se ha tendido a creer que este es el único tema filosófico que se ha

logrado tratar y dar a conocer en las obras literarias, pero el panorama es diferente porque algunas obras literarias suelen expresar muy bien ideas filosóficas.

En el primer capítulo, en el que se realiza el recorrido histórico, se puede ver que tanto filósofos como escritores estuvieron unos en contra y otros a favor de la ya nombrada relación filosofía-literatura, que se dio a través de la historia como un vaivén a partir de la misma transformabilidad de ambas áreas, a lo que vale la pena rescatar que algunos filósofos tuvieron de alguna manera relación con ambas y, de la misma forma, algunos escritores a pesar de no ser filósofos lograron desarrollar reflexiones filosóficas en sus escritos literarios. Con esto se pretende exponer cómo, a través de todo ese capítulo, se logró el objetivo propuesto que era revelar la relación entre literatura y filosofía a través de la historia, lo cual se logró con la demostración de la existencia de una estrecha relación entre la filosofía y la literatura, y de la única manera que alguien pretenda afirmar lo contrario es que desconoce la historia.

En el segundo capítulo se dio una definición de reflexión filosófica en la literatura. Se partió del concepto de moral de la novela, tanto de Hermann Broch como de Milan Kundera. Se concluyó en este capítulo que la moral de la novela es el conocimiento, un conocimiento en tanto descubrimiento. De esta forma, Broch une la novela gnoseológica y la novela polihistórica y la fusión de ambas se convierte en la novela como forma de conocimiento, mientras que Kundera, influenciado por Broch, hace referencia al término meditación interrogativa, que él utiliza para que en la novela pueda irrumpir la voz del autor y hacer cualquier tipo de reflexiones en torno a los personajes o a las situaciones. De igual forma, Kundera privilegia la novela que piensa, en la medida que descubre algunas posibilidades de la existencia desde la exploración de la novela.

Es así que, con la definición de ambos autores, se logra llegar a comprender qué significa la reflexión filosófica en la literatura, por lo que se afirma que es posible aspirar a la novela como forma de conocimiento, no en el sentido de valor de verdad por correspondencia, sino más bien como una exploración de las posibilidades de la existencia y cómo

descubrimiento de alguna parcela hasta ahora desconocida, Así se logró el segundo objetivo de esta investigación, el cual es explicar qué se entiende por reflexión filosófica en la literatura.

En el tercer capítulo se demostró cómo una obra literaria puede exponer reflexión filosófica, pues ya se explicó que algunas obras literarias pueden realizar reflexiones filosóficas por sí mismas en su ejercicio literario. Esto cobra vigencia cuando se hace evidente que algunas obras literarias pueden realizar reflexiones filosóficas, porque no todas entran en esta categoría. Para esto ya se trazaron una serie de características al final del segundo capítulo. Por otra parte, la demostración de este asunto surgió del análisis de la novela *La Inmortalidad* de Milan Kundera, para lo cual se tomaron las palabras clave de esta novela y se analizó con cada una qué tipo de reflexión ofrecía dentro de la obra y cómo esta reflexión afectaba a cada uno de los personajes. De esta manera se cumplió el tercer objetivo que es analizar los conceptos principales en una obra de Milan Kundera y demostrar cómo estos conceptos reflejan problemas filosóficos. Como observación final, se debe tener en cuenta que el primer capítulo y el segundo capítulo son teóricos, mientras el tercero capítulo es práctico. El tercer capítulo sirve para ejemplificar al primer capítulo y al segundo capítulo, ya que sigue por la misma línea.

## Referencias bibliográficas

- Andersen, K. H. (2008). *La relación entre relato y discurso filosófico en la literatura española*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/8921/1/T30907.pdf>
- Asensi, M. (1995). *Literatura y filosofía*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Aristóteles, (1778). *La Poética*. Madrid: Edición D. Antonio de Sancha.
- Ayer, A. J. (1965). *El positivismo lógico*. México: Fondo de Cultura Económico.
- Bacon, F. (1979). *Tres estudios para autorretrato*. [pintura] <https://historia-arte.com/obras/tres-estudios-para-autorretrato>
- Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Argentina: Siglo veintiuno editores.
- Bloom, H. (2002). *Shakespeare la invención de lo humano*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- Boecio, A. M. T. S. (2005). *La consolación de la filosofía*. España: Ediciones perdidas.
- Broch, H. (1969). *Los inocentes*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Chamizo Domínguez, P. J. (1985). *La historicidad del género literario en filosofía: el caso de Ortega*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- De Róterdam, E. (2004). *Elogio de la locura*. Argentina: El Cid editor. S. A.
- Descartes, R. (1987). *Meditaciones metafísicas*. Madrid: Gredos.
- Diderot, D. (2008). *Jacques el fatalista*. España: Santillana Ediciones Generales, S.L.
- Garrido Miñambres, G. (2018). Las relaciones entre la filosofía y la teoría literaria. *Revista Coherencia*, 15(29), julio – diciembre, 229-247. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/cohe/v15n29/1794-5887-cohe-15-29-00229.pdf>
- Havelock, E. A. (1994). *Prefacio a platón*. Madrid: Visor Distribuciones, S. A.
- Kundera, M. (2005a). *El telón, ensayo en siete partes*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Kundera, M. (2005b). *La inmortalidad*. Barcelona: Tusquets editores.
- Kundera, M. (2006). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets editores.



- Kundera, M. (2009). *Un encuentro*. México: Tusquets editores.
- Llop Mangas, I. (2019). Kundera lector de Broch: la novela como forma de conocimiento. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (5), 80- 93.  
Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7062792>
- Nietzsche, F. (1994). *Aurora*. Madrid: M.E. Editores, S.L.
- Nietzsche, F. (2004). *El nacimiento de la tragedia*. Argentina: El Cid editor
- Nussbaum, M. C. (2006). El conocimiento del amor: ensayos sobre filosofía y literatura. España: Editorial Antonio Machado.
- Parmeggiani, M. (1998). Nietzsche y la disolución del concepto del yo. *Contrastes. Revista interdisciplinar de filosofía*, 3, 185-210.
- Parménides. (2016). *Sobre la naturaleza*. Mendoza, Argentina: Ediciones Biblioteca Digital Universidad de Cuyo.
- Platón. (1988). *La república*. Madrid. España: Editorial Gredos.
- Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- San Agustín (1983). *Confesiones*. Madrid: Ediciones Espasa Calpe.
- Shelley, M. (2009). *Frankenstein*. Miami: El Cid editor.
- Sierra, R. (1994). La literatura y la filosofía. *El Espectador. Magazín dominical*, (N°559), 86-101.
- Siruela, J. (2011). *El mundo bajo los párpados*. España: Ediciones Atalanta.
- Voltaire, (1845). *Cándido o el optimista*. Bucaramanga: Fundación el libro total. Recuperado de: <https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=6357>