



milan
kundera

El
teló

ASSAIG EN SET PARTS

labutxaca

Milan Kundera

El teló

Assaig en set parts

Traducció del francès de Xavier Lloveras

TUSQUETS
EDITORS

Barcelona

Títol original: *Le rideau: essai en sept parties*

© 2005, Milan Kundera. Tots els drets reservats

La primera edició en català d'aquesta obra
es va publicar a Tusquets l'any 2005
Primera edició en aquest segell: octubre del 2025

© de la traducció: Xavier Lloveras, 2005

Reservats tots els drets d'aquesta edició per Tusquets Editores, s.a.
Av. Diagonal, 662-664 · 08034 Barcelona
www.tusquetseditores.com
© d'aquesta edició: labutxaca / Tusquets Editores

Il·lustracions i disseny de la coberta: © 2012, 2025, Milan Kundera

DIPÒSIT LEGAL: B. 14.044-2025

ISBN: 979-13-87802-11-0

La lectura obre horitzons, iguala oportunitats i construeix una societat millor.
La propietat intel·lectual és clau en la creació de continguts culturals perquè sosté
l'ecosistema de qui escriu i de les nostres llibreries. En comprar aquest llibre
contribuïu a mantenir aquest ecosistema viu i en creixement. A Tusquets Editors
agraïm que ens ajudeu a donar suport així a l'autonomia creativa d'autores
i autors perquè puguin continuar desenvolupant la seva funció.

Adreceu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necessiteu
fotocopiar o escanejar algun fragment d'aquesta obra. Podeu contactar amb CEDRO
a través del web www.conlicencia.com o per telèfon al 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Queda rigorosament prohibida qualsevol forma de reproducció, distribució,
comunicació pública o transformació total o parcial d'aquesta obra sense autorització
escrita dels titulars dels drets d'explotació. Queda també rigorosament prohibida
qualsevol adaptació cinematogràfica, teatral, televisiva i radiofònica.



Índex

Primera part

Consciència de la continuïtat

Consciència de la continuïtat	15
Història i valor.	16
Teoria de la novel·la.	19
Pobre Alonso Quijano.	21
El despotisme de la <i>story</i>	24
A la recerca del temps present.	26
Els múltiples significats de la paraula «història».	30
La bellesa d'una sobtada densitat de vida	32
El poder de la futilitat	35
La bellesa d'una mort	37
La vergonya de repetir-se	42

Segona part

Die Weltliteratur

La màxima diversitat en el mínim d'espai	47
La desigualtat irreparable.	48
<i>Die Weltliteratur</i>	51
El provincianisme dels petits.	54

El provincianisme dels grans	57
L'home de l'Est	60
L'Europa central	62
Els camins oposats de la revolta de la modernitat . . .	65
La meva gran plèiade	67
Kitsch i vulgaritat	69
La modernitat antimoderna	73

Tercera part

Anar a l'ànima de les coses

Anar a l'ànima de les coses	79
L'error indestructible	82
Situacions	84
Allò que només pot dir la novel·la	87
Les novel·les que pensen	90
Ja no hi ha vigilància a la frontera	
de la inversemblança	94
Einstein i Karl Rossmann	96
Elogi dels acudits	98
La història de la novel·la vista des del taller	
de Gombrowicz	100
Un altre continent	104
El pont argentat	106

Quarta part

¿Què és un novel·lista?

Per comprendre, cal comparar	111
El poeta i el novel·lista	112
Història d'una conversió	113

La dolça lluïssor de la comicitat	114
El teló estripat	116
La glòria.	117
M'han mort la meva Albertine	118
El veredict de Marcel Proust	120
La moral de l'essencial.	121
La lectura és llarga, la vida és curta	122
El nen petit i la seva àvia	123
El veredict de Cervantes	125

Cinquena part

L'estètica i l'existència

L'estètica i l'existència	129
L'acció	131
Els agelastes	133
L'humor.	135
¿I si el tràgic ens hagués abandonat?	137
El desertor	138
La cadena tràgica	140
L'infern	142

Sisena part

El teló estripat

Pobre Alonso Quijano.	147
El teló estripat	148
El teló estripat del tràgic	152
La fada.	155
El descens fins al fons negre d'un acudit.	157
La burocràcia segons Stifter.	160

El món violat del castell i del poble	163
El sentit existencial del món burocratitzat.	165
Les edats de la vida dissimulades rere el teló	169
Llibertat del matí, llibertat del vespre	173

Setena part

La novel·la, la memòria, l'oblit

Amélie	179
L'oblit que esborra, la memòria que transforma	180
La novel·la com a utopia d'un món que no coneix l'oblit	181
La composició	185
Un naixement oblidat	188
L'oblit inoblidable.	191
Una Europa oblidada	193
La novel·la com a viatge a través dels segles i dels continents	194
El teatre de la memòria	198
Consciència de la continuïtat	199
Eternitat.	203

Primera part
Consciència de la continuïtat

Consciència de la continuïtat

Explicaven una anècdota sobre el meu pare, que era músic. És amb uns amics en algun lloc i, en una ràdio o en un fonògraf, ressonen els acords d'una simfonia. Els amics, tots músics o melòmans, reconeixen de seguida la *Novena* de Beethoven. Pregunten al meu pare: «¿Quina música és, aquesta?». I ell, després d'una llarga reflexió: «Sembla de Beethoven». Tothom s'aguanta el riure: el meu pare no ha reconegut la *Novena simfonia*! «¿N'estàs ben segur?» «Sí», diu el meu pare, «és una obra de Beethoven de l'últim període». «¿Com pots saber que és de l'últim període?» Llavors el meu pare els crida l'atenció sobre un cert lligat harmònic que un Beethoven més jove no hauria pogut fer servir mai.

L'anècdota només és, evidentment, una invenció maliciosa, però il·lustra prou bé què és la consciència de la continuïtat històrica, un dels signes que distingeix l'home que pertany a la civilització que és (o que

era) la nostra. Tot prenia, als nostres ulls, el caire d'una història, tot apareixia com un seguit més o menys lògic de fets, d'actituds, d'obres. Al temps de la meva primera joventut, coneixia amb facilitat, sense escarassar-m'hi, la cronologia exacta de les obres dels meus autors preferits. Era impossible pensar que Apollinaire hagués escrit *Alcools* abans que *Calligrammes*, ja que si això hagués arribat a passar seria un altre poeta, la seva obra tindria un altre sentit! M'agrada cada quadre de Picasso per ell mateix, però també tota l'obra de Picasso percebuda com un llarg camí del qual coneix de memòria la successió de les diferents etapes. Les famoses preguntes metafísiques: «¿d'on venim?», «¿on anem?», tenen, en art, un sentit concret i clar, i no són de cap manera impossibles de respondre.

Història i valor

Imaginem un compositor contemporani que hagi escrit una sonata que, per la forma, les harmonies, les melodies, s'assembli a les de Beethoven. Imaginem fins i tot que aquesta sonata hagi estat composta de manera tan magistral que, si hagués estat veritablement de Beethoven, hauria figurat entre les seves obres mestres. Malgrat tot, per magnífica que fos, firmada per un compositor contemporani convidaria a riure. Com a màxim, aplaudiríem el seu autor com un virtuos del pastitx.

Com pot ser! ¿Sentim un plaer estètic davant d'una sonata de Beethoven i no en sentim davant d'una altra del mateix estil i del mateix encant si va firmada per un dels nostres contemporanis? ¿No és això el sùmmum de la hipocresia? La sensació de bellesa, ¿és, doncs, cerebral?, ¿està condicionada pel coneixement d'una data?

No s'hi pot fer res: la consciència històrica és inherent fins a tal punt a la nostra percepció de l'art que aquest anacronisme (una obra de Beethoven datada d'avui) el sentiríem *espontàniament* (o sigui, sense gens d'hipocresia) com ridícul, fals, incongruent, fins i tot monstruós. La nostra consciència de la continuïtat és tan forta, que intervé en la percepció de cada obra d'art.

Jan Mukarovsky, el fundador de l'estètica estructuralista, va escriure a Praga el 1932: «Només la suposició que hi ha un valor estètic objectiu dona sentit a l'evolució històrica de l'art». Dit d'una altra manera: si el valor estètic no existeix, la història de l'art és tan sols un immens dipòsit d'obres que segueixen una cronologia sense cap sentit. I a l'inrevés: el valor estètic únicament és perceptible dins el context de l'evolució històrica d'un art.

Però, ¿de quin valor estètic objectiu podem parlar si cada nació, cada període històric, cada grup social té els seus propis gustos? Des del punt de vista sociològic, la història d'un art no té sentit en si mateixa, sinó que forma part de la història d'una societat,

igual com la dels seus vestits, els seus ritus funeraris i nupcials, els seus esports, les seves festes. És si fa no fa així que es tracta la novel·la en l'article que li dedica l'*Enciclopèdia* de Diderot i D'Alembert (1751-1772). L'autor d'aquest text, el cavaller de Jaucourt, reconeix una gran difusió a la novel·la («gairebé tothom en llegeix»), una influència moral (de vegades útil, de vegades nociva), però cap valor específic que li sigui propi; a més a més, no esmenta gairebé cap dels novel·listes que admirem avui: ni Rabelais, ni Cervantes, ni Quevedo, ni Grimmelshausen, ni Defoe, ni Swift, ni Smollett, ni Lesage, ni l'*abbé* Prévost; per al cavaller de Jaucourt, la novel·la no representa ni un art ni una història autònoms.

Rabelais i Cervantes. Que l'enciclopedista no els hagi anomenat no és pas gens escandalós; Rabelais no tenia gaire interès a ser novel·lista i Cervantes pensava que escrivia un epíleg sarcàstic a la literatura fantàstica de l'època precedent; ni l'un ni l'altre no es consideraven «fundadors». Només va ser *a posteriori*, progressivament, que la pràctica de l'art de la novel·la els va atribuir aquest estatut. I els el va atribuir no pas perquè fossin els primers a escriure novel·les (hi va haver molts d'altres novel·listes abans de Cervantes), sinó perquè les seves obres feien comprendre, millor que no pas les altres, la *raó de ser* d'aquest nou art èpic; perquè representaven per als seus successors els primers grans *valors* novel·lescos; i és tan sols a partir del moment en què es va comen-

çar a veure en la novel·la un *valor*, valor específic, valor estètic, que les novel·les, en la seva successió, van poder presentar-se com una història.

Teoria de la novel·la

Fielding va ser un dels primers novel·listes capaços de pensar una poètica de la novel·la; cada una de les divuit parts de *Tom Jones* s'obre amb un capítol consagrat a una mena de teoria de la novel·la (teoria lleugera i agradable; perquè és així com teoritza un novel·lista: conservant gelosament el seu llenguatge propi, fugint com de la pesta de l'argot dels erudits).

Fielding va escriure la seva novel·la el 1749, o sigui dos segles després de *Gargantua i Pantagruel*, un segle després del *Quixot* i, malgrat tot, encara que invoca Rabelais i Cervantes, la novel·la encara és per a ell un art nou, de tal manera que ell mateix es designa com «el fundador d'una nova província literària...». Aquesta «nova província» és fins a tal punt nova que encara no té nom! Filant més prim, en anglès té dos noms, *novel* i *romance*, però Fielding es prohibeix de fer-los servir perquè, tot just descoberta, la «nova província» ja és envaïda per «un eixam de novel·les ximpls i monstruoses» («*a swarm of foolish novels and monstrous romances*»). Perquè no el posin al mateix sac del que menysprea, «evita amb molt de compte el terme de *novel·la*» i designa aquest art nou

amb una fórmula força alambinada però remarcablement exacta: un «escrit prosaico-còmico-èpic» («*prosaico-comico-epic writing*»).

Fielding intenta definir aquest art, o sigui determinar-ne la *raó de ser*, delimitar-ne l'àmbit de la realitat que ha d'il·luminar, explorar, copsar: «L'aliment que proposem aquí... al nostre lector (...) no és altre que *la naturalesa humana*». La banalitat d'aquesta afirmació només és aparent; llavors s'hi trobaven, en la novel·la, històries divertides, edificants, distretes, però res més; ningú no li hauria acordat un fi tan general, o sigui tan exigent, tan seriós com l'examen de la «*naturalesa humana*»; ningú no hauria elevat la novel·la al rang d'una reflexió sobre l'home en tant que home.

A *Tom Jones*, enmig de la narració, Fielding s'atura de sobte per declarar que un dels personatges el deixa bocabadat; el seu comportament li sembla «la més inexplicable de totes les absurditats que mai no hagin entrat al cervell d'aquesta estranya i prodigiosa criatura que és l'home»; efectivament, l'estranyesa davant el que és «inexplicable» en «aquesta estranya criatura que és l'home» és per a Fielding la primera incitació a escriure una novel·la, la raó d'*inventar-la*. La «invenció» (en anglès també es diu «*invention*») és la paraula clau per a Fielding; n'invoca l'origen llatí, *inventio*, que vol dir *descobriment* (*discover, finding out*); inventant la seva novel·la, el novel·lista *descobreix* un aspecte fins llavors desconegut, amagat, de la «*naturalesa humana*»;

una invenció novel·lesca és, doncs, un acte de coneixement que Fielding defineix com «una penetració ràpida i sagaç de l'essència veritable de tot el que forma part de l'objecte de la nostra contemplació» (*«a quick and sagacious penetration into the true essence of all the objects of our contemplation»*). (Frase remarcable; l'adjectiu «ràpid» —*quick*— fa entendre que es tracta de l'acte d'un coneixement en què la intuïció té un paper fonamental.)

¿I la forma d'aquest «escrit prosaico-còmico-èpic»? «Com a fundador d'una nova província literària, tinc tota la llibertat de promulgar les lleis en aquesta jurisdicció», proclama Fielding, i es defensa per endavant de totes les normes que li voldrien dictar els qui anomena els «lletrats de la literatura», aquests funcionaris de l'art que són per a ell els crítics; ell defineix la novel·la, i això em sembla capital, per la seva *raó de ser*; per l'àmbit de realitat que té «per descobrir»; la seva forma, en canvi, representa una llibertat que ningú no pot limitar, i la seva evolució serà una sorpresa perpètua.

Pobre Alonso Quijano

El pobre Alonso Quijano va voler elevar-se a la categoria del personatge llegendari del cavaller errant. Amb relació a la història de la literatura, Cervantes va aconseguir precisament el contrari: va fer que un per-

sonatge llegendari anés cap avall: al món de la prosa. La prosa: aquesta paraula no significa només un llenguatge no versificat; significa també el caràcter concret, quotidià, corporal de la vida. Dir que la novel·la és l'art de la prosa no és pas, doncs, una banalitat; aquesta paraula defineix el sentit profund d'aquest art. A Homer no se li va acudir mai de preguntar-se si, després de les nombroses lluites cos a cos, Aquil·les o Àiax havien conservat totes les dents. En canvi, per a don Quixot i per a Sancho les dents són un neguit etern, les dents que fan mal, les dents que falten. «*Porque te hago saber, Sancho, que la boca sin muelas es como molino sin piedra, y mucho más se ha de estimar un diente que un diamante.*»*

Però la prosa no és pas només el costat penós o vulgar de la vida, és també una bellesa fins llavors menystinguda: la bellesa dels sentiments modestos, per exemple de l'amistat barrejada amb la familiaritat que Sancho sent per don Quixot. Aquest el blasma per la seva xerrameca impertinent tot al·legant que en cap llibre de cavalleries l'escuder no gosa parlar al seu amo en aquest to. És clar que no: l'amistat de Sancho és una de les descobertes cervantines de la nova bellesa prosaica: «(...) *no puedo más, seguirle tengo; somos del mismo lugar, he comido su pan, quierele*

* Totes les cites del *Quixot* esmentades en aquest llibre han estat reproduïdes de l'edició de l'Institut Cervantes dirigida per Francisco Rico, Biblioteca Clásica, Instituto Cervantes/Editorial Crítica, 1998. (N. del T.)

bien, es agradecido, diome sus pollinos, y sobre todo, yo soy fiel, y, así, es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y el azadón», diu Sancho.

La mort de don Quixot és encara més emocionant perquè és prosaica, o sigui, desproveïda de *pathos*. Ha dictat el seu testament; després, durant tres dies, agonitza voltat de persones que l'estimen: a pesar de tot, *«comía la sobrina, brindaba el ama y se regocijaba Sancho Panza, que esto del heredar algo borra o templaba en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto»*.

Don Quixot explica a Sancho que Homer i Virgili no descriuen pas els personatges *«como ellos fueron, sino como habían de ser para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes»*. En canvi, don Quixot en persona no es pot pas dir que sigui un exemple a seguir. Els personatges novel·lescos no demanen pas que els admirin per les seves virtuts. Demanen que els compreguin, i això és una cosa ben diferent. Els herois d'epopeia vencen o, si són vençuts, conserven fins a l'últim alè la seva grandesa. Don Quixot és vençut. I sense gens de grandesa. Perquè, d'entrada, tot és ben clar: la vida humana com a tal és una derrota. L'única cosa que ens queda davant d'aquesta derrota ineluctable que s'anomena vida és mirar de comprendre-la. És aquesta la *raó de ser* de l'art de la novel·la.

El despotisme de la *story*

Tom Jones és un expòsit; viu al castell rural on Lord Allworthy el protegeix i l'educa; de jove, s'enamora de Sophia, la filla d'un veí ric, i quan el seu amor queda al descobert (al final de la setena part), els seus enemics el calumnien amb tanta perfídia, que Allworthy, furios, el fa fora de casa; llavors comença la seva llarga vida errant (que recorda la composició de la novel·la picaresca: un llarg seguit d'històries d'un sol protagonista, un murri, que troba molts altres personatges que apareixen i desapareixen amb cada aventura nova) i és només cap al final (a les parts dissetena i divuitena) que la novel·la torna a la intriga principal: després d'un remolí de revelacions sorprenents, s'explica l'enigma de l'origen de Tom: és el fill natural de la molt estimada esposa d'Allworthy, morta molts anys enrere; Tom triomfa i es casa, ben bé a l'últim paràgraf de la novel·la, amb la seva estimada Sophia.

Quan Fielding proclama la seva llibertat total amb relació a la forma novel·lesca, pensa primer de tot en el seu refús a permetre que la novel·la es limiti a l'encadenament causal d'actes, de gestos, de paraules que els anglesos anomenen *story* i que pretén constituir el sentit i l'essència d'una novel·la; contra el poder absolutista de la *story* reivindica en particular el dret a interrompre la narració, «on voldrà i quan voldrà», amb la intervenció dels seus propis

comentaris i reflexions, o, dit d'una altra manera, amb les seves *digressions*. Malgrat tot, ell també utilitza la *story* com si fos l'única base segura per garantir la unitat d'una composició, fer relligar el començament amb el final. Per això va acabar *Tom Jones* (encara que potser amb un secret somriure irònic) amb el cop de gong del *happy end* d'un casament.

Vist des d'aquesta perspectiva, *Tristram Shandy*, escrit vint-i-cinc anys més tard, el 1774, es presenta com la primera revocació radical i completa de la *story*. Mentre que Fielding, per no ofegar-se en el llarg corredor d'un encadenament causal de fets, obria arreu i de bat a bat les finestres de les digressions i dels episodis, Sterne renuncia completament a la *story*; la seva novel·la és tan sols una única digressió multiplicada, un únic ball rialler d'episodis amb una unitat, deliberadament fràgil, estrafolàriament fràgil, cosida només per uns quants personatges originals i les seves accions microscòpiques d'una futilitat que fa riure.

A molts els agrada comparar Sterne amb els grans revolucionaris de la forma novel·lesca del segle xx; amb tota la raó, si no fos que Sterne no era pas un «poeta maleït»; rebia l'aplaudiment d'un públic ampli; el seu acte grandios de revocació el va portar a terme tot somrient, rient, fent gresca. A més a més, ningú no li retreia que fos difícil i incomprensible; si irritava, era per la seva lleugeresa, la seva frivolitat, i encara més per la xocant *insignificança* dels temes que tractava.