

«JERZY KOSINSKI: LA ETICA DE LA SOLEDAD (*)»

Javier Coy
Universidad de Salamanca

I. Jerzy Kosinski nació en Polonia el 14 de junio de 1933 de padres judíos rusos y creció y se educó bilingüe en ruso y en polaco. Cuando tenía 24 años, en 1957, emigró a los Estados Unidos (1) donde ocho años más tarde publicó su primera novela, *The Painted Bird* (1965), que obtuvo en Francia el llamado «Prix du Meilleur Livre Etranger» de ese año. A este primer título siguieron en rápida sucesión *Steps* (1968) que recibió el prestigioso «National Book Award», probablemente el premio literario más importante de los Estados Unidos; *Being There* (1975), *The Devil Tree* (1973), *Cockpit* (1975), *Blind Date* (1977) y su último hasta la fecha, *Passion Play* (1979). Entre su obra ensayística se cuentan *Notes of the Author* (sobre su primera novela, *The Painted Bird*) y *The Art of the Self* (sobre *Steps*). Ha publicado también por último y bajo el seudónimo de Joseph Novak dos colecciones de artículos y entrevistas sobre la vida en la Unión Soviética y sus conformismos políticos y sociales: *The Future Is Ours, Comrade* (1960) y *No Third Path* (1962) (2).

Su obra novelística, como la de tantos escritores de su generación, está profundamente marcada por el trauma que la Segunda Guerra Mundial causó en Europa y especialmente en el pueblo judío, que perdió en esos años el 50 por 100 de su población. En una entrevista publicada en 1977 en la revista americana «*Psychology Today*», Kosinski llama la atención de su entrevistadora sobre el hecho de que el país en el que él creció, Polonia, vio destruida una quinta parte de sus habitantes. Y añade: «And if one out of five people died, bombed, murdered, exterminated, think of the remaining four - how many of them survived maimed for life, wounded, traumatized? All of Eastern Europe and Soviet Russia was, during and after the war, a battlefield populated almost entirely by incredibly damaged human beings». Recuerda cómo durante los años de escuela la mayoría de sus compañeros eran inválidos, en un sentido o en otro, víctimas de la guerra y de los duros años que la siguieron. El mismo ilustra ese comentario: a los nueve años se quedó mudo y tardó varios en recuperar el uso de su voz (3).

Su vida, a partir de ahí, ha consistido en un esfuerzo consciente y pertinaz por liberar su individualidad de la opresión de las fuerzas sociales y políticas por las que se siente amenazado. Su obra de creación es la documentación detallada y prolija de ese intento de liberación personal por medio del recurso al aislamiento absoluto, a la soledad radical, desde su primera novela (*The Painted Bird*, 1965) hasta la última y reciente *Passion Play* (1979). En todas ellas coincide Kosinski en la formulación de un sistema de vida «sui generis» que es una defensa al mismo tiempo que la reclamación de un derecho: este sistema es el que describo con la expresión «ética de la soledad» que hay que entender en un doble sentido: es una escala de valores construida y ejercitada en la soledad. Y es también un canon cuyo artículo supremo es la afirmación de la identidad personal, individual, que se desarrolla del todo únicamente en soledad. El «grupo» recorta la individualidad, en cuanto que para ser parte de él, el individuo tiene que aceptar limitaciones, tiene que conformar su esencia a la de otros, hacer concesiones que implican de alguna manera una renuncia a algún aspecto de su propia personalidad.

(*) Deseo expresar mi agradecimiento al American Council of Learned Societies, cuya ayuda me permitió

completar la investigación que hizo posible la redacción de este trabajo.

De sus siete novelas, sólo la primera utiliza una fórmula narrativa relativamente convencional: se trata de un relato lineal, en primera persona, excepto por unos breves pasajes al principio y al final y de un tono intensamente autobiográfico, como en realidad parecen serlo todas las demás igualmente, si se juzga por sus ocasionales declaraciones (4). Se trata de la historia de un niño de seis años y de sus experiencias durante la Segunda Guerra Mundial. Sus padres, con el fin de alejarlo de los peligros de los bombardeos en la ciudad, lo mandan al campo, a un pequeño pueblo apartado de los riesgos más inmediatos de la guerra. El caos que ésta lleva consigo, sin embargo, pronto les interrumpe toda comunicación y todo contacto. Pocos meses más tarde la anciana a cuyo cuidado había quedado el niño muere y éste se ve, por tanto, abandonado a sus propios recursos. La novela es la documentación de una supervivencia, pues: pero una supervivencia en un ambiente tremendamente difícil, duro, inhumano con frecuencia y casi siempre violentamente hostil: «He was considered a Gipsy or Jewish stray, and harboring Gipsies or Jews, whose place was in ghettos and extermination camps, exposed individuals and communities to the harshest penalties at the hands of the Germans» (5). El niño emprende una peregrinación de pesadilla, de pueblo en pueblo, solo, atemorizado; ayudado ocasionalmente por los campesinos; perseguido o explotado más frecuentemente. La necesidad, aliada a su instinto de conservación, desarrolla su ingenio y sus recursos, produciéndose en él una especie de regresión atávica que culmina con la pérdida de su facultad de hablar. Cuando después de la guerra los servicios sociales se hacen cargo de él y encuentran a sus padres, el niño se ha convertido en un ser huraño y solitario, a lo que contribuye en no pequeña medida su mudez, acostumbrado a depender de sí mismo, a usar de la violencia para sobrevivir, decidido a no tolerar ofensas ni abusos y convencido de que «A man should take revenge according to his own nature and the means at his disposal» (6). La vida familiar reencontrada le irá volviendo poco a poco a una cierta normalidad, que completa superficialmente cuando, tras un accidente que sufre esquiando, recupera el uso de la voz. Sin embargo, las experiencias por las que ha pasado durante esos años terribles dejarán en su conciencia una marca indeleble: en este niño están ya en efecto, presentes en embrión, las características, las ideas, la filosofía de la vida de los futuros personajes de Kosinski, que alcanzan su plena explicación considerando a este niño como su punto de partida.

En una clasificación provisional de su obra esta primera novela se encontraría formando una clase por sí misma; un segundo grupo sería el formado por *Steps*, *The Devil Tree*, *Cockpit*, *Blind Date* y *Passion Play*; y un tercer apartado quedaría reservado para *Being There*. El primer apartado, el constituido por *The Painted Bird*, contiene la única de sus novelas que se podría definir de método realista, en la que utiliza un estilo directo y una técnica narrativa de corte tradicional. A partir de ahí, Kosinski adopta un tono que podríamos calificar de profético en sentido estricto: el del que da testimonio desde una perspectiva ética. Y sus relatos adquieren las características de la parábola con valor simbólico. Las novelas mencionadas como propias del segundo apartado se asimilan a esta categoría. En el último grupo se encuentra *Being There*, en la que una única parábola, desarrollada con aguda ironía, exhaustivamente, es el objeto de la narración.

La novela de la primera clase está incrustada en la historia europea con absoluta precisión y su cronología es lineal, su realismo estricto en el uso de los diversos elementos narrativos y en el nexos causal entre conductas y hechos, de modo que le sería aplicable con buenos resultados el método de análisis que apunta Eliot en su teoría del «objective correlative». Esto naturalmente no excluye otras interpretaciones en las que se examinará el valor simbólico o alegórico del relato en su conjunto, que no harían sino completar una valoración global de la novela. Las cinco que forman el segundo grupo se escapan de estos límites, por lo que se hace preciso partir, para su lectura atenta, de aquella «willing suspension of disbelief» de que nos hablara el poeta romántico inglés. *Being There* conjuga los dos acercamientos anteriores: en un primer nivel sería un relato de nuevo lineal, cronológicamente ordenado y presidido por la relación causal; a un

segundo nivel, la ironía radical de la situación expuesta lo convierte en una agudísima visión satírica de los aspectos más absurdos e inadmisibles de la sociedad contemporánea, llevados hasta sus últimas consecuencias.

Estos tres grupos, por otra parte, definen también las etapas que se dan en la evolución de los personajes centrales y en el desarrollo de su filosofía de la vida. El niño protagonista de *The Painted Bird* ilustra un proceso al que se ve sometido y a través del cual es objeto del rechazo sistemático y cruel por parte del mundo que le rodea, como consecuencia de sus peculiaridades individualizantes que le hacen «distinto». De igual manera que le ocurre al pájaro a que alude el título, al que unos niños han capturado y pintado de color granate: «After the paint had dried we let him go to rejoin his flock. We thought he would be admired for his beautiful and unusual coloring, become a model to all the gray sparrows in the vicinity, and they would make him their king. He rose high and was rapidly surrounded by his companions. For a few moments their chirping grew much louder and then a small object began plummeting earthward. We ran to the place where it fell. In a mud puddle lay our purple sparrow - dead. ... He had been killed by the other sparrows, by their hate for color and their instinct of belonging to a gray flock» (7).

El vagabundo de este niño abandonado le lleva a pasar por una serie de etapas «each of them related to a need to find a flock identity, before he comes finally to depend on himself» (8). A partir de este momento se produce la respuesta: y el niño indefenso y rechazado se habrá de convertir en un ser que busca el aislamiento y la soledad como recurso para la supervivencia. Su identidad individual, aquello que le hace «diferente», está simbolizado por su pertenencia a una minoría racial perseguida por el poder (sea judío o gitano, un extremo no aclarado en la novela): para ese grupo en el poder al que se conforma la mayoría «it doesn't matter what a man really is. A man is only what others think he is, nothing more. Especially under conditions where the value of uselessness of a man is evaluated by an organized group» (9). Una vez realizada esa valoración, el individuo tiene su lugar adecuado en la comunidad y a él debe limitarse: se carece del derecho a determinar por uno mismo su función social, porque no se tiene identidad. Si ésta se define como consecuencia de la relación del individuo con el grupo, con los demás individuos que le rodean, le delimitan, le sirven de contraste; con los que se establece la comparación necesaria; entonces la soledad absoluta sería tanto como «no ser» o «no existir» (en este caso, dos ideas equivalentes), pues llevaría a una pérdida de la identidad, entendida en este sentido, aceptada así. Tal es la situación en que se encuentra el protagonista de *Being There*, que es simplemente el ejemplo perfecto de a dónde lleva el conformismo absoluto e incuestionado: Gardiner es un mero reflejo de lo que «los otros» (simbolizados en el mundo de los seriales y los anuncios de la televisión) quieren que sea.

Pero los restantes héroes de Kosinski se niegan a aceptar esa definición de la identidad, esa imposición social y buscan la suya propia en una soledad, ahora ya no impuesta y pasivamente aceptada, sino activamente pretendida. No para desentenderse del grupo, sino para poder intervenir en él, aunque sea desde fuera, con posibilidades de controlarlo y modificarlo. *Cockpit*, representativa del grupo en que aparece este tipo de personaje, servirá de base aquí para un examen y una valoración de las actitudes de este novelista y de sus cualidades de narrador.

II. En la ya mencionada entrevista publicada por «*Psychology Today*», Kosinski expresa su creencia en el sentido de que «Most of us, by the time of adolescence, carry in our head a veritable totalitarian state of illusions and most of them suppress us». De ahí arranca la actitud de sus protagonistas, los cuales, dice su creador, «are desperate to find out who they are. And if this requires freeing oneself from an outer oppression, then some of them have trained themselves to fend off the threat of society using complex bureaucratic means as well as camouflage, disguises, escapes and so forth» (10).

Tal es, exactamente formulada, la actitud de Tarden, el enigmático protagonista de *Cockpit*, que considera que «Most people surrendered their lives to the state's omnipresence. I could not deny its existence, but I could abstract myself from its power» (11). Contra ese Estado, «a vicious enemy» (12), le pone en guardia su padre, que le advierte que «the whole country was an endless, bureaucratic jungle in which the brush and undergrowth grew dense and intertwined» (13). Tarden decide «to turn that confusion back on itself» (14) a fin de hacerla funcionar en su propio beneficio.

Este Tarden, narrador y protagonista, experto esquiador, excelente fotógrafo, perfectamente familiarizado con el manejo de todo tipo de aparatos electrónicos y de escuchas clandestinas, y con un amplio conocimiento del uso de toda clase de armas y explosivos ha crecido en un país totalitario de la Europa del Este. Sus excepcionales dotes intelectuales le han abierto el camino del triunfo en el mundo académico y ha llegado a ocupar un puesto importante como investigador y profesor en la Central Academy of Science. Aprovechando su privilegiada posición y la enmarañada burocracia del Partido y del Estado, organiza un plan laborioso y complejo para huir al Oeste, lo que finalmente logra sin comprometer a sus amigos y sin dejar ningún rastro delictivo.

Inicia a continuación su nueva vida en los Estados Unidos. Sus experiencias personales son una larga cadena de incidentes que parecen empujarle fuera de la sociedad. Uno de sus primeros conocidos en la Universidad, un profesor de Economía, le presta inicialmente su ayuda y se desarrolla entre ellos una amistad profunda y desinteresada, que, no obstante, acabará inesperadamente cuando Robert, el amigo economista, en un trance de enajenación mental, intente matar a Tarden: los gritos de petición de socorro de éste atraen a la policía, contra la que se revuelve Robert con una velocidad y ferocidad que hacen darse cuenta a Tarden de que si Robert no le ha matado a él ha sido porque «he had intentionally slowed himself down» (15). Luego, Tarden reconstruye el historial de su amigo con la información que le da la policía («they told me that Robert had a record of violent attacks and was supposed to have been under psychiatric care») (16) y la que le proporciona el propio padre de Robert, que le informa de que éste «has been under medical supervision ever since he returned from the Army» (17). Sin embargo, una primera explicación simplista (la experiencia militar como destructora de la personalidad individual y de su equilibrio) se nos niega inmediatamente: Tarden pregunta al padre si antes de alistarse hubo alguna indicación de la perturbación de su hijo. La respuesta es esclarecedora: «When Robert was a small boy, I gave him a dog ... A big, strong animal. The kid loved it more than anything else in the world. Two years later he cut off the dog's head» (18).

No es, por tanto, el entrenamiento recibido para matar la causa de la perturbación de Robert. El modelo de conducta que ha exhibido con respecto a Tarden ya estaba establecido desde la infancia. Pero hay una nueva complejidad que añadir: según ese modelo, Robert tiende a destruir lo que más ama (un síndrome bien conocido de los psiquiatras y de los poetas) pero en el caso presente, el ataque de Robert a Tarden parece en realidad haber sido un juego, una mortal comedia para llamar la atención de la policía, puesto que según el propio Tarden reconoce, Robert le podía haber matado si hubiese querido: simplemente, por el contrario, le ha mantenido en jaque dando tiempo a la llegada de la policía, como si a quien Robert hubiese querido ver destruido fuese a sí mismo.

Otra relación en la que el cariño tiene un efecto destructor nos es narrada a continuación. Tarden, excelente esquiador según indiqué, pasa unas vacaciones en los Alpes. Se aloja con una familia que tiene una niña pequeña a la que a veces lleva consigo a las pistas más difíciles y a la que va pacientemente enseñando los secretos de ese deporte. La niña se encariña con su instructor, hasta el punto de que cuando se acaban las vacaciones y Tarden debe marcharse la niña se quiere ir con él: y ante la negativa que recibe su deseo se sube al tejado de su casa y se arroja al vacío, fracturándose la columna vertebral, de modo que «she might never walk again» (19).

De la misma manera que las relaciones personales espontáneas y desinteresadas destruyen, la relación de Tarden con las instituciones en que se ve inmerso constituye también una amenaza para su individualidad. Con respecto a su vida en su país de origen ya hemos visto sus reflexiones. Una vez en el occidente, pronto vuelve a encontrarse con un tipo de experiencia similar. Una amante ocasional le entrega en Suiza unos documentos muy importantes con instrucciones para su venta a agentes secretos de países extranjeros. Lo que nos revela más tarde la narración es que esa dama era miembro de un Servicio Secreto al que debía proporcionar esos documentos. Al entregárselos a Tarden, desinteresadamente movida por su amor, debe confesar a sus superiores su fracaso, que será la causa de su caída en desgracia y posterior destrucción.

Tarden cuenta cómo vende esos documentos a «the highest bidders, the Americans, who also made me an offer to join the Service. I accepted» (20). *Cockpit* es, en realidad, la narración que Tarden hace de su vida, desde una perspectiva retrospectiva y después de abandonar clandestinamente ese Servicio Secreto, en el que ha transcurrido la mayor parte de su vida y cuyos recuerdos y experiencias constituyen el grueso del relato. Su vida actual es un continuo peregrinaje de ciudad en ciudad y de país en país, cambiando de identidad continuamente a fin de huir de sus antiguos compañeros del Servicio que le eliminarían en cuanto dieran con él. En este Servicio se trata, pues, de otra de esas instituciones absorbentes que dominan a sus miembros en cuerpo y alma y de la que no se les permite retirarse. De ese cerco de acero tiene que escapar el protagonista si quiere salvaguardar su propia independencia y su propia identidad individual.

Pero no se trata simplemente de una parábola de la soledad del hombre perseguido de que nos hablan otros escritores americanos contemporáneos (ya sean judíos, como Bernard Malamud y su *The Fixer* de 1966 o negros como Ralph Ellison y su *Invisible Man* de 1952, por poner sólo dos ejemplos suficientemente significativos). Tarden se niega a someterse y aunque permanece apartado, hasta extremos a veces grotescos, no deja sin embargo de participar en las vidas de los que encuentra a su alrededor. Recurre a sus continuos cambios de identidad, a sus disfraces, «as more than a means of personal liberation: it's a necessity» (21), para la cual sus años de experiencia en el Servicio le han dotado del mejor entrenamiento técnico posible, de tal modo que se ha convertido en un auténtico experto en los misterios de ese arte. Y paralelamente, manifiesta: «As a result of the circumstances under which I left the Service, I cannot join any professional, social or political group. Yet, to live alone, depending on no one, and to keep up no lasting associations, is like living in a cell; and I have never lost my desire to be as free as I was as a child» (22). Esa necesidad de libertad la pone en práctica interviniendo en las vidas de los demás («I pick a life and enter it») (23) de modo que las modifica castigando o premiando sin que sus víctimas se percaten de su intervención, ejercitando un sentido de justicia elemental, cruel en ocasiones, pero siempre apoyado en su idea del bien y el mal, aun consciente de la relatividad de esos conceptos y por tanto de la flexibilidad con que hay que aplicarlos para no corromperlos. En una ocasión presencia un accidente de automóvil en el que una joven es atropellada por un taxi. Tarden, oportunamente, toma una larga serie de fotografías que recogen la secuencia completa del accidente. Obtiene luego las direcciones del conductor del taxi y de la joven que ha sufrido el atropello y envía a cada uno una selección distinta de fotografías: «I selected shots for the cab driver that could best prove his innocence ... The woman's set of photos ... suggested that she had been hit by a careless driver» (24).

Esta paradójica intervención, no hace sino matizar el sentido ético del protagonista, quitándole cualquier carga dogmática que pudiera deslizarse en él, a la vez que añade un elemento de ambigüedad a su conducta difícil de explicar en una valoración simplista de la misma. En esa misma dirección apunta, creo, otro incidente importante en el relato: cuando preparaba su fuga, a la que por otra parte ya se ha hecho alusión más arriba, Tarden tiene buen cuidado de evitar que en sus planes se vea implicado ninguno de sus amigos, para evitar, como él mismo dice, que «What had begun as my personal challenge to the State would end with the destruct-

ion of innocent people, and I had no more right to destroy them than the State did» (25). La destrucción del inocente no se puede, pues, justificar de ningún modo, ni siquiera como medio para obtener un bien superior. Sus víctimas serán siempre culpables, aunque lo sean de delitos no punibles por la ley (un comportamiento egoísta, la traición de un amigo, la ruptura de la palabra dada, etc.). Y esa intervención se considera por parte del protagonista como un deber ineludible, como consecuencia del hecho de que «man carries in himself his own private war, which he has to wage, win or lose, himself - his own justice, which is his alone to administer» (26). Esta es la filosofía tras el comportamiento aparentemente frío, calculador, carente de todo atisbo de emoción, de Tarden.

La novela está estructurada a base de la acumulación de incidentes sucesivos, desconectados entre sí, excepto por la figura del protagonista-narrador que no se atiene a un orden cronológico riguroso. Para Kosinski lo importante es esa sucesión de incidentes, superficialmente desconectados, que conforman una vida: «To intensify life, one must not only recognize each moment as an incident full of drama, but, above all, oneself as its chief protagonist» (27). Como consecuencia de esta fe básica, surge su peculiar estilo narrativo: «That's why in my fiction I stress an incident, as opposed, let's say, to a popular culture, which stresses a plot. Plot is an artificially imposed notion of preordained "destiny" that usually dismisses the importance of life's each moment. Yet, that moment carries the essence of our life» (28).

Junto a este dato hay que considerar el propósito de fondo, intensamente moralizador, que mueve a Kosinski. Sus escenas de crueldad física, moral, sexual, persiguen siempre un objetivo aleccionador, de denuncia y de llamada de atención: el novelista intenta poner a sus lectores «on a constant moral and emotional alert» que produce un efecto saludable «in that it heightens the sense of life, the appreciation of its every moment, the sheer miracle of existence in a basically hostile environment» (29).

De estos dos factores coincidentes (el uso del incidente, frente al argumento, en el aspecto formal; y la justificación del incidente en un aspecto de fondo como portador de la esencia de la vida) se deriva otro dato que individualiza la técnica narrativa de Jerzy Kosinski y la dota de personalidad propia y, en definitiva, de su peculiar originalidad. Se ha dicho a veces que sus novelas son surrealistas; o que son narraciones oníricas; y, en consecuencia, se le ha comparado con el Bosco o con Kafka. En mi opinión, ni una apreciación ni la otra resultan acertadas. Los incidentes de Kosinski componen un mosaico del que se deriva una visión personal del mundo y del individuo, que si resulta amarga, no es desesperada en absoluto, sino más bien llena de compasión, coherente y sistemáticamente optimista, aun a pesar de la dureza y crueldad de los hechos que relata: es una crueldad que utiliza, según ya se ha indicado, como el cirujano su bisturí, como medio de crear en el lector ese estado de alerta, esa actitud de salud moral, que es esencial para distinguir una cierta relación con la catarsis. Lo que se desprende, tras esa apariencia de frialdad, crudeza, e incluso maldad de determinados incidentes y personajes es la fe de Kosinski en la capacidad de salvación del ser humano. La esperanza de que también nos hablará Camus, de que al final de estas tinieblas, se vislumbra ya una luz, que el hombre puede hacer realidad con su conducta ética y humanista.

Por otra parte, esos incidentes, considerados aisladamente, tienen una entidad propia e independiente, un desarrollo lógico y unos desenlaces perfectamente encajables en la relación causal. Lo onírico no respeta la lógica externa: la obra de Kafka, qué duda cabe, tiene *su* lógica interna; pero es una lógica perfectamente diferenciable de la realidad: sus sueños carecen de principio y fin y no respetan en absoluto norma alguna de tipo realista.

Tampoco quiero decir con esto que Kosinski sea un escritor al que se pueda aplicar con justicia el término «realista». Su relato tiene más bien la calidad del «duermevela», esa libertad de la imaginación del que sueña despierto. El está convencido de que lo subjetivo es más fiel a la realidad profunda del ser humano, que lo objetivo: «Looking at the pictures of Valerie and her lover now, I realize how badly they record my experiences with Valerie, how much more

accurate and explicit my memories are. My past emotions are etched into my mind like a display in a store window ready to be called up at any moment» (30). No existe, por tanto, aquí una «Historia», sino las «historias» que cada individuo es capaz de crear en su memoria, sobre la base de su propia experiencia subjetiva. Y es esa visión subjetiva del mundo lo que constituye la verdadera realidad con la que el hombre debe contar. Por eso, Kosinski utiliza este recurso del «sueño en vela»: al dar rienda suelta a su imaginación, ésta es capaz de crear incidentes que, aun respetando la lógica y la causalidad, no se ven limitados por lo imprevisible y la casualidad. Cuando interviene en las vidas de los demás jamás falla en sus cálculos: lo inesperado nunca aparece, la reacción imprevisible, desconcertante o sorprendente, nunca se da. En una ocasión resulta apaleado por el chulo de una prostituta a la que ha hecho una serie de fotografías; su venganza, o mejor dicho, su castigo ejemplar, no se hace esperar: por medio de una ingeniosa combinación de circunstancias que pone en marcha y que deben encajar entre sí con una precisión cronométrica, provoca el pánico del individuo que, en su huida de la policía (objetivamente innecesaria, por otra parte) se estrella con su coche y se mata.

Al soñar despierto, además, se pueden modificar y arreglar sobre la marcha los antecedentes en que no se ha pensado hasta que un consiguiente los hace inesperadamente necesarios. Relata en una ocasión cómo Tarden alquila una casa aislada, sobre un acantilado que da a su propia playa y rodeada de un gran parque. La propiedad había estado deshabitada durante muchos años y los vecinos del pueblo cercano se habían acostumbrado a usar el parque y la playa como lugar de sus excursiones y meriendas. Tarden decide hacer respetar los derechos a la tranquilidad y el aislamiento que considera suyos y en consecuencia organiza un complejo sistema de vigilancia electrónica, por medio de una red de altavoces y micrófonos instalados en el bosque y que controla desde un puesto de mando que instala en el ático de la casa. Para asustar y ahuyentar a los invasores transmite toda clase de ruidos extraños y amenazadores, que les ponen en fuga sin un fallo. A veces también la invasión se producía desde el mar: un bote atracaría en la playa y sus ocupantes encenderían un fuego sobre el que preparar sus comestibles y harían allí su fiesta campestre. Para ellos también prepara sus defensas: su propia embarcación está anclada en el mar a poca distancia de la orilla y en ella coloca igualmente sus escuchas y sus altavoces. Nos cuenta cómo, mientras trabajaba en la preparación de sus micrófonos, le viene a la memoria otra escena anterior, en la que en los muelles de Mónaco observaba con ayuda de unos prismáticos los yates anclados en el puerto. Un niño se sienta a su lado y le confiesa que lo que más le gustaría hacer en ese momento sería volar los yates, para lo cual lo único que necesitarían serían unos submarinos de juguete propulsados por pilas, a los que cargaría de dinamita auténtica dispuesta para que estallase al contacto con los cascos de las embarcaciones. Y añade ahora Tarden: «Inspired by the boy's scheme, on my last trip to the city I had bought several battery-powered miniatures of amphibious naval carriers» (31), con los que llevar a la práctica esos planes infantiles. De ese viaje anterior a la ciudad ya había dado cuenta detallada, sin que hubiese habido la menor alusión a este detalle. Pero ahora, al recordar la escena de Mónaco (y es ahora cuando la ha recordado, no antes) la calidad de «duermevela» de su relato le permite corregir sobre la marcha aquel viaje ya terminado y añadir esta compra, modificando sencillamente un hecho pasado, sin que la verosimilitud general de la situación sufra lo más mínimo.

Otra confirmación me parece encontrar en el arranque de la novela: el narrador se está dirigiendo a una interlocutora innominada («I was intrigued by you the first time we met at your party») (32) que le sirve para poner en marcha la revisión de sus recuerdos (33). Esta persona desaparece inmediatamente de escena, para no volver a reaparecer y el narrador, ya disparado, es libre para ir encadenando sus reminiscencias y recuerdos, que se enlazan entre sí por medio de una difusa serie de asociaciones de ideas, sin el menor obstáculo. Sus recuerdos de tipo sexual (no amoroso, puesto que para estos personajes el sexo es otro instrumento de dominio más, como sus repetidos fracasos previos en ese terreno les han llevado a concluir)

son de un erotismo descarnado que sugieren el origen sexual de cierto tipo de conductas violentas, por medio de la distorsión y la llegada a los extremos de la frialdad y el distanciamiento; lo mismo en las reminiscencias de su relación con Theodora, una dolorosa parábola sobre la búsqueda unilateral de la maternidad; que en aquellos otros recuerdos más casuales, como la anécdota que le viene a la mente sobre los soldados de una cierta unidad especial del ejército alemán durante la Segunda Guerra Mundial, que se enorgullecían de su peculiar tipo de souvenir: «Necklaces of female nipples, which they had bitten off, strung together, and dried like the strings of mushrooms the peasants hang up in winter» (34). O aquella otra que intensamente recuerda las imaginaciones sin freno de un adolescente con un peculiar sentido del humor: una prostituta relata su historia de cómo una vez fue secuestrada por uno de sus clientes, un fanático de la televisión, que la encierra en su piso y la mantiene atada y amordazada durante días, «while he ate, slept and watched TV. He abused her during the commercials» (35).

Finalmente, una situación en la que se puede encontrar una confirmación explícita se descubre en un momento concreto de su preparación o, mejor dicho, de su manipulación de la boda de Veronika, a la que ha puesto en relación con un rico industrial a quien no conoce personalmente, pero cuya vida ha espiado y estudiado con todo detalle. En ese momento a que me refiero habla de su deseo de estar presente para poder observar el desarrollo de unos hechos que ha previsto con la más absoluta precisión y que se suceden de acuerdo con los más mínimos detalles de esas previsiones: «I imagined flying to Vail to see her. In my improvised dream-scenario, I check into a hotel across the street from her. The next morning, I discover where Veronika's lesson is to be held and in the afternoon I rent skis and boots. I arrive at the cable car station wearing my boots and carrying my skis but still dressed in a business suit and silk tie. I wait until Veronika and the instructor arrive in his sports car. He takes her skis from the rack and together they walk toward the cable car» (36). Obsérvese el tiempo verbal que introduce esta escena: «I imagined», que coincide con el pasado manejado por el narrador-protagonista a lo largo de todo el relato, como corresponde a la narración retrospectiva. De ese indefinido «I imagined» pasa inmediatamente a los presentes: «I check», «I discover», «I rent», «I arrive», etc. Y esta escena imaginada en presentes termina bruscamente con su recuperación de la forma en pasado: «When Veronika returned from Vail, I telephoned ...» (37), etc. Del deseo de observar, pasa a imaginarse la observación y construye en su mente una escena ficticia que satisface su curiosidad y que es una revelación detallada de su procedimiento imaginativo global, más implícito que explícito, más enmascarado o sugerido, que abiertamente descrito. Y, lo que es más importante, que no se diferencia en nada del resto que es imaginado, mientras esta escena concreta imagina que la imagina. Entre uno y otro momento no existe distancia real: en ambos se verifican los hechos sin la menor desviación con respecto a su deseo y a su voluntad de manipulación.

III. El medio de expresión que utiliza el novelista, naturalmente, se ajusta a las necesidades expresas del relato y a su propia intención, siempre presente, implícita en la naturaleza de sus anécdotas y en la calidad humana de sus personajes. El lenguaje es frío, impersonal, aséptico: Kosinski ni aprueba ni condena de un modo explícito; simplemente manifiesta, describe, relata. Nunca comenta el proceso mental o emocional de sus personajes: lo revela. Ausente, por lo tanto, de su léxico está toda la gama terminológica que se refiere a la vida emotiva del hombre: en sus novelas no se tiembla de amor o de miedo; no se suda de terror o de excitación; no se conmueve el alma de compasión, de desprecio, de repulsión. Únicamente en *The Painted Bird* se utiliza este mundo referencial, como consecuencia de la naturaleza más tradicional o convencional de la historia narrada. En las demás novelas, especialmente en *Steps*, *Blind Date* y *Cockpit*, la crueldad sexual, la violencia física extremada, la inicua manipulación moral de las personas, nos son puestas de manifiesto sin el menor comentario, de un modo glacial, objetivo, como si de los sucesos más insignificantes, más vulgares, más normales se tratase. Uno de sus personajes, miembro de un jurado en un juicio por asesinato, reflexiona: «Many of us

could easily visualize ourselves in the act of killing, but few of us could project ourselves into the act of being killed in any manner. We did our best to understand the murder: the murderer was a part of our lives; not so the victim» (38). La compasión por la víctima es una vivencia intelectual, porque su experiencia es inimaginable. Y el horror que pudiese despertar en nuestra conciencia el asesino, se diluye en la proyección imaginativa de nuestro propio yo, en el yo del culpable. En otra escena que reviste un cierto paralelismo con la anterior, Tarden condena a muerte a una de sus amantes porque le ha sido infiel. La lleva a una exposición de aviones militares y se las arregla para colocarla ante la proa de un caza, en cuya cabina se encuentra él, y cuyo sistema de radar activa durante unos segundos: las radiaciones que inundan el área en que se encuentra esa mujer le producirán una muerte lenta y horrorosa, sin que ella pueda relacionar a Tarden con la causa de su destrucción por contaminación radioactiva: «Posed against the peaceful green field veined with white runways, she had no idea that invisible missiles were assaulting her body and brain» (39). La transición a la siguiente anécdota, con que se continúa el relato es inmediata y sin más comentarios.

De esta manera, los incidentes que maneja Kosinski plantean situaciones susceptibles de ser llevadas hasta sus últimas consecuencias, con lo cual adquieren todo su valor ejemplificador y moralizante. Este es, en definitiva, el objetivo que persigue este recurso narrativo que, en mi opinión, el novelista utiliza con pleno acierto y con indudable eficacia. Es el uso que el antiguo predicador moralista hiciese del «ejemplo» con el que ilustrar las nefastas consecuencias del pecado: se desprendería de su mayor o menor habilidad para provocar el pasmo, el terror, la compasión, entre sus oyentes pecadores, su mayor o menor éxito en su propósito de convertirlos.

Kosinski no saca la lección de un modo explícito, desde luego, sino que deja que sea el lector el que llegue a sus propias conclusiones por sus propios medios, conmoviendo, sacudiendo, eso sí, su conciencia por medio de esos choques violentos a su sensibilidad, que le pongan en el estado de alerta moral y emocional que el novelista considera punto de partida básico, a fin de poder conseguir esa purificación precisa para la mejora espiritual.

Su mundo es, como creo que se puede apreciar por todo lo dicho, limitado. Pero su sentido ético es inequívoco, generoso y básicamente humanista y humanitario. Y la soledad de sus personajes, un trasunto de la que todo hombre lleva dentro y en la que vive, sea o no consciente de ello, causa y efecto, simultáneamente, de su miseria y de sus valores, de su justificación y de su condena. Aquí radica, desde mi punto de vista, la esencia de la calidad más que relativa de estos relatos: su intenso entramado entre fondo y forma, ética y conducta, lenguaje e imaginación factual, les dota de esa cierta profundidad y universalidad que lo limitado del mundo de creación de Jerzy Kosinski les parecería negar en una primera impresión superficial.

NOTAS

(1) Kosinski aprendió el inglés tras su llegada a los Estados Unidos. Su educación universitaria, que había comenzado en Polonia, en la Universidad de Lodz, continuó en Columbia University, donde durante varios años fue estudiante de doctorado aunque sin llegar a recibir el título, y en la New School for Social Research, a la que asistió durante otros dos años. Ha sido profesor de literatura inglesa en las universidades Wesleyan, de Princeton y de Yale. En mayo de 1973 fue elegido presidente de la sección americana de P.E.N.; con ocasión de esta elección manifestó: «If I can help P.E.N. free one writer from one day in prison then my tenure as president will have been successful» (*Publisher's Weekly*, May 21, 1973, pág. 28). Tras su éxito como novelista ha

abandonado sus actividades académicas. Vive en Nueva York.

(2) En España se han traducido, que yo sepa, *The Painted Bird* (*El pájaro pintado*), *Steps* (*Pasos*), *Being There* (*Desde el jardín*) y *Cockpit* (con el mismo título que el original). Para una completa información bibliográfica de Kosinski se pueden consultar: Thomas P. Walsh & Camaron Northouse, *John Barth, Jerzy Kosinski and Thomas Pynchon: A Reference Guide*, G. K. Hall, Boston, 1977; y Frederick S. Rush, *A Bibliography of Jerzy Kosinski*, Garland, New York, 1980. Los editores de este último título anuncian, no obstante, que su publicación no tendrá lugar hasta 1982.

(3) Así lo cuenta en una entrevista que publicó Gail

Sheehy, «The Psychological Novelist as Portable Man», *Psychology Today*, December 1977. pág. 56. Parece, sin embargo, prudente tomar esa afirmación con un grano de pimienta: doce años antes, en una presentación que escribió el propio Kosinski a las traducciones alemana, española, italiana y portuguesa de la novela, y que se publicó como folleto independiente en inglés (lengua en que originalmente la redactó) afirmaba: «To say that *The Painted Bird* is nonfiction may be convenient for classification, but is not easily justified». (*Notes of the Author on The Painted Bird*, Scientia-Factum, New York, 1965, pág. 11). Más aún, en aquel momento el autor justifica la mudéz del niño como un recurso literario: «Obviously, the author purposefully prevents the Boy from having the advantage of normal communication. This imposed silence fulfills several functions. This imposed silence fulfills several functions. When the means of speech is lost to him the Boy is consequently thrown back onto motivated action. ... In addition, the sense of alienation is heightened by depriving the characters of the ability to communicate freely. Observation is a silent process; without the means of participation, the silent one must observe» (íbidem, págs. 16-17). No hay, pues, la menor alusión al carácter autobiográfico del dato, sino más bien toda una elaborada teoría para justificarlo literariamente.

(4) Creo que esto no contradice lo que digo en la nota anterior: una cosa es que sus obras tengan un tono autobiográfico y otra distinta que sean rigurosamente autobiográficas. El propio Kosinski matiza esta distinción, cuando, en el mismo texto a que acabo de hacer referencia, dice que «*The Painted Bird*, then, could be the author's vision of himself as a child, a *vision*, not an examination, or a revisitation of childhood». (Íbidem, pág. 13. El subrayado es de Kosinski).

(5) *The Painted Bird*, Bantam, New York, 1972, pág. 2.

(6) Íbidem, pág. 194.

(7) *No Third Path*, Doubleday, Garden City, New York, 1962, pág. 107.

(8) Gerald Weales, «Jerzy Kosinski: *The Painted Bird* and Other Disguises», *The Hollins Critic*, IX, n.º 3 (1972), pág. 9.

(9) *The Future Is Ours, Comrade*, Doubleday, Garden City, New York, 1960, pág. 220. En esta obra como en *No Third Path*, Kosinski describe y ataca un tipo de sociedad, que para él en ese momento es la soviética, en la que las posibilidades de supervivencia se miden por la

capacidad de conformismo del individuo a las normas establecidas.

(10) «The Psychological Novelist as Portable Man», pág. 55.

(11) *Cockpit*, Houghton, Mifflin, Boston, 1975, pág. 15.

(12) Íbidem, pág. 16.

(13) Íbidem, pág. 19.

(14) Íbidem, pág. 19.

(15) Íbidem, pág. 47.

(16) Íbidem, pág. 48.

(17) Íbidem, pág. 48.

(18) Íbidem, pág. 48.

(19) Íbidem, pág. 51.

(20) Íbidem, pág. 53.

(21) Íbidem, pág. 129. Es la misma necesidad que lleva al aislamiento a los otros protagonistas de Kosinski. En *Blind Date*, por ejemplo, Fabián es un jugador profesional de polo que vive en un VanHome, especie de casa rodante, con la cuadra para sus dos caballos incluida, que le permite al mismo tiempo su libertad de movimientos y su absoluta soledad cuando así la desea.

(22) Íbidem, pág. 148.

(23) Íbidem, pág. 148.

(24) Íbidem, pág. 188.

(25) Íbidem, pág. 16.

(26) *The Painted Bird*, pág. 187.

(27) «The Psychological Novelist as Portable Man», pág. 55.

(28) Íbidem, pág. 55.

(29) Íbidem, págs. 54-55.

(30) *Cockpit*, pág. 12.

(31) Íbidem, pág. 193.

(32) Íbidem, pág. 1.

(33) Kosinski, en general, o al menos en las cinco novelas del segundo tipo, se habla a sí mismo: sus novelas tienen, así, la apariencia de largos monólogos, reminiscencias, la revisión mental de sus recuerdos. Incluso en los casos en que el relato comienza en tercera persona. Así ocurre con *The Devil Tree*, pero tras las primeras escenas el protagonista compra un magnetófono al que dicta sus reflexiones y, a partir de ahí, protagonista y narrador se identifican.

(34) *Cockpit*, pág. 214.

(35) Íbidem, pág. 220.

(36) Íbidem, págs. 217-218.

(37) Íbidem, pág. 218.

(38) *Steps*, Random House, New York, 1968, pág. 94.

(39) *Cockpit*, pág. 236.

