

# La escritura en cuanto «vida potenciada».

## Notas sobre la poética de Kertész<sup>1</sup>

Jaime Aspiunza

Universidad del País Vasco

jaspiunza@yahoo.com

---

### Resumen

La obra testimonial y literaria de Imre Kertész, frente a algunos de los tópicos de los últimos años acerca de la relación entre escritura y vida o escritura y mundo, pretende ser radical expresión de la verdad. Espigando en sus textos, se trata aquí de entender qué puede querer decir para él «expresión»; en otros términos, qué relación se establece en su caso entre escritura y vida o mundo. Detrás de dicha lectura, respiran otras de Heidegger y Merleau-Ponty.

**Palabras clave:** expresión, poética, crítica literaria, fenomenología.

**Abstract.** *Writing as strengthened Living. Notes about Kertész's Poetics*

Against postmodern opinions and prejudices about the relationship between writing and life or writing and world, Imre Kertész's literary and testimonial work wants to be an expression of the truth. Gathering from his texts, here I try to understand what «expression» could mean to him. In other terms, what a relationship between writing and life or world is established in his case. Earlier readings of Heidegger and Merleau-Ponty inspire this current essay.

**Key words:** expression, poetic, literary criticism, phenomenology.

---

Pero lo que ocurría aquí y ahora era algo completamente nuevo: no eran palabras, ni escritura, ni siquiera una confesión o una justificación. Era un impulso aturdidor, una pasión desmedida que mantenía a Sebastian atado a su escritorio y le ordenaba evocar un período de su vida y conjurarlo. *Era la propia vida anterior la que quería estar presente*, renacer en aquel espacio, no por Sebastian, tampoco por Adler, solo por ella misma.

(F. Werfel, 2005, p. 58. Cursiva, mía: J. A.)

1. Este texto ha sido escrito en el marco del proyecto de investigación *La expresión de la subjetividad en las artes*, dirigido por F. Pérez Carreño (MEC HUM-2005-2533/FISO).

La caracterización que Kertész hace de la poesía, de la *escritura*, más bien, aunque habrá que ver que para él la «escritura» es ciertamente *poesía* en el sentido más radical de la palabra, es que *la escritura expresa la verdad de la vida*. La formulación no es sorprendente, acaso sí lo sea en estos tiempos la radicalidad con que se propone y de que se dota a lo que eso quiere decir.

El arte entendido en cuanto «expresión» es una idea cuyo origen se suele situar en el romanticismo. Se cita así el «prefacio» de las *Baladas líricas* de 1800, en que Wordsworth señalaba que la «poesía es el desbordamiento espontáneo de sentimientos poderosos». Sabemos que eso no era todo para Wordsworth; incluso que los añadidos y matizaciones de prefacios posteriores acaban por desmontar y aun dar la vuelta a tal definición (véase Wordsworth, 1990, «Introducción»). El «romanticismo» que nos ha llegado a través de nuestra educación sentimental lo define mejor J. S. Mill, para quien la poesía es «expresión o exteriorización del sentimiento», y es el sentimiento espontáneo el que concede carta de naturaleza a la verdadera poesía (citado por Abrams, p. 41).

Antes que Wordsworth y Mill, y frente a una tradición clasicista e ilustrada que consideraba la obra de arte por lo que ella era, ya Herder había puesto el acento en el carácter expresivo de toda creación o producción humana. En todo artefacto, en mayor o menor medida, viene a manifestarse la actitud vital del creador o productor. Ahora bien, en la concepción de Herder, hay otro punto fundamental que no conviene olvidar: para él, lo básico del ser de cada individuo viene dado por la necesaria pertenencia a un grupo. Así, lo que se refleja en la expresión de sus producciones es esa componente social del artista, la verdad de la cultura propia. Se puede situar ahí el origen de las teorías modernas de la expresión, diversas por cuanto no es lo mismo hablar de «sentimientos» que de «actitud vital» o de «la verdad», por ceñirnos a lo anteriormente mentado. La clave, las grandes diferencias se darán en función de cómo se interprete la idea de «expresión» —expresión ¿de qué?: ¿del propio individuo, de la cultura, del mundo?

Eso por lo que hace a «expresión». La relación entre arte y verdad ha dado muchas vueltas a lo largo de la historia. En la modernidad, y hasta el romanticismo, dicha relación se ve regida por el modelo del conocimiento y de la ciencia. Sólo en la medida en que el arte cumpliera un papel similar al de la ciencia permitía conocer la verdad, sacar a la luz la estructura racional de la naturaleza. Tal es uno de los presupuestos básicos de lo que se suele llamar «clasicismo». El romanticismo, tras el paso previo de la novela sentimental, va a darle la vuelta —en cierto modo— a tal supuesto: entendiendo el arte como creación, como práctica de liberación de la verdad, establecerá un vínculo privilegiado entre arte y verdad.

En realidad no se trata simplemente de darle la vuelta a la posición de privilegio del conocimiento y de la ciencia. Se trata, más bien, de una transformación ontológica más decisiva y fundamental. Transformación que se puede vislumbrar ya hasta en el propio Kant. El giro copernicano le lleva a situar al sujeto en el centro del sistema, y en la tercera crítica se descubre en la experiencia estética una especie de protoconocimiento del cual el «sentido común»,

*Gemeinsinn*, sería la matriz en la cual, en cuanto ejemplo particular, se produce el juicio de gusto concreto y personal<sup>2</sup>. Sabemos, por supuesto, que el sujeto kantiano no es el individuo, si bien se realiza en él. Los «primeros románticos» darán por efectuado este paso. El romanticismo acabará difundiéndose en la figura que J. S. Mill de él pintaba.

Demos un pequeño salto: ¿qué piensa hoy en día el «sentido común»? ¿qué nos dicta esa nuestra «educación sentimental»? Diría que tiene bastante de romántica y algo de prekantiana.

Uno de sus axiomas más extendidos parece ser justamente el de que la obra de arte es expresión del autor, incluso, expresión de los sentimientos del autor. En ese sentido, es también comunicación de un mensaje, tiene una significación.

Por otro lado, y en este caso siguiendo un predicado más bien clasicista, la verdad sigue identificándose con la objetividad, es decir, con el fruto de la ciencia, o, como mucho, con el resultado de un consenso intersubjetivo. En cualquier caso, el «saber» individual no aspira a ser verdad objetiva. Por ello, la «verdad» subjetiva carece de fundamento. De ahí que la obra de arte, siendo expresión —se dice— «subjetiva», *no* tenga valor de verdad.

La verdadera validez del arte está, entonces, en su carácter expresivo por parte del creador, en sus efectos emotivos, del lado del espectador. Rige en cierta medida el modelo de la comunicación, de ahí que se insista en el significado de la obra de arte.

Partamos de estas trivialidades como telón de fondo sobre el que observar la posición de Kertész. Al decirnos que «la escritura expresa la verdad de la vida», parece a primera vista coincidir con lo que hemos dicho del «romanticismo». Sin embargo, su posición es absolutamente no romántica. Veámoslo.

Dice Kertész que lo suyo (habla de *Sin destino*, pero otro tanto vale, en general, de sus demás novelas) no es *novela autobiográfica*, esencialmente porque tal género no existe. Una cosa es la autobiografía, de carácter documental; otra, la *novela*, en la que «lo importante no son los hechos, sino *lo que se añade a los hechos*»<sup>3</sup>. Se crea un mundo, un mundo soberano que nace en la cabeza del escritor y sigue las leyes de la literatura.

2. «Also ist der Gemeinsinn, von dessen Urteil ich mein Geschmacksurteil hier als ein Beispiel angebe und weswegen ich ihm *exemplarische* Gültigkeit beilege, eine bloße idealische Norm, unter deren Voraussetzung man ein Urteil, welches mit ihr zusammenstimmt, und das in demselben ausgedrückte Wohlgefallen an einem Objekt, für jedermann mit Recht zur Regel machen könnte: weil aber das Prinzip nur subjektiv, dennoch aber, für subjektiv-allgemein (eine jedermann notwendige Idee) angenommen, was die Einhelligkeit verschiedener Urteilenden betrifft, gleich einem objektiven, allgemeine Beistimmung fordern könnte; wenn man nur sicher wäre, daunter richtig subsumiert zu haben.» *Kritik der Urteilskraft*, B67, A66. [«Así pues, el sentido común, de cuyo juicio propongo aquí como ejemplo mi juicio de gusto, otorgándole por ello validez *ejemplar*, [...] Porque el principio, siendo sólo subjetivo, sin embargo, se acepta como universal-subjetivo (una idea necesaria a cada cual)...»].
3. KERTÉSZ, 2005b, p. 53. «[...] eine solche Gattung gibt es gar nicht. Entweder Autobiographie oder Roman. [...] Eine gute Autobiographie ist wie ein Dokument: ein Epochenbild, auf das man "sich stützen" kann. Im Roman dagegen sind nicht die Tatsachen das Entscheidende, sondern allein das, was man zu den Tatsachen hinzutut.»

Ahondando en esta cuestión intentaré 1) aclarar cuál es la relación que se da entre escritura y vida; dicho de otro modo, a qué se puede llamar «expresión»; y 2) qué significa, en este contexto, «verdad».

Por más que Kertész lo niegue, en un sentido lato puede decirse que toda su obra es *autobiográfica*: no sólo *Sin destino*, sino también *Fiasco*, que justamente viene a recrear las circunstancias en que se escribió *Sin destino*; *Kaddish*, que indaga en el sentido que la escritura ha tenido en su existencia; *La bandera inglesa*, que es el relato, por decirlo así, del descubrimiento de su vocación de escritor; *Liquidación*, del fin del comunismo y las cuentas pendientes de Auschwitz... La única obra que, como él mismo dice, «se ha sacado de la manga», es la *Historia de detectives*. ¿Qué quiere decir aquí «autobiográfica»? Que su vida, que su «realidad vivida», es la *materia prima* de sus obras, nada más, y nada menos, porque eso confiere a sus novelas, no hay que olvidarlo, un punto de autenticidad difícilmente soslayable. Cuando uno lee *Kaddish*, al igual que cuando uno lee *Sin destino*, no puede dejar de pensar en el drama personal real y efectivo —como no se puede dejar de pensar en Auschwitz.

Con todo, «lo importante no son los hechos, sino *lo que se añade*». Estaríamos tentados de pensar que lo que se añade es lo imaginario, lo no fáctico, si acaso la forma, la estructura, digamos, narrativa, cierta necesidad fruto de la razón... Y no, diría que «lo que se añade» es el arte, es la escritura. Es decir, no los elementos que configuran el arte, sino el arte —la *escritura*—. Por supuesto, entonces también la «autobiografía» sería escritura. Dejémoslo, no obstante, como límite ideal sobre el que distinguir la novela.

En una anotación de 1988, dice Kertész: «Piensa mal del arte quien considera que transmite sentimientos. *El arte transmite vivencia*, la vivencia de vivir el mundo y sus consecuencias éticas» (Kertész, 2004, p. 209. *Cursiva, mía: J. A.*). El arte transmite, sí, sentimientos, mas no sólo; lo que verdaderamente transmite es la vivencia de vivir el mundo, en la cual habrá sentimientos, es posible, casi seguro, pero no se puede reducir la vivencia al mero sentimiento y, en consecuencia, la función del arte a la transmisión de sentimientos. Transmite, pues, una totalidad que es la vivencia, y entendida en cuanto acontecimiento en el mundo, y del mundo, pues es la vivencia de *vivir el mundo*. El sentimiento se ha considerado tradicionalmente subjetivo, lo subjetivo por antonomasia. La vivencia podríamos entenderla también de ese modo, pero no —se subraya, a más del acontecer, la mundanidad.

Es más, la anotación continúa: «*El arte transmite existencia a la existencia*. Para ser artistas, hemos de sustanciarnos en existencia, igual que el receptor, que también ha de sustanciarse en existencia. No vale conformarse con menos; y si algún significado posee este rito, únicamente se puede buscar aquí» (Kertész, 2004, p. 209. *Cursiva, mía: J. A.*).

No sólo, pues, que el arte transmita la vivencia a... otros. No, es que el arte da vida a la vivencia, la recupera y la relanza, la arranca de sí para recrearla. Años antes, ¿septiembre de 1983?, había anotado acerca de la verdadera función del novelista, un Proust, un Kafka, un Krúdy, no los que son unos chaperos o unos charlatanes: «la novela: un proceso en cuyo curso uno recupera

su vida»<sup>4</sup>, en algún modo la vuelve a vivir, no simplemente la rememora —ese «recuperar» sería, pues, «dar existencia a la existencia», revivir lo vivido.

Todas sus novelas tienen algo de eso. *Sin destino*, está claro, trata de formular, por decirlo así, la *formación* de un «sin-destino», de una «no-personalidad». No sabemos, ni probablemente él lo sepa, si el Kertész adolescente era o no como el György Köves de la novela. Pero hemos de suspender este presupuesto realista para captar mejor lo que allí pasa. (No dispongo de espacio para un análisis pormenorizado... Unas pinceladas.)

En el primer capítulo prima el desconcierto o, mejor, lo que podríamos considerar inmadurez: el niño, que hoy no ha ido a la escuela —comienza así la novela—, no entiende muy bien..., no entiende nada. Y, sin embargo, a su través —la narración es en primera persona— el lector ve lo que pasa. Hay citas literales: lo que cada uno dice, y no dice; señala siempre si entiende o no, qué entiende; abundan los «no sé la razón»... Y, sobre todo, se destacan *afectos de inmadurez*: la incomodidad que producen las lágrimas ajenas o la estrella amarilla en los padres, el pudor ante las muestras de cariño, el aburrimiento, el cansancio que le provocan el mundo de los mayores, la inexperiencia frente al malestar, y unos sentimientos de culpa repentinos y abrumadores.

Hay, en el segundo capítulo, una escena especialmente llamativa y reveladora de la inconsistencia del adolescente —de la adolescencia, probablemente—. Discutiendo con una vecina de su edad acerca de ese «ser judío» que los está marcando, ante la desesperación de la niña, piensa en decirle que él no la desprecia por ser judía; no obstante, se calla, lo que a la vez le molesta. En esa compleja tesitura siente por primera vez «algo que quizá podría llamarse vergüenza» (Kertész, 2001a, p. 47). Él ha sido en cierto modo el culpable de que la vecina capte la casualidad de todo, el sinsentido... Y, sin embargo, el adolescente, que narra en primera persona, aparece no tanto como el actor, sino como el espacio en que un zigzag de ideas y afectos se entrecruzan y deciden su actuación:

Estuve en un tris de decirle... Menos mal que enseguida caí en la cuenta... Sin embargo, me molestaba... Aunque es posible que en otra situación... No lo sé. También reconocí que... (Kertész, 2001a, p. 47)

Asimismo, en ese segundo capítulo comienza lo que será su primer amor: algo totalmente casual. Y éste, probablemente, sea el tono general de la novela: lo que rige este mundo es el azar, la casualidad, no hay porqué.

En el capítulo tercero se narra la detención: «El otro día me ocurrió algo extraño», comienza. *Algo extraño*... Podría leerse también *Sin destino* siguiendo el hilo de la categoría de lo extraño. En cualquier caso, aquí la extrañeza denota la ignorancia, el no saber, si se quiere, la inocencia del joven... Mas también la indefensión ante la «lógica» del totalitarismo: ¿cómo imaginar lo que esperaba al final del viaje? Sólo un personaje, «el Viajero», seguido de otros

4. «La inestimable importancia de la novela: un proceso en cuyo curso uno recupera su vida. [...] el único objeto posible de la novela: la recuperación, la vivencia de la vida, y que nos colme por un solo y fervoroso instante antes de partir.» (Kertész, 2004, p. 148.)

pocos, aprovecha una oportunidad para escapar de la columna de presos que serán invitados a viajar por un futuro mejor a Alemania.

El cuarto capítulo es el del viaje y la llegada a Auschwitz. El quinto...

Dos rasgos destacan: por un lado, continúa la extrañeza, la ignorancia, la falta de elementos de juicio; por otro, frente y posiblemente como compensación automática de la máquina de juzgar que somos, una busca desproporcionada —para el lector— de racionalidad, de armonía y orden. «Comprensible» que se muera la vieja; «tan elegantes» los soldados... que tranquilizan; «todo era pulcro, cuidado y hermoso», bien que «no había ninguna señal de vida». Por cierto, es esa convivencia chocante entre la pretensión de racionalidad absoluta y la verdad de la experiencia lo que caracteriza la *ironía* demoledora del texto.

Hay un esfuerzo intenso, por más que inconsciente, por mantener los límites que distinguen y separan orden y caos, reprimiendo incluso la sensación de extrañeza a favor de una supuesta armonía. Al final del mismo capítulo, dicho esfuerzo resulta ya baldío: «No sé bien qué ocurrió [...] y no supe siquiera dónde estaba» (Kertész, 2001a, p. 103) —han llegado los primeros golpes.

El capítulo sexto tiene dos partes: en la primera se habla de la «buena vida»; en la segunda, de la degeneración. Esos primeros tiempos, vistos desde la situación posterior, fueron «días dorados», obviamente porque la cosa podía ir a peor. En esos momentos es cuando se ve a las claras la necesidad de orden. Naturalmente, eso no significa que el *Arbeitslager* sea un lugar de vacaciones. Justamente lo que allá se descubre es que «la vida de un preso sólo tiene días laborables» (Kertész, 2001a, p. 139). Eso produce la sensación de que el tiempo se ha detenido indefinidamente a la vez que sigue corriendo a toda velocidad: los cambios repentinos se van haciendo inasimilables. El motor de la vida se nos va enajenando, nos va dejando tirados en la cuneta.

Dejo aquí *Sin destino*. Sabemos que se salva por pura chiripa, por la acción de algunos personajes que todavía conservan capacidad de decisión libre, ética. Pero antes el adolescente se ha abandonado, se ha entregado a la muerte. La novela configura el *in crescendo* del sentimiento de *extravío* en el mundo arbitrario del campo. La novela no nos relata el camino de formación de un personaje, sino la vía de disipación y perdición que lleva desde el no saber y el no entender hasta la casual supervivencia en la soledad, pasando por el abandono y la renuncia. El adolescente protagonista, como explica el propio Kertész:

[...] solamente consiste en determinaciones, reflexiones y tropismos: solamente lo hace hablar, siempre y en todas partes, la tortura a la que lo somete el mundo, de lo contrario ni siquiera sabría usar la palabra; él nunca hace hablar al mundo. (Kertész, 2004, p. 31. Junio de 1972)

Vista, siquiera sea en esbozo, la lógica de *Sin destino*, palidece lo autobiográfico. Kertész se pasó ¡catorce o quince años! escribiendo la novela. Lo que le movía era apurar y elaborar aquella vivencia básica que le perseguía. No se puede rendir cuentas de un «sin destino» mediante caracteres ni personalidad. Por eso debía prescindir de lo autobiográfico, porque se trataba de proponer una «im-personalidad» (véase Kertész, 2004, p. 164).

Ésa es una manera de recuperar la vida, de dar existencia a la existencia. Otras novelas reflejan otros modos: *Kaddish* es el «autoanálisis» de su infancia; *Fiasco*, la seria parodia —o, más bien, *parodia*, digámoslo en griego— de la creación literaria, entre otras cosas.

Por otro lado, cuando Kertész trata de la imposibilidad del arte en un mundo totalitario, la referencia vuelve a ser la misma: el «pseudoarte funcional y adaptado» se desentiende del problema de la vida, de la vida en cuanto cuestión, y en cuanto cuestionamiento. La orden es vivir, sobrevivir, y uno puede ocuparse de todos los problemas de la vida, salvo de la vida. También es cierto que la vida del hombre funcional carece de realidad, es poco apta como materia artística para una tragedia (véase Kertész, 2004, p. 12 s. Navidad de 1963.)

Tres años después, escribiendo aún *Sin destino*, y al enfrentarse él mismo con esa imposibilidad que antes atañía al mundo en general, se plantea:

Héroe de la novela: ¿qué ocurre si el ser humano no es más que su situación, su situación en lo «dado»? No obstante, quizá quede algo por salvar, una pequeña incongruencia, algo definitivamente cómico e inepto, quizás una señal del deseo de vivir, que sigue despertando simpatía. (Kertész, 2004, p. 22. 1966)

Aparte de la importancia del humor, notoriamente ligado a lo humano, es el deseo de vivir lo único que devuelve al arte un sentido verdadero.

En junio de 1985, a la literatura ideológica, sea en un sentido o en otro, le contraponen el verdadero anticonformismo: «es preciso mostrar, porque existe —dice—, el rescuicio por donde brota la vida de una persona como la brizna de hierba entre las piedras» (Kertész, 2004, p. 176. Junio de 1985).

Es, pues, siempre la vida, el deseo de vivir lo que caracteriza a la obra de arte. De ahí que para Kertész la escritura sea una *venganza* que se toma con el mundo, ese mundo —totalitario ya «antes de» Auschwitz—, cuya esencia es negarle en cuanto individuo<sup>5</sup>. Una venganza, una respuesta y una manera de apoderarse de la realidad.

*Fiasco* es un ejemplo perfecto de esa venganza: en lo que tiene de parodia de un lenguaje objetivo, barrenado por continuas explicaciones desternillantes... Pero, sobre todo, en ese velo de inconsistencia, de fragilidad y ruina que arroja sobre un mundo en que se reconoce a distancia el comunista, llegando a producir hasta piedad —el mundo comunista.

— Apoderarse de la realidad, vengarse no son tareas estériles. Son parte de una operación que actúa sobre el propio autor. La escritura le sirve para vivir, para soportar su existencia, y justificarla, pues con la escritura la va

5. «[...] tal vez empecé a escribir *para vengarme del mundo*. Para vengarme y arrancarle aquello de lo que me excluyó. [...] Tal vez quería eso, sí: sólo en la imaginación y con instrumentos artísticos, apoderarme de la realidad que —de forma muy real— me tiene en su poder; quería convertir en sujeto mi eterno ser-objeto, ser dador de nombres en vez de nombrado. Mi novela no es más que una respuesta al mundo: el único modo posible de respuesta que me quedaba.» (Kertész, 2003, p. 95.)

transformando (véase Kertész, 2004, p. 268). En más de un lugar, viene a decirnos que la escritura es un modo de disimular, de olvidarse de sí mismo. Mas esa huida tiene su lado positivo: se trata de dejar atrás ese «sí mismo» que es el fruto de determinaciones externas, «náufrago del azar, siervo de la electrónica biológica, hombre asombrado, muy a su pesar, de su propio carácter» (Kertész, 2003, p. 59).

El último capítulo de *Fiasco*, que es una conclusión en que la cosa no acaba, «puesto que, como bien sabemos, nunca nada acaba»... nos da Kertész una versión feliz —¿inspirada en la de Unamuno?— del mito de Sísifo, en que el escritor escribe y escribe, liberándose de lo superfluo, la vida. Dejar atrás aquel «sí mismo sin destino», liberarse de él, hasta el punto de que, al ponerse a escribir, le desaparezcan los recuerdos, va a ser la función de la escritura.

Se empieza a entender mejor qué es «lo que se añade a los hechos»: lo que se añade a los hechos es nueva vida, es otra vida:

[los recuerdos] se convirtieron en otra cosa. Se transformaron en contenidos de diversos cajones, donde rebuscaba cuando lo creía necesario para extraer alguna moneda convertible. Los elegía: necesitaba éste y no aquél. Los hechos de mi vida, la llamada «materia de mi experiencia», ya sólo molestaban, dificultaban y limitaban mi trabajo, la creación de la novela a la que, en un principio, servían de base existencial. (Kertész, 2003, p. 78)

Y es que el arte, la creatividad son una *función vital*. Contra los tópicos románticos del genio, el talento, etc., «la creatividad —dice Kertész— no es un don divino venido de fuera, sino una función vital, el instrumento necesario para quedar con vida» (Kertész, 2004, p. 174. Marzo de 1985). Una función vital que se puede atrofiar, que en la mayor parte de los casos está atrofiada. En el suyo, sin embargo, se ha convertido en necesidad. Por haber descubierto en él precisamente esa posibilidad de ir alimentado la existencia, de ir transformándola en algo real, de objetivarla en obra.

El último fragmento del *Diario de la galera* contiene un sueño, una fantasía de un músico feliz que lleva décadas tocando variaciones sobre un mismo tema y va ya por la enésima —en los ratos libres que le deja el trajín de la vida cotidiana—. En esa música, imagina Kertész, se reconoce «la obsesiva voluntad expresiva» (Kertész, 2004, p. 277. Agosto de 1991).

La existencia, entonces, diríamos, posee una *voluntad de expresión* que, hecha obsesión, necesidad, redundante en la creación artística.

En *La bandera inglesa* nos expone Kertész el momento de la *radicalización* de su vida. Tiene que ver con la ópera wagneriana *La Valquiria* y el relato de Th. Mann, «Sangre de Welsungos», a su vez inspirado en *La Valquiria*. Los personajes del relato son también Siegmund y Sieglinde, en este caso dos jóvenes aristócratas berlineses dados a la molición. Atendiendo a la representación de la obra wagneriana, se refleja ésta en los rostros de ambos. Piensa Siegmund:



*¿Una obra! ¿Cómo se hacía una obra?* Se formó un dolor en el pecho de Siegmund, un ardor o una tirantez, algo parecido a un dulce apremio. Pero un apremio ¿hacia dónde? ¿Por qué? Todo resultaba tan oscuro, tan ultrajantemente confuso. Estaba sintiendo dos palabras: *creatividad...*, *pasión...* Y mientras el acaloramiento le latía en las sienes, tuvo la nostálgica idea de que *la creatividad procedía de la pasión, cuya forma volvía a adoptar de nuevo tras haber creado*. Vio a aquella mujer blanca y fatigada rendida sobre el regazo del fugitivo al que se había entregado, **vio su amor y su necesidad y sintió que la vida, para ser creativa, tenía que ser así**. *Contempló su propia vida*, esa vida compuesta de blandura y de ingenio, de mimos y de negación, de lujo y de contradicción, de suntuosidad y de claridad racional, de rica seguridad y de un odio travieso, *esa vida en la que no había vivencias*, sino sólo juegos de la lógica, *ni sentimientos*, sino sólo una aniquiladora precisión... *Y en su pecho latía un ardor o una tirantez, algo parecido a un dulce apremio*. Pero un apremio ¿hacia dónde? ¿Por qué? ¿Por la obra? ¿Por la vivencia? ¿Por la pasión? (Mann, 2001, p. 367. Cursiva, mía: J. A.)<sup>6</sup>

En el relato de Th. Mann parece que el apremio les lleva a la pasión. A Kertész le dio por la obra, por la escritura. Radicalizar, entonces, su vida es literalmente hacerse cargo de la pasión, raíz de la existencia, y recrearla en obra. Él ya escribía, había sido periodista y tenía su sueño de escritor... Lo que la radicalización va a suponer es que la formulación, la narración de su existencia no se contradiga con la propia existencia, con su forma de vida. Que no se contradiga quiere decir que de algún modo se adecue la experiencia al papel, sin que eso signifique que entre la existencia y su formulación deje de haber un «telón de acero», telón de acero que separa al hombre de sí mismo. Acaso en vez de «telón de acero» debiéramos decir una diferencia de «sustancia», pues una cosa es la vida y otra, la narración y su medio, el lenguaje, por más que el lenguaje forme parte de la vida. Sin embargo, Kertész ve en el lenguaje —en el lenguaje hablado— una tendencia a velar el ser<sup>7</sup>. De hecho, entiende que lo que hace escritor a un hombre es justamente ese no aceptar el lenguaje y los conceptos dados (Kertész, 2004, p. 19 s. Junio de 1965). Hay, pues, un telón de acero, incluso cierta oposición, entre lenguaje dado y existencia; tanto más cuanto que la existencia radical debe ser individual y el lenguaje dado es institución social, es palabra ya hablada, *hablilla*, que diría Heidegger.

La *radicalización*, dicha en otros términos, vendría a suponer que se da una forma adecuada a esa voluntad de expresión, que se la convierte en significación, en sentido.

La atención a la pasión, la dedicación a la creación permite descubrir la vida, algo *otro* en uno mismo. Cita Kertész de los *Carnets* de Camus una

6. En negrita lo que Kertész cita en 2005a, p. 41.

7. «¿Qué es el lenguaje? ¿Vela o desvela? Quizá más bien lo primero: vela el ser, al que interpreta como algo muy distinto, como lo radicalmente otro. Lo normal es el ser que da la espalda a la existencia; pues quien mira su interior o bien enmudece o bien “enloquece”.» (Kertész, 2004, p. 239.)

frase de Van Gogh: «Puedo prescindir perfectamente de Dios en la vida y en la pintura, pero enfermo y todo no puedo prescindir de *algo que es más grande que yo*, que es mi vida: *el poder de crear*» (Kertész, 2004, p. 131. Septiembre de 1982. Cursiva, mía: J. A.). Nueve años después, es él mismo el que viene a señalar esa experiencia de cierta otredad en la creación, aunque sólo sea de una siempre ocurrencia, y es que no sabemos de dónde sale: «No sé quién escribe dentro de mí, quién es el escritor. Y está bien que así sea» (Kertész, 2004, p. 264)<sup>8</sup>.

Por otro lado, su *Yó, otro. Crónica del cambio*, siendo anotaciones extraídas de su diario de entre los años 1991 y 1995, está dedicado en su totalidad a la cuestión del otro en uno mismo. Baste uno de los epígrafes, el propio de Kertész, para que se vea por dónde van los tiros: «“Yo”: una ficción de la que a lo sumo somos coautores» (Kertész, 2002, p. 5). Y eso que se llama «otro» es lo que otras veces se llama «la vida», respecto de la cual entiende Kertész:

Sería un error suponer que mi vida es mía. Pero un error todavía más grande sería abandonarla, estropearla, echarla a perder. Esta vida me ha sido confiada. No pregunto por quién, puesto que conozco la respuesta y sé, por tanto, que la pregunta está mal planteada; sólo puedo fiarme de mi propia e indiscutible percepción de la responsabilidad. Mantengo una relación de reciprocidad con mi vida. ¿El nombre de esta relación? Servidumbre. Hasta aquí todo bien. Pero, ¿qué partícula de esta vida fragmentada se refiere a sí misma con la palabra “yo”?» (Kertész, 2002, p. 12 s.)

Tanto es así que hasta podría considerarse *Yó, otro* una novela, otra novela más en que la vida propia y la reflexión son la materia de la escritura. Esa ficción, esa novela en que se expone la fragmentación característica que introducen la reflexión y el tiempo en el supuesto continuo y la totalidad de esa vida que es raíz, es otredad y relación de reciprocidad con uno mismo. De hecho, en esos primeros años noventa, por lo que se ve en el texto, Kertész no para de viajar, se ha convertido en escritor conocido y reclamado. *Yó, otro* —resumiendo— sería la crónica de sus viajes por los lagos de Austria y Suiza... y también del alma.

«Yo es otro», en la expresión de Rimbaud, o acaso mejor en la de Nerval, «yo soy el otro», nos acercan a Kertész, quien probablemente diría: «yo he de ser mi otro», el que me empuja a escribir, la pasión que me configura, moviéndome y removiéndome de donde estoy, de lo que soy. Esa diferencia en sí mismo, esa alteridad es la que marcaba antes el «telón de acero» que nos divide a cada hombre y, por supuesto, al hombre y al mundo. La negación de la novela autobiográfica era también una advertencia acerca de la imposibilidad de reproducción lingüística de la realidad.

8. Y continúa: «[...] Como no lo conozco, como me resultaría del todo indiferente si no fuese porque me azuza a trabajar, la pregunta ni siquiera se plantea. Y cuando a pesar de todo se plantea, lo miro a la cara y respondo con toda tranquilidad, encogiéndome de hombros: “No tengo ni la menor idea y, además, me da igual”» (p. 264 s.).

«Conversación. Mi interlocutor cree que lo extraordinario del mundo se puede reducir y convertir en algo formulable. Ser artista significa precisamente lo contrario.» (Kertész, 2004, p. 144 s. Julio de 1983.)

Es decir, «ser artista» significa no creer que lo extraordinario del mundo se pueda reducir y convertir en algo formulable. El mundo, el ser sobrepasan lo formulable, y, a la vez, la acción del artista implica que, si no formular —o reducir a fórmula—, se puede *expresar, articular*.

La vida, el mundo, probablemente no se puedan entender. Heredero en ese aspecto del pensamiento de Camus, Kertész lo proclama de muy diversas maneras. La narración, sin embargo, el relato existencial que él practica no pretende apoderarse de su existencia, sino, lo veámos, darle juego, devolverle la vida —en la obra. ¿Cómo hacerle hablar? Sólo en cuanto realidad narrable, dirá (véase Kertész, 2002, pp. 109 s.). Y esa realidad narrable sería «su contenido oculto, los resortes del teatro de marionetas». Supuesto que eso se logra, «el relato narraría la lucha sin fin que se inició en mí de forma imperceptible, como los cambios que se producen en un germen, para que ascendiera de las profundidades insondables de la existencia a la superficie de la conciencia, y para que luego aceptara la existencia (mi existencia) con esta nueva conciencia» (Kertész, 2002, p. 110).

Esa diferencia implica que «el fracaso está de entrada garantizado»: la escritura copia la vida como si ella, la escritura, fuese vida, pero ¡no lo es! —reflexiona Kertész en un momento en que sus propias historias le aburren<sup>9</sup>. Algo, no obstante, hay de cierto en ello: la escritura implica, alberga un fracaso, una ruptura, bien que dicho fracaso constituye una nueva vivencia, probablemente una fundamental. La asunción de tal fracaso es lo que permite que la obra de arte se dé sus propias leyes.

Eso no ha de hacernos olvidar que ni la propia vida es como la vida —no reproduzcamos la clásica dualidad vida/lenguaje en cuanto oposición—. Que el mundo no es comprensible o reducible a fórmulas, que la vida no está hecha para entenderla, sino para vivirla significan justamente eso: el telón de acero, la diferencia constitutiva no separan sólo lenguaje de vida, sino que habitan la propia vida entendida en cuanto raíz y existencia, esto es, en su totalidad.

- Trabajar en la escritura viene a ser, por lo tanto, para Kertész una manera de trabajar en uno mismo, de conocerse a sí mismo, como diría Schopenhauer, una de sus lecturas favoritas. Ser para conocerse, escribir para ser, para conocerse. Sólo que trabajar *en* uno mismo es al tiempo trabajar *con-*

9. «[...] vivo y escribo, y ambas cosas suponen esfuerzo, la vida es un esfuerzo más bien ciego y la escritura, un esfuerzo más bien vidente que se distingue por tanto de la vida, claro, y que tal vez se esfuerza por ver aquello por lo que se esfuerza la vida y, como no puede hacer otra cosa, repite la vida de la vida, copia la vida como si ella, la escritura, fuese vida, y no lo es, no lo es de una manera fundamental, incomparable, de una manera, incluso, que no tiene parangón, de tal modo que, cuando nos ponemos a escribir, a escribir sobre la vida, el fracaso está de entrada garantizado.» (Kertész, 2001b, p. 58 s.)

tra sí mismo; al menos eso es lo que Kertész ve en Kafka y lo que considera propio de todo verdadero artista (véase Kertész, 2004, p. 37).

En la objetivación que supone la obra de arte, «el artista se ve a sí mismo como una necesidad sustancial, como la esencia destilada del momento histórico universal» (Kertész, 2004, p. 37 s.). Está hablando de Kafka, de las K que aparecen en *El castillo* y *El proceso*, «que al plasmarse no contienen nada personal, sino sólo lo general, convertido en algo extraño y, al mismo tiempo, válido». Esa destilación de lo personal en universal y válido es la *objetivación* de la obra lograda.

Desde esta perspectiva, habría que leer todas sus obras, las de Kertész. De ahí que tenga sentido su protesta frente al rótulo de «novela autobiográfica» que se aplicó a *Sin destino*, y que igualmente valdría en las demás. Él habla de una noche de tormenta, en mayo de 1976, en torno a la cual gira la experiencia central de *Kaddish*, tormenta en la que habría entrevistado todas sus obras. Ciertamente, al menos *Fiasco* y *Kaddish* pueden considerarse hijas de aquella noche. La noche mentada anotaba en su diario:

Coñac, tranquilizantes. Gran tormenta en el exterior. A lo lejos, el espejo del agua que de vez en cuando se ilumina con colores rojizos. Y por fin la sensación del retorno, por fin la liberación, por fin el plan: LA GÉNESIS... sinfonía de una novela no nacida (como subtítulo). Quiero hablar, confesar, contar la historia de la liberación de un alma o, mejor dicho, la historia de una gracia. (Kertész, 2004, p. 62. 19 de mayo de 1976)

*La génesis...* acabaría siendo *Fiasco*. Surge el plan de la novela como reposo tras la lucha, como liberación. De ella, releendo anotaciones de ese año 1976, dirá más adelante: «*Fiasco* creció en mí, se desarrolló en mí y se separó de mí como el fruto de una planta» (Kertész, 2004, p. 203. 25 de octubre de 1987). Algo parecido nos viene a decir la «tesis» que articula *Kaddish*: la escritura como oración fúnebre y testimonio de los hijos no habidos. Pero, frente al aspecto en apariencia negativo de esta última idea, hay que detenerse en la ingenua y poética imagen de la novela, de *Fiasco*, como fruto de la existencia humana. La obra es obra por crear su propia posibilidad. En ese sentido, se diferencia la vida de sí misma. Y en *Fiasco* podemos verlo aún mejor: por contener la obra el propio camino hacia la obra, y cerrarse al final en un bucle abierto. Recordemos: la primera parte es el documento de la posibilidad de la obra que la segunda parte va a ser; hay una conclusión no concluyente en que se remite a la piedra desgastada de un Sísifo feliz.

Los finales de *Fiasco*, *Kaddish* y *Liquidación* tienen ese rasgo en común: ser bucles abiertos, puntadas en proceso, como el vínculo de escritura y vida, como la temporalidad y el lenguaje. La escritura, entonces, no es sólo fracaso: es *vida potenciada*, vida intensamente vivida, el recto camino hacia la muerte. El gran enemigo no es la muerte allá, sino la muerte en vida, el abandono, «la *distracción* existencial», que dirá Kertész ;siguiendo a Pascal? (2002, p. 104). Eso es lo que hace de la vida mera supervivencia, lo que la despoja de su creatividad.

— La *creación*, pues, es el modo de vivir, el modo de escapar a la condena del totalitarismo y de Auschwitz, el modo de llegar a ser individuo arrancándose a la historia, de mantener viva la vida y cumplirla como camino hacia la muerte. Si, además, en el proceso algo se llega a conocer, tanto mejor; mas no es ése el fin primero de la creación artística. Se puede entender ahora mejor en qué sentido la escritura es para Kertész soporte y hasta justificación de la existencia. No sólo aparta del escritor lo terrible de la existencia; es que incluso lo redime y lo transforma en *alegría*, nos dice en el último texto hasta ahora publicado<sup>10</sup>.

Retomando la frase de Th. Mann, continúa: «la escritura sólo es posible en la plenitud de energías, esto es, a partir del deseo; la escritura —y esto no me lo he inventado yo— es *vida potenciada*»<sup>11</sup>.

Así, dicho sea a modo de resumen, creo que debería entenderse la noción de *expresión*: objetivación en la obra de arte que, por medio de la radicalización de la vida, supone su potenciación.

(La cuestión del arte y la verdad habrá que dejarla para otro momento. Se trata, por supuesto, de la verdad en cuanto valor vital, categoría de la existencia, no mera correspondencia entre proposición y realidad.)

## Bibliografía

- ABRAMS, M. (s.f.). *El espejo y la lámpara: Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Traducción de G. Aráoz. Buenos Aires: Nova.
- KERTÉSZ, I. (2001a). *Sin destino*. Traducción de J. Xantus. Barcelona: Acantilado.
- (2001b). *Kaddish por el hijo no nacido*. Traducción de A. Kovacsics. Barcelona: Acantilado.
- (2002). *Yo, otro. Crónica del cambio*. Traducción de A. Kovacsics. Barcelona: Acantilado.
- (2003). *Fiasco*. Traducción de A. Kovacsics. Barcelona: Acantilado.
- (2004). *Diario de la galera*. Traducción de A. Kovacsics. Barcelona: Acantilado.
- (2005a). *La bandera inglesa*. Traducción de A. Kovacsics. Barcelona: Acantilado.
- (2005b). «Dossier K. Eine Ermittlung. Erstveröffentlichung». En: *Du 757 - Imre Kertész. Der Fremde*. Sulgen (Suiza): Niggli.
- MANN, Th., (2001). *La voluntad de ser feliz y otros relatos*. Traducción de R. Sala. Barcelona: Alba.
- WERFEL, F. (2005). *Reunión de bachilleres: Historia de una culpa juvenil*. Traducción de E. Bou. Barcelona: Minúscula.
- WORDSWORTH, W.; COLERIDGE, S. T. (1990). *Baladas líricas*. Edición y traducción de S. Corugedo y J.L. Chamosa. Madrid: Cátedra.

10. «[...] und von dem Moment an, da ich mich fürs Schreiben entschied, konnte ich meine Probleme mit einem Mal als Rohstoff für meine Kunst betrachten. Und wenn dieser Rohstoff auch ziemlich düster zu sein scheint, er wird durch die Form erlöst und damit für mich zur Freude verwandelt.» (Kertész, 2005b, p. 62.)
11. «Schreiben ist nämlich nur aus der Fülle der Energien, das heisst aus Lust; Schreiben —das habe nicht ich herausgefunden— ist *gesteigertes Leben*». (Kertész, 2001b, p. 62. Cur-siva, mía: J. A.)