

Guillermo Saccomanno

K: escrito en el cuerpo*

“Encerrando lo mínimo en un pliego de seda. Provocando diluvios en un pequeño corazón”, se lee en “Lo grande en lo pequeño”, uno de los tramos de “Wen Fu, Prosopoema del arte de la escritura”, tratado en verso sobre las reglas de composición de Lu Ji en el siglo III. Estimada la primera obra de crítica literaria china, Lu Ji, su autor fue militar y hombre de estado a la vez y, en su preceptiva, dejó sentadas las reglas metafóricas y líricas que debía atender la creación de un poema. “Intentando que de la no existencia, surja la existencia, llamando a la puerta del silencio para que responda el sonido. Así el lenguaje se amplía y lo ocupa todo por entero. El pensamiento profundiza y llega a lo insondable”. Puede conjeturarse que Franz Kafka (Praga,1883-1924) conociera tal vez las normas fijadas por Lu Jin, pero no lo es que el orientalismo, tanto como el pensamiento jasídico influyeron en la creación de sus relatos y en el espíritu de sus proyectos novelescos inconclusos. La hipótesis puede resultar atendible para acercarse a un escritor que gustaba tanto de la narrativa realista (en Dickens ese obsesivo temple de la descripción, en Flaubert la precisión de la palabra justa y en Dostoievski la deriva del ser disminuido) como de las paradojas sufíes vecinas de los koans zen. Del mismo modo que esa literatura cifrada en tramas cortas nunca dice lo que simula decir y su sentido va por el lado de la revelación cuando no de la búsqueda de una verdad siempre en fuga, la literatura de Kafka nunca termina de decir lo que insinúa constante.

La bibliografía sobre Kafka es vasta, casi inabarcable para un lector obsesivo de su obra. Veamos, no obstante, un poco. Superarla, según Steiner, es entrar a la escritura de Kafka venciendo una muralla china de ensayos. Y, a su modo, como respondiendo a la premisa kafkiana de convertirse en una literatura, su misma literatura, a su vez, detona una Biblioteca de Babel que incluye, entre otros, tanto a Canetti, Blanchot y Steiner, como más acá, siempre entre otros, a Mallea, Sábato, Borges y Correas. Difícil acercarse a Kafka y no quedar pegado, resistir el impulso del subrayado, la porfía crítica al haber creído intuir una zona de significación o un detalle que a otros les pasó por alto. Lo más probable es que resulte patético el intento – y este puede ser uno – de aquel que se sienta a escribir sobre su obra. Pasa en otras lenguas, pasa en otras partes y también acá. El adelantado en su rescate fue el inexorable Borges, pero su validación no está tan explícita en “Las pesadillas y Kafka” como en la propuesta política de identidad literaria que formula en “El escritor argentino y la tradición”: “No debemos temer y debemos ensayar

* In Franz Kafka, “Diarios”, prólogo de Jordi Llovet, edición al cuidado de Ignacio Echevarría, traducción de Joan Parra y Andrés Sánchez Pascual, De bolsillo, Random House, 847 páginas. Guillermo Saccomanno est né à Buenos Aires. Il a d’abord travaillé dans la publicité avant de devenir auteur de bandes dessinées. Il arrive plus tard à la littérature, avec des œuvres comme *77* et *L’Employé* (Asphalte, 2012), qui a remporté le prix Biblioteca Breve. *Basse saison* a remporté le prix Dashiell Hammett en 2013.

que nuestro patrimonio es el universo y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque ser argentinos es una fatalidad y, en ese caso, lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara”. Antes que Borges, en 1911 Kafka planteaba en su diario que una literatura nacional es algo así como el “diario íntimo” de una nación antes que su historiografía. “Los peores escritores buscan los modelos a imitar dentro de su propio país”, sentencia. Entre otros conflictos, a Kafka lo preocupaba la situación de la literatura judía y se tentó en una lengua menos restringida al gueto. Cabría preguntarse acá si la universalidad de Kafka, al elegir el alemán, no aspira, con su prosa que no es ni elegante ni desaforada, una prosa sin acento, más bien neutra, que resiste los peores embates de traducción y los traspasa, no se debe acaso a su asepsia instrumental, su afán de claridad. Lo oscuro de Kafka, en consecuencia, está en otro lugar y no en la escritura. Nada como la transparencia, esa diafanidad, para referir las tinieblas.

“La memoria de una nación pequeña no es menor que la memoria de una nación grande”, escribía. Al respecto, aclara Jordi Llovet en el prefacio de la última, completa y cuidada edición completa de los “Diarios”¹ que “esta es la primera de la serie de reflexiones de Kafka sobre lo que más adelante denominará, en expresión que ha suscitado muchos comentarios, “literaturas pequeñas” y no “menores”, como se ha traducido habitualmente. Obsérvese que esta primera reflexión surge tanto de las conversaciones del autor con Jizchac Löwy acerca de la literatura checa en Praga, que no recogieron precisamente con fortuna Gilles Deleuze y Felix Guattari en su célebre libro “Kafka. Por una literatura menor”. Al respecto salta en Kafka la cuestión de la lengua, la elección de la lengua hegemónica, el alemán como instrumento de expresión. Pero hay más con respecto a la lengua y la culpa, que será, sin duda, su obsesión siempre implícita. Nótese una ironía filosa de Kafka, en un documento que le dejó a su amigo Max Brod, y que conserva la Sociedad Kafka de Praga, se registró: “Religión: Mus”, es decir, musulmán. Conviene preguntarse también si acaso la culpa, como beneficio secundario, no deviene en su retorcimiento de conciencia el aliento para la escritura. Kafka deja sus novelas inconclusas: ¿por qué no puede terminarlas? ¿Por qué, como destino, las consagra al fuego repitiendo el gesto virgiliano que será el motivo de Herman Broch en “La muerte de Virgilio”, la situación del poeta que, en su agonía, se niega a entregarle a Augusto emperador su poema nacional y lo consagra a la destrucción. A Kafka le cuesta pronunciar la palabra *mutter*, madre, en alemán. Mientras el hebreo circula fluido en la comunidad judía, elige la lengua del dominador. Es decir, una lengua en la que, al inscribirse, traiciona. No es azaroso que poco después de anotar sus reflexiones sobre una literatura nacional narre en el diario un episodio de circuncisión. Pero su desarraigo es tal, detecta Marthe Robert, lectora profunda de su diario, que, si bien en sus narraciones hay apellidos judíos muy típicos, en toda su obra – con excepción notable del diario, por su cualidad privada – nunca escribe la palabra judío. Según Adorno: “La relación entre el escritor

¹ Kafka, F., 1948, *Tagebücher 1910-1923*, Frankfurt, S. Fischer; trad. esp. 2006, *Diarios*, Barcelona, DeBolsillo-Random House.

judío y el escritor alemán era peculiarmente tensa y problemática, como si contuviera presagios de la catástrofe última”. Kafka no está “familiarizado” con el idioma que utiliza como instrumento”. El uso de la palabra, la elección de un sonido a pronunciar no son casuales. Sigue Steiner: “Kafka pulía palabras como Spinoza pulía lentes”. Samuel Becket no permaneció ajeno a la influencia de Kafka al retomar la espera como absoluto, esa espera (¿de qué?, ¿de Dios o de un perro?) que da miedo, una espera de nada. “La forma en Kafka es clásica, avanza como una aplanadora, casi serena”, observa Beckett. “Parece estar amenazada todo el tiempo, pero la consternación está en la forma”. Entonces vale preguntarse si esa forma “amenazada”, a la que se refiere Beckett no será la presunción del castigo, y acá, se deduce, lo que le corresponde a quien infringe la ley de su comunidad es un proceso. En la perspectiva de Blanchot, estamos ante “una escritura del desastre”: “Lo que Kafka nos da, don que no recibimos. Es una suerte de combate de la literatura contra la literatura, combate cuya finalidad se nos escapa y que, al mismo tiempo es tan distinto de lo que conocemos por ese nombre o por otros, que lo desconocido mismo no basta para hacérselo sensible, ya que nos resulta tan familiar como extraño”.

Tal vez redunde insinuar que la lectura de sus diarios es indispensable como lupa de posible comprensión de su literatura. Apropriadose de una idea de Goethe, Kafka marca que sólo alguien que escribe un diario está en condiciones de entender el diario de otro. El diario, entonces, como confesionario, catarsis y exorcismo de los malestares cotidianos y, en su historia particular, como gabinete secreto de su literatura. En sus páginas puede verificarse que Kafka es lector de autores decimonónicos y como ellos, más que ellos, explota y concentra hasta el absurdo las arbitrariedades de la burocracia judicial. Pero es en Gogol y Dostoievski donde deberían, volviendo a Steiner, subyacer sus fuentes, esa confusión ridícula y desoladora entre la arbitrariedad y la humillación, resortes de las existencias mutiladas de escribientes y copistas. K tiene tanto del Akaki Akievich de “El capote” como Samsa tiene del hombre del subsuelo, el hombre reducido a la condición de sabandija. “La palabra exacta para sabandija, *ungeziefer*, así designaban los nazis a los gaseados”, apunta Steiner, y señala el carácter profético de la literatura kafkiana.

En su diario, a los veintinueve años, en septiembre de 1912, Kafka relata: “Esta historia, “La condena” la he escrito de un tirón durante la noche del 22 al 23, entre las diez de la noche y las seis de la mañana. Casi no podía sacar de debajo del escritorio mis piernas, que se habían quedado dormidas de estar tanto tiempo sentado. La terrible tensión y la alegría a medida que la historia iba desarrollándose delante de mí, a medida que me iba abriendo paso por las aguas. Varias veces durante esta noche he soportado mi propio peso sobre mis espaldas. Cómo puede uno atreverse a todo, cómo está preparado para las más extrañas ocurrencias, un gran fuego en el que mueren y resucitan. Amanecía cuando la criada atravesó por vez primera la entrada y escribí la última frase. Apagar la lámpara, claridad del día. Ligeros dolores cardíacos. (...) Sólo así es posible escribir, sólo con esa cohesión, con total abertura del cuerpo y del alma”. Esta cita merece algunas anotaciones: al leer el relato, uno de los primeros que publica Kafka, dedicado a Felice Bauer (con quien mantiene un noviazgo que no llega a puerto después de cinco años), aquí se encuentran

definidos ya sus temas. Hay una boda que no se consumará. Hay un padre que injuria y rebaja. Y cuyo mandato, que finalmente cumplirá el hijo, es que este se ahogue. Al leer el cuento se puede advertir el sentido del calificativo “ocurrencias”. Daría la impresión que durante la escritura, a golpes de hacha (las hachas serán mencionadas por Kafka en su diario, aspiraba una literatura que cayera sobre el lector como hachazos), Kafka va talando la historia, la construye mediante golpes inesperados, dejándose llevar por las “ocurrencias”. Y si bien Kafka, lector de Poe, no cincela un cuento de estructura perfecta, el cuento resulta no obstante terrible en el despliegue de la tragedia filial y su suicidio. La irrupción del padre como figura incisiva en la historia, a su vez, nos franquea la entrada en la problemática del padre, que no es otra que la del hijo escritor y la culpa de no ser rentable, el hijo que, según rastreó Tomás Eloy Martínez, con tal de huir de la sombra paterna y su comercio, llegó a escribirle a su tío ejecutivo de Assicurazioni Generali solicitándole un puesto en Buenos Aires. “En esencia, la lucha de Kafka contra su padre no fue más que la lucha contra el poder absoluto”, sostiene Canetti. “Su odio iba dirigido contra la familia en su conjunto. El padre era la parte más poderosa de la familia”.

Según Carlos Correas, en su prólogo a la ya clásica “Carta al padre”, en 1953 o 1954 Oscar Masotta, tras leer la misma le escribió una a su padre, empleado bancario, pensando que le financiaría la obra. El padre de Kafka, es sabido, no leyó el texto del hijo. El padre de Masotta, que no debe haber pasado las primeras líneas, sacó carpiendo al suyo. Más allá de este incidente tragicómico que, una vez más, el autor de “Operación Masotta” aprovecha anecdóticamente para cobrarse cuentas de amor pendientes con el introductor de Lacan en el país, el prólogo tiene su aporte. Correas se detiene en el diario correspondiente a noviembre de 1911, mientras Kafka lee sin expectativas sus cuentos expresionistas a sus amigos, su padre se pasea en bata al igual que el padre de “La condena”, padre que vigila severo al hijo que descuida el negocio y se distrae con la literatura. Este es el tiempo en que frecuenta el teatro judío de Praga y se enamora de una actriz casada, la señora Tschissik: “Yo esperaba calmar un poco mi amor por ella con un ramo de flores pero fue inútil”. Y, sartreano, el subrayado de Correas en Kafka: “Sólo es posible calmarlo mediante la literatura o el acto sexual. Escribo esto no porque no lo supiese, sino porque quizá sea bueno poner por escrito bastantes veces lo que nos sirve de advertencia”. Lo que lee Correas: “Esa anotación es literariamente bella, como es bella la señora Tschissik, y la belleza es la totalidad del acto, una unión interna de las partes entre sí, que se justifica por sí misma (...) Por consiguiente acostarse con la mujer bella es calmarse en el modo de entregarse a un todo inmutable dado, expuesto y ofrecido, pero hacer literatura en vez de una mujer bella es a su vez calmarse en el modo de crear un todo puro, verdadero e inmutable que valga por esa mujer”.

Las mujeres de Kafka imponen temor, buscan, se dejan pero dominan. En su abandono, incitan a los hombres como a perros. Los encuentros con ellas no son amorosos, son animales. Conviene tener en cuenta que en la Praga de Kafka no sólo está en alza la cultura judía, el estudio reverencial del Talmud y

la Torá. También existe un candente mercado sexual que inspira en el escritor atracción y rechazo, sentimientos similares a aquellos que lo apartan de la tentación matrimonial y terminan disolviendo sus relaciones con Felice y más tarde con Milena Jesenská. Kafka es ese joven flaco, con una sonrisa entre ingenua y astuta, que le lleva flores a la señora Tshissick, que se volverá desencantado a su encierro, registrará tanto su desventura erótica como la admiración a quienes parten hacia Palestina, y luego, en su ficción, con su relato del hombre convertido en insecto, al leerlo a sus amigos, doblándose de risa, mostrará el lado siniestro de la rutina, los intereses familiares y la enajenación del mundo laboral. Pero Kafka es mucho más también que la alegoría que habilitará casi cincuenta años más tarde a un escritor bisoño de la remota Aracataca, Gabriel García Márquez, a combinar lo realista con lo fantástico. Gracias a la visión de Kafka es archisabido que una de sus intuiciones mayores ha sido que nos pueden patear la puerta en la madrugada, que la tortura es una máquina que escribe en el cuerpo de la víctima. Ya se ha dicho: sus hermanas y otros familiares, amigos y conocidos citados en el diario acabarían en los campos de exterminio nazis. Son inapreciables las aproximaciones del marxismo y las corrientes de pensamiento psi que han puesto un reflector en toda su obra y lo acercaron a cada aspecto social de su narrativa. Que hay además lecturas de la modernidad, tampoco es novedad. El germanista cubano José Aníbal Campos ha explorado lo que denomina “animalario” kafkiano. Algunas de las obras en que se generan relaciones transhumanas son, además de “La metamorfosis”, “Investigaciones de un perro”, “La construcción”, “Josefina, la cantante”, “Preparativo para una boda de campo”, “Informe para una academia”. Benjamin analizó que en los animales el hombre depositó todo aquello que olvidó. El universo personal de Kafka se percibe también en las laberínticas construcciones sin salida de Escher y en la fascinación que ejerce sobre el cine de Cronenberg. Peter Hummel opina: "Allí donde los americanos inventan moscas teledirigidas, dotadas de cámaras y bombas, todo con el fin de conquistar territorios enemigos. Kafka, con el mismo propósito, el de conquistar territorios ignotos, valga la aclaración, pone en movimiento a perros, a topos, a ratones y hasta pulgas". La crítica, pareciera, no ha dejado rincón por hurgar. Pareciera (sic). Porque sabemos también que la faena no está ni estará agotada. En tanto, Kafka sigue escribiendo compulsivamente en la noche de Praga sin encontrar siquiera un armisticio con el mundo que lo controla, acorrala y empequeñece.

Sin embargo daría la impresión de que, como la última palabra de interpretación no está dicha, sería oportuno indagar en claves teológicas, opinión que suscriben tanto Benjamin y Steiner como Werner Hoffman en su breve pero no menos certero ensayo “Los aforismos de Kafka”. Si la literatura judía es una literatura de comentarios religiosos, la de Kafka, heredera de su tradición, es una sucesión de comentarios narrativos sobre comentarios de dicha literatura que, a su vez, ha generado toda una literatura de comentarios a su alrededor. ¿Por qué no pensar entonces que toda la glosa ensayística y la ficción replicante a su manera no constituyen un género en sí mismo? Kafka habría de anotar en su diario: “La literatura es mi religión”. Pues bien, sus devotos son legión. El carácter místico que Kafka le concede al

escribir tiene un carácter sagrado. “Habría que considerar”, piensa Hoffman, “en qué medida de desesperación de sí mismo, y de rechazo del mundo, se acerca a las doctrinas de las Gnosis en su radicalismo y dualismo”. Al enfrentar, como da en llamarla, “la nada rugiente”, se da cuenta que morir es “dar nada a la nada”, pero que debe haber otra cosa, eso que busca, algo indestructible, algo inmaterial dentro de sí, sin lo que no puede vivir”. En los aforismos Kafka busca ser claro como no lo es en sus novelas. Rasgar el misterio, su imperativo: “A partir de determinado punto ya no hay retorno. Es preciso alcanzar ese punto”.

Cada nueva generación encuentra en Kafka lo que no ha terminado de decir, seguramente porque sigue y seguirá escribiéndonos. Así como deslumbra a quien se le acerca, Kafka desafía a quien pretende escribir: intimida. Quien pretenda emularlo, debe enterarse: se escribe con el cuerpo, y “poner el cuerpo” no es un tic lingüístico progre, es condición esencial. Sin cuerpo no hay literatura. Con su entrega, tan próxima a la inmolación, un holocausto individual, Kafka podría haber tenido en mente todo el tiempo el dogma de Lu Jin: la no existencia en la existencia, lo inabarcable en lo mínimo, golpeando la puerta del silencio para que escuchemos su sonido.