



**DE KAFKA
A KAFKA**

MAURICE BLANCHOT

se

En esta miscelánea kafkiana, precedida de unas reflexiones doctrinales sobre la escritura contemporánea, tenemos el desarrollo de algunas constantes relativas al escritor pragués.

Un hombre que, para huir de la prohibición paterna («no me heredarás, no tengo herederos») ensaya la escritura como salvación, para terminar aceptando, judaicamente, que no hay salvación y que la escritura sólo es posible como exclusión voluntaria de la vida, enclaustramiento, renuncia y habitación en el sótano. Para acreditar sus recorridos kafkianos, Blanchot apela a todo tipo de textos: ficciones, diario, correspondencia, testimonios de terceros.

El suyo es un rastreo biográfico por la vida de un hombre sin vida, cuya carencia vital es la cifra de su creatividad como escritor. Kafka acredita que la renuncia no es sosiego, pues la inmersión en el lenguaje es promesa de lo cierto y realidad de un laberíntico transcurso por los brillos y desalientos del significante, es decir de la palabra que nunca es Palabra. El nombre que el padre le ha negado, él lo

convierte en tachado y lo rellena con una escritura en que se denuncia la oscuridad de la Ley y la imposibilidad, fatal, de la identidad.

Un drama que Kafka trata en espacios mudados, sombríos, donde hay refugio y también hay pequeños monstruos domésticos. Fantasmas y cucarachas deambulan por la ausencia de Dios, en esa noche heideggeriana tan magistralmente explorada por Blanchot como lugar de las iluminaciones nocturnas en el espacio literario.



Maurice Blanchot

De Kafka a Kafka

ePub r1.0

Primo y Murasaki 02.10.15

Título original: *De Kafka à Kafka*

Maurice Blanchot, 1981

Traducción: Jorge Ferreiro

Editor digital: Primo y Murasaki

ePub base r1.2



Lo que Kafka nos da, don que no recibimos, es una suerte de combate de la literatura por 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...

La escritura del desastre

I. LA LITERATURA Y EL DERECHO A LA MUERTE

CON toda seguridad se puede escribir sin preguntarse por qué se escribe. ¿Acaso un escritor, que mira su pluma trazar letras, tiene el derecho de suspenderla para decirle: detente?, ¿qué sabes de ti misma?, ¿con vistas a qué avanzas?, ¿por qué no ves que tu tinta no deja huella, que vas en libertad hacia adelante, pero en el vacío, que si no encuentras obstáculo es porque nunca dejaste tu punto de partida? Y sin embargo escribes: escribes sin reposo, descubriéndome lo que te dicto y revelándome lo que sé; leyendo, los demás te enriquecen con lo que te toman y te dan lo que les enseñan. Ahora has hecho lo que no has hecho; lo que no has escrito, escrito está: estás condenada a lo imborrable.

Admitamos que la literatura empieza en el momento en que la literatura es pregunta. Ésta pregunta no se confunde con las dudas o los escrúpulos del escritor. Si éste llega a interrogarse escribiendo, asunto suyo; que esté absorto en lo que escribe e indiferente a la posibilidad de escribirlo, que incluso no piense en nada, está en su derecho y así es feliz. Pero queda esto: una vez escrita, está

presente en esa página la pregunta que, tal vez sin que lo sepa, no ha dejado de plantearse al escritor cuando escribía; y ahora, en la obra, aguardando la cercanía de un lector —de cualquier lector, profundo o vano— reposa en silencio la misma interrogación, dirigida al lenguaje tras el hombre que escribe y lee, por el lenguaje hecho literatura.

Es posible tachar de fatuidad esta preocupación que la literatura tiene por sí misma. Insiste en hablar a la literatura de su nada, de su falta de seriedad, de su mala fe; en ello radica precisamente el abuso que se le reprocha. Se presenta como importante, considerándose objeto de duda. Se confirma despreciándose. Se busca: hace más de lo que debe. Pues tal vez sea de esas cosas que merecen encontrarse, pero no buscarse.

La literatura quizá no tenga derecho de considerarse ilegítima. Pero, hablando con propiedad, la pregunta que encierra no atañe a su valor o a su derecho. Si es tan difícil descubrir su sentido, es porque esta pregunta suele transformarse en un proceso contra el arte, contra sus poderes y contra sus fines. La literatura se levanta sobre esas ruinas: paradoja esta que es para nosotros un lugar común. Más aún, habría que investigar si esta impugnación del arte, que desde hace 30 años representa su parte más ilustre, no supone el

deslizamiento, el desplazamiento de una fuerza que trabaja en el secreto de las obras y a la que le repugna salir a la luz, trabajo este en su origen muy distinto de cualquier menosprecio por la actividad o por la Cosa literaria.

Observemos que, como negación de sí misma, la literatura nunca ha significado la simple denuncia del arte o del artista como mistificación o como engaño. Que la literatura sea ilegítima, que en el fondo haya en ella impostura, sí, no cabe la menor duda. Pero algunos han descubierto más: la literatura no sólo es ilegítima, sino también nula y esa nulidad tal vez constituya una fuerza extraordinaria, maravillosa, con la condición de hallarse aislada en estado puro. Hacer de modo que la literatura fuese el descubrimiento de ese interior vacío, que toda ella se abriera a su parte de nada; que comprendiera su propia irrealidad, es una de las tareas que ha perseguido el surrealismo, de tal manera que es exacto reconocer en él a un poderoso movimiento negador, pero que no menos cierto es atribuirle la más grande ambición creadora, pues cuando la literatura coincide un instante con la nada e inmediatamente lo es todo, ese todo empieza a existir: ¡oh maravilla!

No se trata de maltratar a la literatura sino de comprenderla y de ver por qué sólo se la comprende

menospreciándola. Con sorpresa se ha comprobado que la pregunta: «¿Qué es la literatura?» nunca había recibido sino respuestas insignificantes. Pero he aquí lo más extraño: en la forma de esa pregunta aparece algo que le quita toda seriedad. Se puede preguntar y así se ha hecho: ¿qué es la poesía? ¿Qué es el arte?, incluso: ¿qué es la novela? Pero la literatura, que es poema y novela parece el elemento de vacío, presente en todas esas cosas graves y hacia el cual, con su propia gravedad, la reflexión no puede volverse sin perder su seriedad. Si la reflexión imponente se acerca a la literatura, la literatura se constituye en una fuerza cáustica, capaz de destruir lo que en ella y en la reflexión podía ser imponente. Si la reflexión se aleja, entonces, en efecto, la literatura vuelve a ser algo importante, esencial, más importante que la filosofía, la religión y la vida del mundo a las que incluye. Pero que, asombrada ante esa influencia, la reflexión vuelva hacia ella y le pregunte lo que es, penetrada al punto por un elemento corrosivo y volátil, esa fuerza no puede sino despreciar una Cosa tan vana, tan vaga y tan impura, y en ese desprecio y esa vanidad consumirse a su vez, como lo ha demostrado a las claras la historia de *Monsieur Teste*.

Caería en un error el que hiciese que los fuertes movimientos negadores contemporáneos fueran

responsables de esa fuerza volatilizadora y volátil en que al parecer se ha constituido la literatura. Hace alrededor de ciento cincuenta años, un hombre que tenía del arte la idea más alta que se pueda uno formar —puesto que veía que el arte puede ser religión y la religión, arte—, un hombre, decimos (llamado Hegel), describió todos los movimientos por los cuales aquel que escoge ser literato se condena a pertenecer al «reino animal del espíritu». Desde su primer paso, dice poco más o menos Hegel^[1], el individuo que quiere escribir se ve detenido por una contradicción: para escribir, se necesitan dotes de escritor. Mas las dotes en sí no son nada. Mientras, no habiéndose sentado ante su mesa, no haya escrito una obra, el escritor no es escritor y no sabe si tiene capacidades para hacerlo. Sólo tiene dotes luego de haber escrito, pero las necesita para escribir.

Esta dificultad aclara, desde el principio, la anomalía que es esencia de la actividad literaria y que el escritor debe y no debe superar. El escritor no es un soñador idealista, no se contempla en la intimidad de su alma bella, no se hunde en la certidumbre interior de sus dotes. Las pone en acción, vale decir que precisa de la obra que produce para tener conciencia de ellas y de sí; antes de su obra no solo ignora quién es sino que no es nada.

Solo existe a partir de la obra pero, entonces, ¿cómo puede la obra existir? «El individuo —dice Hegel— no puede saber lo que es mientras no se haya transportado, mediante la operación, hasta la realidad electiva; entonces parece que no puede determinar la finalidad de su operación antes de haber operado; y, sin embargo, siendo consciente, antes debe tener frente a sí la operación como íntegramente suya, es decir como fin». Ahora bien, lo mismo ocurre para cada nueva obra, pues todo vuelve a empezar a partir de nada. Y también ocurre lo mismo cuando realiza la obra parte por parte: si no tiene su obra ante sí en un proyecto ya formado por completo, ¿cómo puede fijárselo como fin consciente de sus actos conscientes? Mas si la obra ya está por entero presente en su espíritu y si esa presencia es lo esencial de la obra (las palabras se consideran aquí no esenciales), ¿por qué habría de realizarla más? O bien, como proyecto interior, es todo lo que será y, desde ese instante, el escritor sabe de ella todo lo que puede saber: por consiguiente la dejará reposar en su crepúsculo, sin traducirla a palabras, sin escribirla, pero, entonces, no escribirá, no será escritor. O bien, tomando conciencia de que la obra no puede ser proyectada sino sólo realizada, de que sólo tiene valor, verdad y realidad por las palabras que la desarrollan en el tiempo y la inscriben en el

espacio, se pondrá a escribir, pero a partir de nada y con vistas a nada y, según una expresión de Hegel, como una nada que trabaja en la nada.

A decir verdad, nunca se podría superar este problema si el hombre que escribe esperara de su solución el derecho de ponerse a escribir. «Precisamente por ello —observa Hegel— debe éste empezar inmediatamente e inmediatamente pasar al acto, sean cuales fueren las circunstancias, y sin pensar más en el principio ni en el medio ni en el fin». Así rompe el círculo, pues las circunstancias en que se pone a escribir son a sus ojos lo mismo que su talento y el interés que en ello encuentra, el movimiento que lo lleva adelante, lo incitan a reconocerlas como suyas, a ver en ellas su propio fin. Valéry nos ha recordado con frecuencia que sus mejores obras habían nacido de una orden fortuita y no de una exigencia personal. Mas ¿qué veía en ello de sorprendente? Si se hubiese puesto a escribir *Eupalinos* por sí mismo, ¿por qué razón lo habría hecho? ¿Por haber tenido en la mano un pedazo de concha? ¿O porque al abrir un diccionario una mañana leyó en La Gran Enciclopedia el nombre de Eupalinos? ¿O bien porque, deseando ensayar la forma del diálogo, por casualidad dispone de un papel que se presta para esa forma? Como punto de partida de la obra más grande se puede suponer la

circunstancia más fútil: esa futilidad no compromete en nada: el movimiento por el cual el autor hace de ella una circunstancia decisiva basta para incorporarla a su genio y a su obra. En este sentido, la publicación *Architectures*, que le ordenó Eupalinos, es a las claras la forma en que originalmente Valéry tuvo el talento para escribirla: esa orden fue el principio de ese talento, fue ese talento mismo, pero hay que agregar también que la orden no cobró forma real, no fue un proyecto verdadero sino por la existencia, el talento de Valéry, sus conversaciones en el mundo y el interés que ya había mostrado por ese tema. Toda obra es obra de circunstancia: lo cual sólo quiere decir que esa obra tuvo un principio, que empezó en el tiempo y que ese momento del tiempo forma parte de la obra puesto que, sin él, ésta sólo habría sido un problema insuperable, tan sólo la imposibilidad de escribir.

Supongamos que la obra está escrita: con ella ha nacido el escritor. Antes, no había nadie para escribirla; a partir del libro existe un autor que se confunde con su libro. Cuando Kafka escribe al azar la frase: «Él miraba por la ventana», se encuentra, según dice, en una especie de inspiración tal que esta frase ya es perfecta. Es que él es su autor; o, mejor dicho, gracias a ella él es autor: de ella obtiene su existencia, él la ha hecho y ella lo ha hecho, ella es él

y él es por completo lo que ella es. De ahí su dicha, dicha sin mezcolanza, sin defecto. Sin importar lo que pudiera escribir, «la frase ya es perfecta». Así es la certidumbre honda y extraña de la que el arte hace una meta. Lo que está escrito no está ni bien ni mal escrito, no es ni importante ni vano, ni memorable ni digno de olvidarse: es el movimiento perfecto mediante el cual lo que dentro no era nada ha surgido a la realidad monumental del exterior como algo necesariamente verdadero, como una traducción necesariamente fiel, puesto que aquello que traduce sólo existe por ella y en ella. Se puede decir que esta certidumbre es como el paraíso interior del escritor y que la *escritura automática* fue sólo un medio para hacer real esta edad de oro, lo que Hegel llama la dicha pura de pasar de la noche de la posibilidad al día de la presencia o incluso la certidumbre de que eso que surge a la luz no es otra cosa que lo que dormía en la noche. Mas ¿con qué resultado? En apariencia, al escritor que por entero se recoge y se encierra en la frase «Él miraba por la ventana» no se le puede pedir ninguna justificación al respecto, puesto que para él nada existe sino ella. Pero al menos existe y si en verdad existe al grado de hacer de quien la ha escrito un escritor, es porque no sólo es su frase, sino la frase de otros hombres, capaces de leerla, una frase universal.

Empieza entonces una prueba desconcertante. El autor ve que los demás se interesan en su obra, pero el interés que les merece es un interés distinto del que había hecho de ella la pura traducción de sí mismo y distinto cambia la obra, la transforma en algo en donde él no reconoce la perfección primera. Para él, la obra ha desaparecido, es la obra de los demás, la obra donde ellos están y él no está, un libro que adquiere su valor de otros libros, que es original si no se les parece, que se comprende porque es su reflejo. Ahora bien, el escritor no puede pasar por alto esta nueva etapa. Ya lo hemos visto, él sólo existe en su obra, pero la obra sólo existe cuando es esa realidad pública, extraña, hecha y deshecha por el choque de las realidades. Así, él se encuentra desde luego en la obra, pero la obra en sí desaparece. Ese momento de la vivencia es particularmente crítico. Para superarlo entran en juego interpretaciones de todo tipo. Por ejemplo, el escritor quisiera proteger la perfección de la Cosa escrita manteniéndola tan alejada como sea posible de la vida exterior. La obra, lo que él ha hecho, no es ese libro comprado, leído, triturado, exaltado o aplastado por el devenir del mundo. Pero entonces, ¿dónde comienza, dónde termina la obra?, ¿en qué momento existe?, ¿por qué hacerla pública? Si es necesario proteger en ella el esplendor del yo puro,

¿por qué hacerla pasar al exterior, realizarla en palabras que son las de todos?, ¿por qué no retirarse a una intimidad cerrada y secreta, sin producir nada fuera de un objeto vacío y un eco moribundo? Otra solución, el escritor acepta suprimirse a sí mismo: en la obra sólo cuenta el que la ha leído. El lector hace la obra; leyéndola, la crea; él es su verdadero autor, es la conciencia y la sustancia viva de la Cosa escrita; así, el autor tiene sólo una meta, escribir para ese lector y confundirse con él. Tentativa esta sin esperanza, pues el lector no quiere una obra escrita para él, sólo quiere una obra ajena, donde descubra algo desconocido, una realidad diferente, un espíritu separado que lo pueda transformar y que él pueda transformar en sí mismo. En verdad, el autor que escribe precisamente para un público no escribe: el que escribe es ese público y, por esta razón, ese público ya no puede ser lector; la lectura es solo aparente, en realidad es nula. De ahí la insignificancia de las obras hechas para ser leídas, nadie las lee. De ahí el peligro de escribir para los demás, para despertar la palabra de los demás y descubrirlos para ellos mismos: es que los demás no quieren oír su propia voz, sino la voz de otro, una voz real, profunda, incómoda como la verdad.

El escritor no puede retirarse en sí mismo, de otro modo le será preciso renunciar a escribir.

Escribiendo, no puede sacrificar la noche pura de sus posibilidades propias, pues la obra sólo vive si esa noche —y no otra— se hace día, si lo que hay en él de más singular y más alejado de la existencia ya revelada se revela en la existencia común. A decir verdad, el escritor puede tratar de justificarse, fijándose la obligación de escribir: la simple operación de escribir, hecha consciente para sí misma, independientemente de sus resultados. Ese, como se recordará, es el medio de salvación de Valéry. Admitámoslo. Admitamos que al escritor le interesa el arte como una simple técnica, la técnica como la sola búsqueda de los medios gracias a los cuales está escrito lo que hasta entonces no lo estaba. Mas, para ser verdadera, la vivencia no puede separar la operación de sus resultados y los resultados nunca son estables ni definitivos, sino infinitamente variados y engranados en un porvenir inaprensible. El escritor que afirma que sólo se interesa en la manera en que se hace la obra ve su interés hundirse en el mundo, perderse en la historia entera; pues la obra también se hace fuera de él y todo el rigor que había puesto en la conciencia de sus operaciones meditadas, de su retórica reflexionada, pronto se absorbe en el juego de una contingencia viva que no es capaz de dominar ni tampoco de observar. Sin embargo, su vivencia no es nula:

escribiendo se ha puesto a prueba a sí mismo como una nada que trabaja y, tras haber escrito, prueba su obra como algo que desaparece. La obra desaparece, pero el hecho de desaparecer se mantiene, aparece como esencial, como el movimiento que permite a la obra realizarse entrando en el curso de la historia, realizarse desapareciendo. En esta experiencia, la meta propia del escritor ya no es la obra efímera, sino, más allá de la obra, la verdad de esa obra, donde parecen unirse el individuo que escribe, fuerza de negación creadora, y la obra en movimiento con la cual se afirma esa fuerza de negación y de superación.

Esta nueva noción, que Hegel llama la Cosa misma, desempeña un papel fundamental en la empresa literaria. No importa que adopte los significados más diversos: es el arte que está por encima de la obra, el ideal que ésta trata de representar, el Mundo tal como se esboza en ella, los valores en juego en el esfuerzo de creación, la autenticidad de este esfuerzo; es todo lo que, por encima de la obra en eterna disolución en las cosas, mantiene el modelo, la esencia y la verdad espiritual de esa obra tal como la libertad del escritor quiso manifestarla y puede reconocerla como suya. La finalidad no es lo que hace el escritor, sino la verdad de lo que hace. Por ello, merece que se llame

conciencia honrada, desinteresada: el hombre de bien. Pero, cuidado: cuando en literatura entra en juego la probidad, allí está ya la impostura. La mala fe es aquí verdad y cuanto mayor sea la pretensión de moral y de seriedad, con mayor seguridad se imponen la mistificación y el engaño. Ciertamente, la literatura es el mundo de los valores puesto que por encima de la mediocridad de las obras hechas se eleva sin cesar, como su verdad, todo lo que falta a esas obras. Pero ¿cuál es el resultado? Un perpetuo señuelo, un extraordinario juego de escondidillas en que, con el pretexto de que su mira no es la obra efímera sino el espíritu de esa obra y de toda obra, haga lo que haga, independientemente de lo que haya podido hacer, el escritor se acomoda a ello y su conciencia honrada obtiene enseñanza y gloria. Escuchemos a esa conciencia; la conocemos, vela en cada cual. Si la obra ha fracasado no se aflige: hela ahí realizada cabalmente, se dice, pues su esencia es el fracaso, su desaparición es su realización, la hace feliz, la colma el fracaso. ¿Y si el libro no logra nacer siquiera, si se queda en nada pura? Pues entonces mejor aún: el silencio, la nada, es precisamente la esencia de la literatura, «la Cosa misma». Ciertamente, el escritor con gusto atribuye el valor más alto al sentido que la obra tiene sólo para él. Por ello, poco importa si es buena o mala, célebre u olvidada. Si las circunstancias la

pasan por alto, se felicita, pues sólo la escribió para negar las circunstancias. Pero si de un libro nacido al azar, producto de un momento de abandono y de hastío, sin valor ni significación, los acontecimientos hacen de pronto una obra maestra, ¿qué autor, desde el fondo de su espíritu, no se atribuiría la gloria, no vería en esa gloria sus propios méritos, en ese don de la fortuna su obra misma, el trabajo de su espíritu en concordancia providencial con su tiempo?

El escritor es el primero en engañarse, se engaña en el momento mismo en que engaña a los demás. Escuchémoslo de nuevo: ahora afirma que su función es escribir para los demás, que al escribir sólo ve el interés del lector. Lo afirma y lo cree. Pero no hay nada de eso. Pues si en un principio no estuviera atento a lo que hace, si no se interesara en la literatura como en su propia operación, ni siquiera podría escribir: no sería él quien escribiera, sino nadie. Por eso, aunque tome como garantía la seriedad de un ideal, aunque se atribuya valores estables, esa seriedad no es la suya y nunca puede fijarse de manera definitiva allí donde cree que está. Por ejemplo, escribe novelas, estas novelas implican ciertas afirmaciones políticas, de suerte que parece estar ligado a esa Causa. Los demás, los que están ligados directamente a ella, entonces se ven tentados a reconocer en él a uno de los suyos, a ver en su obra

la prueba de que la Causa es, a las claras, su causa, pero, en cuanto la reivindican, en cuanto quieren mezclarse en esa actividad y apropiársela, se dan cuenta de que el escritor no juega las mismas cartas, de que sólo juega la partida consigo mismo, de que aquello que le interesa en la Causa es su propia operación, y helos ahí mistificados. Es comprensible la desconfianza que inspiran a los hombres comprometidos con un partido, a los que han tomado partido, los escritores que comparten su opinión; pues éstos también han tomado partido por la literatura, y la literatura, por su movimiento, niega a fin de cuentas la sustancia de lo que representa. Es su ley y su verdad. Y si renuncia a ellas para vincularse de un modo definitivo a una verdad exterior, entonces deja de ser literatura y el escritor que aún pretende serlo entra en otro aspecto de la mala fe. ¿Es necesario renunciar entonces a interesarse en cualquier cosa y volverse hacia la pared? Mas, si esto se hace, el equívoco no es menos grande. Antes que nada, mirar la pared también equivale a volverse hacia el mundo, a recorrer el mundo. Cuando un escritor se hunde en la intimidad pura de una obra que sólo a él le interesa, a los demás —a los otros escritores y a los hombres de otra actividad— puede parecerles que al menos allí están tranquilos en su Cosa y su trabajo propios. Pero nada de eso. La obra

creada por el solitario y encerrada en la soledad lleva en sí una visión que interesa a todo el mundo, lleva un juicio implícito sobre las otras obras, sobre los problemas del tiempo, se hace cómplice de lo que descuida, enemiga de lo que abandona, y su indiferencia se mezcla hipócritamente con la pasión de todos. Lo sorprendente es que, en literatura, el engaño y la mistificación no sólo son inevitables sino que forman la probidad del escritor, la parte de esperanza y de verdad que hay en él. En estos tiempos, con frecuencia se habla de la enfermedad de las palabras, incluso hay irritación contra los que hablan de ella, se sospecha que enferman a las palabras para poder hablar al respecto. Es posible. El problema es que esta enfermedad también es la salud de las palabras. ¿Las desgarran el equívoco? Feliz equívoco sin el cual no habría diálogo. ¿Las falsea el malentendido? Pero ese malentendido es la posibilidad de nuestro entendimiento. ¿Las invade el vacío? Ese vacío es su propio sentido. Como es natural, un escritor siempre puede fijarse como ideal llamar al pan pan y al vino vino. Pero lo que no puede obtener es creerse entonces en camino de la curación y de la sinceridad. Por el contrario, es más mistificador que nunca, pues ni el pan es pan ni el vino vino, y quien lo afirma sólo tiene en perspectiva esta hipócrita violencia: Rolet es un bribón.

La impostura obedece a varias causas. Acabamos de ver la primera de ellas: la literatura está hecha de momentos diferentes, que se distinguen y se oponen. A esos momentos los separa la probidad que es analítica porque todo lo ve claro. Ante su mirada pasan sucesivamente el autor, la obra, el lector; sucesivamente el arte de escribir, la cosa escrita, la verdad de esa cosa o la Cosa misma; también de manera sucesiva, el escritor sin nombre, ausencia pura de sí mismo, ociosidad pura, luego el escritor que es trabajo, movimiento de una realización indiferente ante lo que realiza, en seguida el escritor que es resultado de ese trabajo y vale por ese resultado y no por ese trabajo, real tanto como lo es la cosa hecha, después el escritor, ya no afirmado sino negado por ese resultado, escritor que salva la obra efímera salvando de ella el ideal, la verdad de la obra, etc. El escritor no es sólo uno de esos momentos con exclusión de los demás, ni tampoco su totalidad planteada en su sucesión indiferente, sino el movimiento que los une y los unifica. De ello resulta que, cuando la conciencia honrada juzga al escritor, inmovilizándolo en una de esas formas, cuando pretende, por ejemplo, condenar la obra porque ésta es un fracaso, la otra probidad del escritor protesta en nombre de los demás momentos, en nombre de la pureza del arte, la que ve su triunfo en el fracaso y,

asimismo, cada vez que el escritor es impugnado en alguno de sus aspectos, sólo puede reconocerse siempre como distinto, interpelado como autor de una bella obra, renegar de ella, admirado como inspiración y como genio, ver en sí sólo ejercicio y trabajo y, leído por todos, decir: ¿quién puede leerme? No he escrito nada. Este deslizamiento hace del escritor un perpetuo ausente y un irresponsable sin conciencia, pero también constituye la extensión de su presencia, de sus riesgos y de su responsabilidad.

La dificultad radica en que el escritor no sólo es varias personas en una, sino en que cada momento de sí mismo niega a todos los demás, lo exige todo para sí solo y no soporta ni conciliación ni compromiso. El escritor debe responder al mismo tiempo a varias órdenes absolutas y absolutamente diferentes, y su moral está hecha del encuentro y de la oposición de reglas implacablemente hostiles.

Una dice: No escribirás, seguirás siendo nada, guardarás silencio, desconocerás las palabras.

La otra: Conoce sólo las palabras.

—Escribe para no decir nada.

—Escribe para decir algo.

—Ninguna obra, sino la vivencia de ti mismo, el conocimiento de lo que desconoces.

—¡Una obra! Una obra real, reconocida por los

demás e importante para ellos.

—Borra al lector.

—Desaparece ante el lector.

—Escribe para ser sincero.

—Escribe por la verdad.

—Entonces, sé mentira, pues escribir con vistas a la verdad es escribir lo que aún no es cierto y que tal vez nunca lo será.

—No importa, escribe para actuar.

—Escribe, tú que tienes miedo de actuar.

—Deja hablar en ti a la libertad.

—¡Oh! No dejes que la libertad sea palabra en ti.

¿Qué ley seguir? ¿Cuál voz oír? Pero ¡el escritor debe seguirlas todas! Entonces, cuanta confusión: ¿no es la claridad su ley? Sí, también la claridad. Por tanto debe oponerse a sí mismo, negarse afirmándose, en la facilidad del día encontrar la hondura de la noche, en las tinieblas que nunca comienzan la luz cierta que no acaba. Debe salvar al mundo y ser el abismo, justificar la existencia y dar la palabra a lo inexistente; debe estar al fin de los tiempos, en la plenitud universal y es el origen, el nacimiento de lo que acaba de nacer. ¿Es todo eso? La literatura es todo eso en él. Pero ¿no será más bien lo que quisiera ser, lo que en realidad no es? Entonces, no es nada.

Mas ¿no es nada?

La literatura no es nada. Quienes la desprecian se

equivocan al creer que la condenan considerando que no es nada. «Todo eso es sólo literatura». De ese modo se opone a la acción, que es intervención concreta en el mundo, y a la palabra escrita, que sería manifestación pasiva en la superficie del mundo, y los que están del lado de la acción repudian la literatura que no actúa mientras los que buscan la pasión se hacen escritores para no actuar. Pero eso equivale a condenarla y a amar por abuso. Si en el trabajo se ve el poder de la historia, la que transforma al hombre transformando el mundo, fuerza es reconocer en la actividad del escritor la forma por excelencia del trabajo. ¿Qué hace el hombre que trabaja? Produce un objeto. Este objeto es la realización de un proyecto hasta entonces irreal; es la afirmación de una realidad diferente de los elementos que la constituyen y el porvenir de objetos nuevos, en la medida en que será instrumento capaz de fabricar otros objetos. Por ejemplo, tengo el proyecto de calentarme. Mientras ese proyecto sea sólo un deseo, ya puedo volverlo en todas sus facetas, no me calienta. Mas, he aquí que fabrico una estufa: la estufa transforma en verdad el vacío ideal que era mi deseo; afirma en el mundo la presencia de algo que no era y la afirma negando lo que antes había allí; antes, tenía ante mí piedras y tenía el arrabio; ahora, no hay ni piedras ni arrabio sino el resultado de esos

elementos transformados, es decir, negados y destruidos por el trabajo. Con este objeto, he ahí cambiado al mundo. Cambiado con tanta mayor razón cuanto que esta estufa me permitirá fabricar otros objetos que, a su vez, negarán el estado pasado del mundo y prepararán su porvenir. Esos objetos que produje cambiando el estado de las cosas me cambiarán a su vez. La idea del calor no es nada, pero tu calor real va a hacer de mi existencia otra existencia y todo lo que, en lo sucesivo, gracias a ese calor pueda hacer de nuevo también hará de mí alguien distinto. Así, dicen Hegel y Marx, se forma la historia, mediante el trabajo que realiza al ser negándolo y lo revela al término de la negación.^[2]

Mas ¿qué hace el escritor que escribe? Todo lo que hace el hombre que trabaja, pero en grado eminente. Él también produce algo: es la obra por excelencia. Produce esa obra modificando realidades naturales y humanas. Escribe a partir de cierto estado del lenguaje, de cierta forma de la cultura, de ciertos libros, también a partir de elementos objetivos, tinta, papel, imprenta. Para escribir, le es preciso destruir el lenguaje tal como es y realizarlo en otra forma, negar los libros haciendo un libro con lo que no son. Ese nuevo libro de seguro es una realidad: se ve, se toca, incluso se puede leer. De cualquier manera, no es nada. Antes de escribirlo, tenía cierta idea de él,

cuando menos tenía el proyecto de escribirlo, pero entre esa idea y el volumen en que se realiza encuentro la misma diferencia que entre el deseo de calor y la estufa que me calienta. El volumen escrito es para mí una innovación extraordinaria, imprevisible y tal que, sin escribirlo, me es imposible representarme lo que podrá ser. Por eso me parece una experiencia cuyos efectos, por muy conscientemente que se produzcan, se me escapan, experiencia frente a la cual no podrá volver a verme idéntico, por la razón siguiente: es que en presencia de otra cosa soy otro, pero también por esta razón más decisiva: que esa otra cosa —el libro—, de la que apenas tenía una idea y que me permitía conocer de antemano, precisamente soy yo mismo hecho otro.

El libro, cosa escrita, entra en el mundo en donde realiza su obra de transformación y de negación. Él también es porvenir de muchas otras cosas y no sólo de libros, sino que, por los proyectos que de él pueden nacer, por las empresas que favorece, por la totalidad del mundo cuyo reflejo cambiado es, es fuente infinita de nuevas realidades, a partir de lo que la existencia será lo que no era.

Luego, libro no es nada? ¿Por qué entonces la acción de fabricar una estufa puede pasar por trabajo que forma y trae consigo la historia y por qué el acto de escribir parece una pura pasividad que permanece

al margen de la historia y que la historia trae consigo a pesar suyo? La pregunta parece poco razonable y sin embargo ejerce sobre el escritor un peso abrumador. A primera vista, nos decimos que la fuerza formadora de las obras escritas es incomparable; también nos decimos que el escritor es un hombre dotado de mayor capacidad de acción que ningún otro, pues actúa sin medida, sin límites: lo sabemos (o nos gusta creerlo), una sola obra puede cambiar el devenir del mundo. Pero eso es precisamente lo que hace reflexionar. La influencia de los autores es grande, supera su acción al infinito, la supera en tal grado que aquello que hay de real en esta acción no pasa a esa influencia y que esa influencia no encuentra en ese poco de realidad la sustancia que sería necesaria para su amplitud. ¿Qué puede hacer un autor? Todo, por principio de cuentas, todo: tiene grilletes, lo apremia la esclavitud, pero que para escribir encuentre unos instantes de libertad y helo ahí *libre* de crear un mundo sin esclavos, un mundo en que el esclavo, constituido en amo, funda la nueva ley; así, escribiendo, el hombre encadenado obtiene *inmediatamente* la libertad para él y para el mundo; niega todo lo que es para ser todo lo que no es. En este sentido su obra es una acción prodigiosa, la más grande y la más importante que exista. Pero miremos con mayor detenimiento. Porque se da

inmediatamente la libertad que no tiene, descuida las verdaderas condiciones de su emancipación, olvida lo que es preciso hacer de real para que se realice la idea abstracta de libertad. Su negación particular es *global*. No sólo niega su situación de hombre entre muros, sino que pasa por encima del tiempo que debe abrir las brechas en ese muro, niega la negación del tiempo, niega la negación de los límites. Por eso, a fin de cuentas, no niega nada y la obra en que se realiza tampoco es una acción en realidad negativa, destructora y transformadora, sino que más bien realiza la impotencia para negar, la negativa de intervenir en el mundo y transforma la libertad que habría que encarnar en las cosas según los caminos del tiempo en un ideal por encima del tiempo, vacío e inaccesible.

La influencia del escritor está vinculada a ese privilegio de ser amo de todo. Pero sólo es amo de todo, sólo posee lo infinito, le falta lo finito, se le escapa el límite. Ahora bien, no se actúa en el infinito, nada se realiza en lo ilimitado, de suerte que, si el escritor actúa de manera muy real produciendo esa cosa real que se llama un libro, mediante esa acción desacredita toda acción, sustituyendo el mundo de las cosas determinadas y del trabajo definido por un mundo donde *todo* está dado *al punto* y lo único que queda por hacer es gozar de ello

mediante la lectura.

En general, el escritor parece sometido a la inacción porque es amo de lo imaginario donde aquellos que entran tras sus pasos pierden de vista los problemas de su verdadera vida. Pero el peligro que representa es mucho más grave. La verdad es que estropea la acción, por porque disponga de lo irreal, sino porque pone a nuestra disposición *toda* la realidad. La irrealidad empieza con el todo. Lo imaginario no es una extraña región situada más allá del mundo, es el propio mundo, pero el mundo en conjunto, como un todo. Por eso no está en el mundo, pues es el mundo aprehendido y realizado en su totalidad por la negación global de todas las realidades particulares que se hallan en él, por ser puestas fuera de juego, por su ausencia, por la realización de esa propia ausencia, con la que empieza la creación literaria que, cuando insiste en cada cosa y cada ser, se hace la ilusión de que los crea, porque ahora los ve y los nombra a partir *del* todo, a partir de la ausencia *de* todo, es decir, de nada.

Cierto, la literatura llamada de pura imaginación tiene sus peligros. En primer lugar, no es de pura imaginación. Se cree al margen de las realidades cotidianas y de los acontecimientos actuales, pero precisamente se ha apartado de ellos, es esa

distancia, ese retroceso ante lo cotidiano que por necesidad lo tiene en cuenta y lo describe como alejamiento, como extrañeza pura. Además, la literatura hace un valor absoluto de esta puesta al margen y ese alejamiento parece entonces fuente de comprensión general, poder para captarlo todo y para alcanzar inmediatamente todo por parte de los hombres que padecen su encantamiento, al grado de salir de su propia vida que, por su parte, es sólo comprensión limitada, y del tiempo que es apenas perspectiva estrangulada. Todo ello es la mentira de una ficción. Pero, en fin, esa literatura tiene para sí el no engañarnos: se presenta como imaginaria, sólo duerme a quien busca el sueño.

Mucho más mistificadora es la literatura de acción. Ésta llama a los hombres a hacer algo. Pero si todavía quiere ser literatura auténtica, les representa ese algo por hacer, ese fin determinado y concreto, a partir de un mundo en que esa acción remite a la irrealidad de un valor abstracto y absoluto. El «algo que hacer», tal como puede expresarse en una obra literaria, nunca es un «todo está por hacer», ya sea que se afirme como ese todo, es decir valor absoluto, ya que para justificarse y recomendarse tenga necesidad de ese todo en que desaparece. El lenguaje del escritor, incluso revolucionario, no es el lenguaje de mando. Él no

manda, presenta, y no presenta haciendo presente lo que muestra, sino mostrándolo detrás de todo, como sentido y ausencia de ese todo. De ello resulta o bien que el llamado del autor al lector es sólo un llamamiento hueco, que no expresa sino el esfuerzo de un hombre privado de mundo por entrar en el mundo manteniéndose discretamente en su periferia, o bien que, como sólo puede ser reaprehendido a partir de valores absolutos, el «algo que hacer» precisamente parece al lector lo que no puede hacerse o lo que para hacerse no exige ni trabajo ni acción.

Lo sabemos, las principales tentaciones del escritor se llaman estoicismo, escepticismo, conciencia infeliz. Son actitudes del pensamiento que el escritor adopta por razones que cree pensadas, pero que sólo la literatura piensa en él. Estoico: es el hombre del universo que sólo existe en el papel y que, preso o miserable, soporta estoicamente su condición porque puede escribir y porque el minuto de libertad en que escribe basta para hacerlo fuerte y libre, para darle, no su propia libertad de la cual se burla, sino la libertad universal. Nihilista, pues no sólo niega esto y aquello mediante el trabajo metódico que transforma con lentitud cada cosa, sino que niega todo, al mismo tiempo, y sólo puede negarlo todo, pues sólo con el todo tiene que ver.

¡Conciencia infeliz! Se ve a las claras, esta desdicha es su don más profundo, si sólo es escritor por la conciencia desgarrada de momentos irreconciliables que se llaman: inspiración, que niega todo trabajo; trabajo, que niega la nada del genio; obra efímera, en la que se realiza negándose; obra como conjunto, en la que se retira y retira a los demás todo lo que al parecer se da y les da. Mas hay otra tentación.

Reconozcamos en el escritor ese movimiento que va sin detenerse y casi sin intermediario de la nada al todo. Veamos en él esa negación que no se satisface con la irrealidad en que se mueve, pues quiere realizarse y no puede sino negando algo que es real, más real que las palabras, más cierto que el individuo aislado del que dispone: de ese modo la negación no deja de empujarlo hacia la vida del mundo y la existencia pública para llevarlo a concebir como, escribiendo, puede ser esa existencia misma. Entonces encuentra en la historia esos momentos decisivos en que todo parece en tela de juicio, en que la ley, la fe, el Estado, el mundo de arriba, el mundo de ayer, todo se hunde sin esfuerzo, sin trabajo, en la nada. El hombre sabe que no ha dejado la historia, pero ahora la historia es el vacío, es el vacío que se realiza, es la libertad absoluta hecha acaecimiento. A esas épocas se les llama Revolución. En ese instante, la libertad pretende

realizarse en la forma inmediata del todo es posible, todo puede hacerse. Momento fabuloso, del que no puede sobreponerse por entero quien lo ha conocido, pues ha conocido la historia como su propia historia y su propia libertad como libertad universal. Momentos en efecto fabulosos: en ellos habla la fábula, la palabra de la fábula se hace en ellos acción. Nada más justo que tienen al escritor. La acción revolucionaria es por todos conceptos análoga a la acción, tal como la encarna la literatura: paso de la nada al todo, afirmación del absoluto como acontecimiento y de cada acontecimiento como absoluto. La acción revolucionaria se desencadena con la misma fuerza y la misma facilidad que el escritor, quien para cambiar el mundo solo necesitar alinear unas palabras. También tiene la misma exigencia de pureza y esa certidumbre de que todo lo que hace vale de manera absoluta, de que no es una acción cualquiera que se vincule a algún fin deseable y estimable, sino que es el fin último, el Acto Final. Ese acto final es la libertad y sólo es posible escoger entre la libertad y la nada. Por eso, entonces, la única frase soportable es: *libertad o muerte*. Así aparece el Terror. Todo hombre deja de ser un individuo que trabaja en determinada tarea, que actúa aquí y sólo ahora: es la libertad universal que no conoce ni otra parte ni mañana, ni trabajo ni obra. En éstos

momentos, nadie tiene nada que hacer, todo está hecho. Nadie tiene derecho a una vida privada, todo es público, y el hombre más culpable es aquel del que se sospecha, el que guarda un secreto, el que abriga para él solo un pensamiento, una intimidad. Y, en fin, nadie tiene ya derecho a su vida, a su existencia efectivamente separada y físicamente distinta. Ése es el sentido del Terror. Por así, cada ciudadano tiene derecho a la muerte: la muerte no es su condena, es la esencia de su derecho; no es suprimido por culpable, pero necesita la muerte para afirmarse como ciudadano y la libertad lo hace nacer en la desaparición de la muerte. En ese aspecto, la Revolución francesa tiene un significado más manifiesto que todas las demás. En ella, la muerte del Terror no es sólo castigo de los facciosos, sino que, hecha fracaso ineluctable, querida por todos, semeja el propio trabajo de la libertad en los hombres libres. Cuando la cuchilla cae sobre Saint-Justy sobre Robespierre, en cierto modo no golpea a nadie. La virtud de Robespierre, el rigor de Saint-Just no son más que su existencia ya suprimida, la presencia anticipada de su muerte, la decisión de dejar que la libertad sé afirme en ellos y niegue, por su carácter universal, la realidad propia de su vida. Tal vez hagan reinar el Terror. Pero el Terror que encarnan no proviene de la muerte que dan, sino de la muerte que

se dan. Llevan consigo sus rasgos, piensan y deciden con la muerte a cuestas, y por eso su pensamiento es frío, implacable, tiene la libertad de una cabeza cortada. Los Terroristas son los que, deseando la libertad absoluta, saben que con ello quieren su propia muerte, los que tienen conciencia tanto de esa libertad que afirman como de su muerte que realizan y los que, por consiguiente, en vida actúan, no como hombres vivos en medio de hombres vivos, sino como seres privados del ser, como pensamientos universales, como abstracciones puras que juzgan y deciden, por encima de la historia, en nombre de la historia entera.

Ni el propio hecho de la muerte tiene ya importancia. En el Terror, los individuos mueren y es insignificante. «Es —dice Hegel en una frase célebre— la muerte más fría, la más llana, sin más significación que la de cortar una col o de beber un trago de agua». ¿Por qué? ¿No es la muerte la realización de la libertad, es decir el momento de significación más rica? Pero también no es más que el punto hueco de esa libertad, la manifestación del hecho de que esa libertad es todavía abstracta, ideal (literaria), indigencia y simpleza. Todos mueren, pero todo el mundo vive y a decir verdad ello también significa que todo el mundo ha muerto. Mas «ha muerto» es el lado positivo de la libertad hecha

mundo: el ser se revela en él como absoluto. En cambio, «morir» es pura insignificancia, acontecimiento sin realidad concreta, que ha perdido todo valor de drama, personal e interior, pues ya no hay interior. Es el momento en que Muero significa, para mí que muero, una banalidad a la que no debe tenerse en cuenta: en el mundo libre y en estos momentos en que la libertad es aparición absoluta, morir no tiene importancia y la muerte carece de profundidad. Eso nos lo enseñaron el Terror y la Revolución, no la guerra.

El escritor se reconoce en la Revolución. Lo atrae porque es el tiempo en que la literatura se hace historia. Es su verdad. Todo escritor que, por el propio hecho de escribir, no es llevado a pensar: soy revolución, sólo la libertad me hace escribir, no escribe en realidad. En 1793 hay un hombre que se identifica a la perfección con la Revolución y el Terror. Es un aristócrata, aferrado a las almenas de su castillo medieval, hombre tolerante, más bien tímido y de una cortesía obsequiosa: pero escribe, no hace sino escribir y por más que la libertad lo devuelva a la Bastilla, de donde lo había retirado, es quien la comprende mejor, comprendiendo que es el momento en que las pasiones más aberrantes pueden transformarse en realidad política, éstas tienen derecho a la luz, son la ley. Es también aquel para

quien la muerte es la más grande de las pasiones y la última de las trivialidades, quien corta las cabezas como se corta una col, con una indiferencia tan grande que nada es más irreal que la muerte que él da, y, sin embargo, nadie ha sentido más vivamente que la soberanía estaba en la muerte, que la libertad era la muerte. Sade es el escritor por excelencia, ha reunido todas sus contradicciones. Solo: de todos los hombres el más solo y, sin embargo, personaje público y hombre político importante. Encerrado perpetuamente y absolutamente libre, teórico y símbolo de la libertad absoluta. Escribe una obra inmensa y esa obra no existe para nadie. Desconocido, pero lo que representa tiene para todos una significación inmediata. Tan sólo un escritor, y concibe la vida elevada a la pasión, la pasión hecha crueldad y locura. Del sentimiento más singular, más oculto y más carente de sentido común hace una afirmación universal, la realidad de una palabra pública que, entregada a la historia, se constituye en explicación legítima de la condición del hombre en general. En fin, es la negación misma: su obra no es sino el trabajo de la negación, su experiencia el movimiento de una negación obstinada, empujada hacia la sangre, que niega a los demás, niega a Dios, niega a la naturaleza y, en ese círculo recorrido sin cesar, disfruta de sí misma

como de la soberanía absoluta.

La literatura se mira en la revolución, en ella se justifica y si se le ha llamado Terror es porque claramente tiene por ideal ese momento histórico, en que «la vida lleva la muerte en sí y se mantiene en la propia muerte» para obtener de ella la posibilidad y la verdad de la palabra. Allí radica la «pregunta» que pretende realizarse en la literatura y que es su ser. La literatura está ligada al lenguaje. El lenguaje es a la vez tranquilizador e inquietante. Cuando hablamos, nos hacemos amos de las cosas con una facilidad que nos satisface. Digo: esta mujer, y al punto dispongo de ella, la alejo, la acerco, es todo lo que deseo que sea, es el lugar de las transformaciones y de las acciones más sorprendentes: la palabra es la facilidad y la seguridad de la vida. Con un objeto sin nombre no sabemos hacer nada. El ser primitivo sabe que la posesión de las palabras le da el dominio de las cosas, pero las relaciones entre las palabras y el mundo son para él tan completas que el manejo del lenguaje sigue siendo tan difícil y tan peligroso como, el contacto con los seres: el nombre no ha salido de la cosa, es su interior mostrado peligrosamente a la luz y que sin embargo sigue siendo la intimidad oculta de la cosa; ésta, en consecuencia, no fue nombrada aún. Cuanto más sea

el hombre hombre de una civilización, con mayor inocencia y sangre fría maneja las palabras. ¿Será que las palabras han perdido toda relación con aquello que designan? Pero esta ausencia de relaciones no es ningún defecto y si lo fuera, sólo de él obtiene el lenguaje su valor, al grado de que el más perfecto de todos es el lenguaje matemático, que se habla de un modo riguroso y al que no corresponde ningún ser.

Digo: esta mujer. Hölderlin, Mallarmé y en general todos aquellos cuya poesía tiene por tema la esencia de la poesía han visto una maravilla inquietante en el acto de nombrar. La palabra me da lo que significa, pero antes lo suprime. Para que pueda decir: esta mujer, es preciso que de uno u otro modo le retire su realidad de carne y hueso, la haga ausente y la aniquile. La palabra me da el ser, pero me lo da privado del ser, Es la ausencia del nada, lo que queda de él cuando ha perdido el ser, es decir el solo hecho de que no es. Desde este punto de vista, hablar es un derecho extraño. Hegel, en ello amigo y allegado de Hölderlin, en un texto anterior a *La fenomenología*, escribió: «El primer acto, mediante el cual Adán se hizo amo de los animales, fue imponerles un nombre, vale decir que los aniquiló en su existencia (en tanto que existentes)^[3]. Hegel quiere decir que, a partir de ese instante, el gato deja de ser

un gato únicamente real, para ser también una idea. El sentido de la palabra exige entonces, como prefacio a cualquier palabra, una especie de inmensa hecatombe, un diluvio previo, que hunda en un mar completo a toda la creación. Dios había creado a los seres, pero el hombre hubo de aniquilarlos. Entonces cobraron sentido para él, y a su vez él los creó a partir de esa muerte en la que habían desaparecido; sólo que, en vez de los seres y, como se dice, de los existentes, ya sólo hubo ser y el hombre fue condenado a no poder acercarse a nada y a no vivir nada sino por el sentido que le era preciso hacer nacer. Se vio encerrado en el día y supo que ese día no podía tener fin, pues el propio fin era luz, puesto que del fin de los seres había venido su significación, que es el ser».

Mi lenguaje sin duda no mata a nadie. Sin embargo: cuando digo «esta mujer», la muerte real se anuncia y está presente ya en mi lenguaje; mi lenguaje quiere decir que esta persona, que está aquí, ahora, puede ser separada de sí misma, sustraída de su presencia y su existencia y hundida de pronto en una nada de existencia y de presencia; mi lenguaje significa en esencia la posibilidad de esa destrucción; en todo momento es alusión resuelta a ese acontecimiento. Mi lenguaje no mata a nadie. Mas si esta mujer no fuera en realidad capaz de

morir, si a cada momento de su vida no estuviera amenazada de muerte, vinculada y unida a ella por un vínculo de esencia, yo no podría realizar esa negación ideal, ese asesinato diferido que es mi lenguaje.

Por tanto, es precisamente exacto decir: cuando hablo, la muerte habla en mí. Mi palabra es la advertencia de que, en este mismo momento, la muerte anda suelta por el mundo y que, entre yo que hablo y el ser al que interpelo ha surgido bruscamente: está entre nosotros como la distancia que nos separa, pero esta distancia es también lo que nos impide estar separados, pues en ella es condición de todo entendimiento. Sólo la muerte me permite aprehender lo que quiero alcanzar; es en las palabras la única posibilidad de su sentido. Sin la muerte, todo se hundiría en el absurdo y en la nada.

De esta situación resultan diversas consecuencias. Está claro que en mí el poder hablar está vinculado también a mi falta de ser. Me nombro, es como si entonara mi canto fúnebre; me separo de mí mismo, Ya no soy mi presencia ni mi realidad, sino una presencia objetiva, impersonal, la de mi nombre, que me rebasa y cuya inmovilidad petrificada hace para mí exactamente las veces de una lápida sepulcral que pesa sobre el vacío. Cuando hablo, niego la existencia de lo que digo, pero niego

también la existencia de quien lo dice: si bien revela al ser en su existencia, mi palabra afirma, de esa revelación, que se hace a partir de la inexistencia de quien la hace, de su facultad de alejarse de sí mismo, de ser distinto de su ser. Por eso, porque empieza el lenguaje verdadero, es preciso que la vida que va a llevar a ese lenguaje haya tenido la experiencia de su nada, que haya «temblado en las profundidades, y que haya vacilado todo lo que en ello era fijo y estable». El lenguaje sólo comienza con el vacío; no habla ninguna plenitud, ninguna certidumbre; a quien se expresa le hace falta algo esencial. La negación va ligada al lenguaje. En el punto de partida, no hablo para decir algo, sino que una nada pide hablar y habla, nada encuentra su ser en la palabra y no es nada el ser de la palabra. Esta fórmula explica por qué el ideal de la literatura pudo ser el siguiente: no decir nada, hablar para no decir nada, No son sueños de un nihilismo de lujo. El lenguaje se da cuenta de que debe su sentido, no a lo que existe, sino a su alejamiento de la existencia, y tiene la tentación de atenerse a ese alejamiento, de querer alcanzar la negación en ella misma y de hacer de nada todo. Si de las cosas únicamente se habla diciendo aquello por lo que no son nada, pues bien, no decir nada es la única esperanza de decirlo todo.

Como es natural, esperanza difícil. El lenguaje

corriente llama gato a un gato, como si fueran lo mismo el gato vivo y su nombre, como si el hecho de nombrarlo no consistiera en conservar de él sólo su ausencia, lo que no es. No obstante, el lenguaje corriente tiene razón por un momento en que, si bien la palabra excluye la existencia que designa, aun se vincula a ella por la inexistencia hecha esencia de esa cosa. Nombrar al gato es, si se quiere, hacer de él un no gato, un gato que ha dejado de existir, de ser el gato vivo, pero no por ello equivale a hacerlo un porro, ni tampoco un no perro. Es la primera diferencia entre el lenguaje común y el lenguaje literario. El primero admite que, una vez que la no existencia del gato pasa a la palabra, el propio gato resucita plenamente y por supuesto como su idea (su ser) y su sentido: la palabra le restituye, en el plano del ser (la idea), toda la certidumbre que tenía en el plano de la existencia. Y esa certidumbre incluso es mayor: si acaso, las cosas pueden transformarse, suelen dejar de ser lo que son, siguen siendo hostiles, inutilizables, inaccesibles; pero el ser de las cosas, su idea, no cambia: la idea es definitiva, segura, incluso se la considera eterna. Retengamos pues las palabras sin volver a las cosas, no las soltemos, no vayamos a creerlas enfermas. Entonces estaremos tranquilos.

El lenguaje común sin duda tiene razón, es el

precio de la tranquilidad. Pero el lenguaje literario está hecho de inquietud, está hecho también de contradicciones. Su posición es poco estable y poco sólida. Por una parte, en una cosa, sólo le interesa su sentido, su ausencia, y a esta ausencia quisiera alcanzarla de manera absoluta en sí y por sí misma, queriendo alcanzar en general el movimiento indefinido de la comprensión. Por lo demás, observa que la palabra gato no sólo es la no existencia del gato, sino la no existencia hecha palabra, es decir una realidad perfectamente determinada y objetiva. Ve en ello una dificultad e incluso una mentira. ¿Cómo puede esperar haber cumplido su misión, porque ha traspuesto la irrealidad de la cosa en la realidad del lenguaje? ¿Cómo podrían la ausencia infinita de la comprensión aceptar confundirse con la presencia limitada y de corto alcance de una sola palabra? ¿Y no se equivocará el lenguaje cotidiano que quiere convencernos al respecto? En efecto, se equivoca y nos engaña. La palabra no basta para la verdad que contiene. Tomémosnos la molestia de escuchar una palabra: en ella lucha y trabaja la nada, cava, se esfuerza sin descanso, buscando una salida, haciendo nulo lo que la encierra, inquietud infinita, vigilancia sin forma y sin nombre. Ya se ha roto el sello que retenía a esa nada dentro de los límites de la palabra y bajo las especies de su sentido; he aquí que se abre

la entrada a otros nombres, menos fijos, aún indecisos, más capaces de conciliarse con la libertad salvaje de la esencia negativa, de los conjuntos inestables, ya no de los términos, sino su movimiento, deslizamiento sin fin de «giros» que no llegan a ninguna parte. Así nace la imagen que no designa directamente a la cosa, sino a lo que no es la cosa, a lo que habla del perro y no del gato. Así empieza esa persecución, por la cual todo el lenguaje, en movimiento, es llamado para hacer justicia a la exigencia inquieta de una sola cosa privada del ser, la que, tras haber oscilado entre cada palabra, trata de reaprehenderlas todas para negarlas todas a la vez, a fin de que designen, hundiéndose en él, a ese vacío que no pueden ni llenar ni representar.

Si se limitara a eso, la literatura tendría ya una tarea extraña y embarazosa. Pero no lo hace. Recuerda el primer nombre que habría sido ese crimen del que habla Hegel. Mediante la palabra, «el existente» ha sido llamado fuera de su existencia y se ha hecho ser. El *Lazaro, veni foras* ha hecho salir la oscura realidad cadavérica de su fondo original y, a cambio, sólo le ha dado la vida del espíritu. El lenguaje sabe que su reino es el día y no la intimidad de lo irreveado; sabe que algo debe ser excluido para que empiece el día, para que sea ese Oriente que entrevió Hölderlin, no la luz hecha reposo de

mediodía, sino la fuerza terrible mediante la cual los seres llegan al mundo y se iluminan. La negación sólo puede realizarse a partir de la realidad de lo que niega; el lenguaje obtiene su valor y su orgullo de ser la realización de esa negación; mas, en un principio, ¿qué se ha perdido? El tormento del lenguaje es aquello de lo que carece por la necesidad que tiene de ser lo que le falta. Ni siquiera puede nombrarlo.

Quien ve a Dios muere. En la palabra muere lo que da vida a la palabra; la palabra es la vida de esa muerte, es «la vida que lleva en sí la muerte y en ella se mantiene». Facultad admirable. Pero algo estaba allí, que ya no existe. Algo ha desaparecido. ¿Cómo encontrarlo, cómo volverme hacia lo que es antes, si todo mi poder consiste en hacer de él lo que es después? El lenguaje de la literatura es la búsqueda de ese momento que la precede. En general, ella nombra a la existencia; quiere al gato cual existe, al guijarro como idea preconcebida de cosa, no al hombre, sino a este hombre y, en éste, a lo que el hombre rechaza para decirlo, lo que es fundamento de la palabra y que la palabra excluye para hablar, el abismo, el Lázaro de la tumba y no el Lázaro devuelto a la luz, el que ya huele mal, el que es el Mal, el Lázaro perdido y no el Lázaro salvado y resucitado. ¡Digo: una flor! Pero, en la ausencia en que la cito, por el olvido al que relego la imagen que

me da, en el fondo de esa palabra que pesa, que surge de sí misma como algo desconocido, convoco con pasión a la oscuridad de esa flor, a ese perfume que me atraviesa y que no respiro, a ese polvo que me impregna pero que no veo, a ese color que es rastro y no luz. ¿Dónde radica entonces mi esperanza de alcanzar lo que rechazo? En la materialidad del lenguaje, en el hecho de que las palabras también son cosas, una naturaleza, lo que me es dado y que me da más de lo que comprendo. Hace poco, la realidad de las palabras era un obstáculo. Ahora, es mi única oportunidad. El nombre deja de ser el paso efímero de la no existencia para ser una bola concreta, un macizo de existencia; abandonando ese sentido que quería ser únicamente, el lenguaje trata de hacerse insensato. Todo lo que es físico desempeña el papel más importante: el ritmo, el peso, la masa, la figura, y luego el papel sobre el cual se escribe, el rastro de la tinta, el libro. Sí, por fortuna, lenguaje es una cosa: es la cosa escrita, un trozo de corteza, un pedazo de roca, un fragmento de arcilla en que subsiste la realidad de la tierra. La palabra actúa, no como una fuerza ideal, sino como una fuerza oscura, como un encantamiento que restringe a las cosas, que las hace *en realidad* presentes fuera de sí mismas. Es un elemento, una parte apenas desprendida del medio subterráneo: ya no un nombre, sino un momento del

anonimato universal, una afirmación en bruto, el estupor del frente a frente en el fondo de las sombras. Y, por ello, el lenguaje exige jugar su juego sin el hombre que lo ha formado. La literatura prescinde ahora del escritor: ya no es esa inspiración que trabaja, esa negación que se afirma, ese ideal que se inscribe en el mundo como perspectiva absoluta de la totalidad del mundo. No es más allá del mundo, pero tampoco es mundo: es la presencia de cosas, antes de que el *mundo* sea, su perseverancia cuando el mundo ha desaparecido, el empecinamiento de lo que subsiste cuando todo se borra y el embotamiento de lo que aparece cuando no hay nada. Por eso no se confunde con la conciencia que aclara y que decide; es *mi conciencia sin mí*, pasividad radiante de las sustancias minerales, lucidez del fondo de la torpeza. No es la noche, es la obsesión de la noche; no la noche, sino la conciencia de la noche que vela sin descanso para sorprenderse y por esa causa se disipa sin reposo. No es el día, es el lado del día que éste ha desechado para hacerse luz. No es tampoco la muerte, pues en ella la existencia se muestra sin el ser, la existencia que queda bajo la existencia, como una afirmación inexorable, sin principio y sin final, es la muerte como imposibilidad de morir.

Haciéndose impotencia para revelar, la literatura quisiera ser revelación de lo que la revelación

destruye. Esfuerzo trágico. La literatura dice: Ya no represento, soy; no significo, presento. Pero la voluntad de ser una cosa, esa negativa a querer decir inmersa en palabras trocadas en sal, en fin, ese destino que es siendo lenguaje de nadie, escritura de ningún escritor, luz de una conciencia privada de yo, ese esfuerzo insensato por refugiarse en sí misma, por disimularse detrás del hecho de que aparece, todo ello es ahora lo que manifiesta y lo que muestra. Si fuera tan muda como la lápida, tan pasiva como el cadáver que yace bajo esa lápida, la decisión de perder la palabra seguiría leyéndose sobre la lápida y bastaría para despertar a ese falso muerto.

La literatura enseña que no puede superarse hacia su propio fin: se esquivo, no se traiciona. Sabe que es ese movimiento mediante el cual lo que desaparece aparece sin cesar. Cuando nombra, se suprime lo que designa; pero lo que se suprime se mantiene y la cosa encontró (en el ser que es la palabra) un refugio más que una amenaza. Cuando se niega a nombrar, cuando del nombre hace una cosa oscura, insignificante, testigo de la oscuridad primordial, lo que aquí ha desaparecido —el sentido del nombre— se destruye sin discusión, pero en su lugar ha surgido la significación en general, el sentido de la insignificancia incrustada en la palabra como expresión de la oscuridad de la existencia, de suerte

que, si el sentido preciso de las palabras se ha desvanecido, ahora se afirma la propia posibilidad de significar, la capacidad vacía de dar un sentido, extraña luz impersonal.

Negando el día, la literatura reconstruye el día como fatalidad; afirmando la noche, encuentra la noche como imposibilidad de la noche. Ahí radica su descubrimiento. Cuando es luz del mundo, el día nos ilumina lo que nos deja ver: es capacidad para captar, para vivir, respuesta «comprendida» en cada pregunta. Mas si pedimos que el día se explique, si llegamos a recusarlo para saber lo que hay antes del día, bajo el día, entonces descubrimos que ya está presente, y lo que está antes del día sigue siendo el día, pero como impotencia de desaparecer y no como capacidad de hacer aparecer, como necesidad oscura y no como libertad que ilumina. Por tanto, la naturaleza de lo que está antes del día, de la existencia prediurna, es la cara oscura del día y esa cara oscura no es el misterio revelado de su principio, es su presencia inevitable, un «No existe el día» que se confunde con un «El día ya existe», pues su aparición coincide con el momento en que aún no ha aparecido. El día, en el transcurso del día, nos permite escapar de las cosas, nos hace comprenderlas y, haciendo que las comprendamos, las hace transparentes y nulas, pero el día es aquello

de lo que no se escapa: en él somos libres, pero él mismo es fatalidad y el día como fatalidad es el ser de lo que está antes del día, la existencia de la que hay que alejarse para hablar y para comprender.

Desde cierto punto de vista, la literatura se divide en dos vertientes. Se orienta hacia el movimiento de negación mediante el cual las cosas son separadas de sí mismas y destruidas para ser conocidas, sometidas, comunicadas. La literatura no se contenta con acoger este movimiento de negación en sus resultados fragmentarios y sucesivos: quiere captarlo en sí mismo y quiere obtener sus resultados en su totalidad. Si se supone que la negación tuvo razón en todo, las cosas reales, consideradas una por una, remiten sin excepción a ese todo irreal que constituyen juntas, al mundo que les da sentido como totalidad, y este punto de vista es el que la literatura tiene por suyo, considerando a las cosas desde el punto de vista de ese todo aún *imaginario* que estás constituirían *en realidad* si la negación pudiera realizarse. De ahí el irrealismo, la sombra que es su presa. De ahí su desconfianza de las palabras, su necesidad de aplicar al lenguaje mismo el movimiento de negación y de agotarlo, también, realizándolo como un todo, a partir del cual cada palabra no sería nada.

Pero hay una segunda vertiente. La literatura es

entonces la preocupación por la realidad de las cosas, por su existencia desconocida, libre y silenciosa; es su inocencia y su presencia prohibida, el ser que se ofusca ante la revelación, el desafío de lo que no quiere producirse afuera. Por ese camino, simpatiza con la oscuridad, con la pasión sin meta, con la violencia sin derecho, con todo lo que, en el mundo, parece perpetuar la negativa de surgir ante el mundo. Por ése, también, se alía a la realidad del lenguaje, hace de él una materia sin contorno, un contenido sin forma; una fuerza caprichosa que no dice nada, que no revela nada y se contenta con anunciar, mediante su negativa a decir algo, que procede de la noche y que a la noche vuelve. Esta metamorfosis no es fallida en sí. Es muy cierto que las palabras se transforman. Ya no *significan* la sombra, la tierra, ya no representan la ausencia de la sombra y de la tierra que es ese sentido, la claridad de la sombra, la transparencia de la tierra: la opacidad es su respuesta; el roce de las alas que se cierran su palabra; la gravedad material se presenta en ellas con la densidad asfixiante de un cúmulo silábico que perdió todo sentido. Tuvo lugar la metamorfosis. Mas, por encima del cambio que ha solidificado, petrificado y pasmado a las palabras, en esa metamorfosis reaparecen el sentido de esa metamorfosis y el sentido que tienen de su aparición

como cosa o incluso, si eso ocurre, como existencia vaga, indeterminada, inaprensible, donde nada aparece, seno de la profundidad sin apariencia. La literatura triunfó a las claras sobre el sentido de las palabras, pero lo que encontró en las palabras consideradas al margen de su sentido fue el sentido hecho cosa: es, así, el sentido, desligado de sus condiciones, separado de sus momentos, errante como un poder vacío, con el que nada se puede hacer, poder sin poder, simple impotencia de dejar de ser, pero que, por ese motivo, parece la determinación propia de la existencia indeterminada y privada de sentido. En ese esfuerzo, la literatura no se limita a encontrar dentro lo que quiso abandonar en el umbral. Pues lo que encuentra, en calidad de interior, es el exterior que, de salida que era ha pasado a imposibilidad de salir y, en calidad de interior, es el exterior que, de salida que era ha pasado a imposibilidad de salir y, en calidad de oscuridad de la existencia, es el ser del día que, de luz explicativa y creadora de sentido, se ha hecho hostigamiento de lo que no puede dejar de comprender y obsesión asfixiante de una razón sin principio, sin comienzo, de la que no se puede dar razón. La literatura es esa vivencia mediante la cual la conciencia descubre su ser en su impotencia de perder conciencia, en el movimiento en que, desapareciendo, arrancándose a

la puntualidad de un yo, se reconstituye, más allá de la inconciencia, en una espontaneidad impersonal, obstinación de un saber despavorido, que nada sabe, que nadie sabe y al que la ignorancia encuentra siempre tras de sí como su sombra trasmutada en mirada.

Se puede entonces acusar al lenguaje de ser una repetición interminable de palabras, en vez del silencio que se orientaba a alcanzar. Asimismo, reprocharle que se hunda en los convencionalismos de la literatura, cuando quería absorberse en la existencia. Es cierto. Pero esa repetición interminable de palabras sin contenido, esa continuidad de la palabra a través de un inmenso saqueo de palabras es precisamente la naturaleza profunda del silencio que habla hasta en el mutismo, que es palabra vacía de palabras, eco siempre parlante en mitad del silencio. Y asimismo, ciega vigilancia que, queriendo escapar de sí misma, cada vez se hunde más en su propia obsesión, la literatura es la única traducción de la obsesión de la existencia, si esta es la imposibilidad misma de salir de la existencia, el ser que siempre es relegado al ser, lo que en la profundidad sin fondo ya está en el fondo, abismo que ni es aún fundamento del abismo, recurso contra el cual no hay recurso^[4].

La literatura se divide entre esas dos pendientes.

La dificultad es que, aunque en apariencia inconciliables, no conducen a obras ni a metas distintas y que el arte que pretende seguir una vertiente está ya del otro lado. La primera vertiente es la de la prosa significativa. El objetivo es expresar las cosas en un lenguaje que las designe por su sentido. Todo el mundo habla así; muchos escriben como se habla. Mas, sin dejar ese lado del lenguaje, llega un momento en que el arte percibe la deshonestidad de la palabra corriente y se aparta de ella. ¿Qué le reprocha? Es que carece de sentido, dice: le parece una locura creer que, en cada palabra, una cosa esté perfectamente presente por la ausencia que la determina, y se pone en pos de un lenguaje en que esa propia ausencia sea recobrada y la comprensión representada en su movimiento sin fin. No insistamos en esta actitud, la hemos descrito con detenimiento. Pero, de ese arte, ¿qué se puede decir? ¿Que es búsqueda de una forma pura, vana preocupación por las palabras huecas? Todo lo contrario: ve solo el sentido verdadero; le preocupa solo salvaguardar el movimiento mediante el cual ese sentido se resuelve en verdad. Para ser justos, hay que considerarla más significativa que ninguna prosa corriente, la que sólo vive de falsos sentidos: nos representa el mundo, nos enseña a descubrir su ser total, es el trabajo de lo negativo en el mundo y para

el mundo, ¿cómo no admirarlo como arte que actúa, vivo y claro por excelencia? Sin duda alguna. Pero entonces es preciso apreciar como tal a Mallarmé que en él es el maestro.

En la otra vertiente también se encuentra Mallarmé. De una manera general se congregan ahí los que llamamos poetas. ¿Por qué? Porque se interesan en la realidad del lenguaje, porque no se interesan en el mundo, sino en lo que serían las cosas y los seres si no hubiera mundo; porque se entregan a la literatura como a un poder impersonal que sólo trata de hundirse y sumergirse. Si ésa es la poesía, al menos sabremos por qué hay retirarla de la historia, al margen de la cual deja oír un zumbido de insecto, y sabremos también que ninguna obra que se deje ir por esa pendiente hacia el abismo se puede llamar obra de prosa. Mas ¿qué hay al respecto? Todos comprendemos que la literatura no se divide, y que escoger de manera precisa su lugar en ella, convencerse de que en realidad se está donde se ha querido estar equivale a exponerse a la confusión más grande, pues la literatura insidiosamente nos ha hecho pasar de una a otra vertiente, nos ha cambiado en lo que no éramos. Esa es su perfidia, ésa también su verdad retorcida. Un novelista escribe en la prosa más transparente, describe hombres que habríamos podido conocer y gestos que son los nuestros: su

objetivo, dice, es expresar, a la manera de Flaubert, la realidad de un mundo humano. Ahora bien, ¿cuál es, a fin de cuentas, el único asunto de su obra? El horror de la existencia privada de mundo, el proceso mediante el cual lo que deja de ser sigue siendo, lo que se olvida tiene siempre cuentas pendientes con la memoria, lo que muere sólo encuentra la imposibilidad de morir, lo que quiere alcanzar el más allá siempre está más acá. Ese proceso es el día hecho fatalidad, la conciencia cuya luz ya no es la lucidez de la vigilia sino el estupor de la ausencia de sueño, es la existencia sin el ser, tal como la poesía pretende reaprehenderla detrás del sentido de las palabras que la recusan.

Y he aquí a un hombre que más que escribir observa: pasea por un bosque de pinos, mira una avispa, recoge una piedra. Diríase un sabio, pero el sabio desaparece ante lo que sabe, a veces ante lo que quiere saber, hombre que aprende por cuenta de los hombres: ha pasado del lado de los objetos, ora es agua, ora un guijarro, ora un árbol, y cuando observa, es por cuenta de las cosas; cuando describe, es la cosa misma que se describe. Ahora bien, en ello radica el rasgo sorprendente de esa transformación, pues ser un árbol sin duda es posible y hacerlo hablar, ¿qué escritor no lo lograría? Mas el árbol de Francis Ponge es un árbol que ha observado a

Francis Ponge y se describe tal como imagina que éste podría describirlo. Extrañas descripciones. En ciertos aspectos, parecen del todo humanas: es que el árbol conoce la debilidad de los hombres que sólo hablan de lo que saben; pero todas esas metáforas tomadas del pintoresco mundo humano, esas imágenes que hacen imagen, en realidad representan el punto de vista de las cosas sobre el hombre, la singularidad de una palabra humana animada por la vida cósmica y la fuerza de los gérmenes; por eso, al lado de esas imágenes, de ciertas nociones objetivas —pues el árbol sabe que entre ambos mundos la ciencia es terreno de entendimiento— se deslizan reminiscencias procedentes del fondo de la tierra, expresiones en vías de metamorfosis, palabras en las que, bajo el sentido claro, se insinúa la espesa fluidez de la excrecencia vegetal. Obra de una prosa perfectamente significativa, ¿quién no cree comprender esas descripciones? ¿Quién no las atribuye al lado claro y humano de la literatura? Y sin embargo, no pertenecen al mundo, sino a lo bajo del mundo; no atestiguan por la forma sino por lo informe y no son claras sino para quien no penetra en ellas, al contrario de las palabras oraculares del árbol de Dodona —árbol también— que resultaban oscuras pero ocultaban un sentido: éstas sólo son claras porque esconden una falta de sentido. A decir verdad,

las descripciones de Ponge comienzan en el momento supuesto en que, estando terminado el mundo, acabada la historia, casi hecha humana, la naturaleza, la palabra pasa delante de la cosa y la cosa aprende a hablar. Ponge sorprende ese momento patético en que, en los linderos del mundo, se encuentran la existencia aún muda y esa palabra, como es sabido, cruenta de la existencia. Desde el fondo del mutismo, oye el esfuerzo de un lenguaje que procede de antes del diluvio y, en la palabra clara del concepto, reconoce el trabajo profundo de los elementos. De este modo se constituye en voluntad mediadora de lo que asciende lentamente hacia la palabra y de la palabra que baja lentamente hacia la tierra, expresando, no la existencia anterior al día, sino la existencia de después del día: el mundo del fin del mundo.

¿Dónde comienza en una obra el instante en que las palabras son más fuertes que su sentido y en que el sentido es más material que la Palabra? ¿Cuándo pierde la prosa de Lautréamont su nombre de prosa? ¿No se deja comprender cada frase? ¿No es lógica cada sucesión de frases? ¿Y no dicen las palabras lo que quieren decir? En ese dédalo del orden, en ese laberinto de claridad, ¿en qué instante se ha perdido el sentido, en qué recodo se da cuenta el razonamiento de que ha dejado de «seguirse», que en

su lugar ha continuado, avanzado, concluido algo, semejante en todo a él, algo en lo que ha creído reconocerse, hasta el momento en que, despierto, descubre a ese otro que ha ocupado su lugar? Pero vuelve sobre sus pasos para denunciar al intruso, y al punto la ilusión se desvanece: al que encuentra es a sí mismo, la prosa de nuevo es prosa, de suerte que va más lejos y se pierde nuevamente, dejando que lo sustituya una asquerosa sustancia material, como una escalera en marcha, un corredor que se despliega, razón cuya infalibilidad excluye a cualquier razonador, lógica hecha «la lógica de las cosas». ¿Dónde está pues la obra? Cada momento posee la claridad de un bello lenguaje que se habla, pero el todo tiene el sentido opaco de una cosa que se come y que come, que devora, se engulle y se reconstituye en el vano esfuerzo por trocarse en nada.

¿No es Lautréamont un prosista verdadero? Pero ¿qué es entonces el estilo de Sade sino prosa? ¿Y quién escribe con mayor claridad que él? ¿Quién, formado por el siglo menos poético, desconoce más los cuidados de una literatura en busca de oscuridad? Y, sin embargo, ¿en qué obra se oye un ruido tan impersonal, tan inhumano, «murmullo gigantesco y obsesivo» (a decir de Jean Poulhan)? ¡Pero si es un simple defecto! ¡Debilidad de un escritor incapaz de escribir brevemente! Sin duda, defecto grave: la

literatura es la primera en acusarlo de él. Mas lo que condena por un lado, es mérito por el otro; lo que denuncia en nombre de la obra, lo admira como experiencia; lo que parece ilegible, es al parecer lo único digno de escribirse. Y, al fin, está la gloria; más lejos, el olvido; más allá, la supervivencia anónima en una cultura muerta; más lejos todavía, la perseverancia en la eternidad elemental. ¿Dónde queda el final? ¿Dónde esa muerte que es esperanza del lenguaje? Pero el lenguaje es *la vida que lleva la muerte en sí y en ella se mantiene*.

Si se quiere reducir la literatura al movimiento que hace aprehensible todas sus ambigüedades, allí está él: como la palabra común, la literatura *empieza* por el *fin*, lo único que permite comprenderla. Para hablar, debemos ver la muerte, verla tras nosotros. Cuando hablamos, nos apoyamos en una tumba y ese vacío de la tumba es lo que hace la verdad del lenguaje, pero al mismo tiempo el vacío es realidad y la muerte se hace ser. Hay ser —es decir, una verdad lógica y expresable— y hay un mundo, porque podemos destruir las cosas y suspender la existencia. En ese sentido se puede decir que hay ser porque hay nada: la muerte es la posibilidad del hombre, es su oportunidad, por ella nos queda el porvenir de un mundo acabado; la muerte es la esperanza más grande de los hombres, su única esperanza de ser hombres.

La existencia es por eso su sola angustia verdadera, como lo ha demostrado claramente Emmanuel Levinas^[5]; temen a la existencia, no porque la muerte pueda ponerle fin, sino porque ella excluye a la muerte, porque debajo de la muerte sigue estando allí, presencia en el fondo de la ausencia, día inexorable sobre el cual salen y se ponen todos los días. Y, sin duda, nos preocupa morir. Pero ¿por qué? Porque nosotros, los que morimos, abandonamos precisamente al mundo y a la muerte. Es la paradoja del momento final. La muerte trabaja con nosotros en el mundo; poder que humaniza a la naturaleza, que eleva el ser a la existencia, está en nosotros, como nuestra parte más humana; sólo es muerte en el mundo, el hombre la conoce sólo porque es hombre, y sólo es hombre porque es la muerte en devenir. Pero morir es romper el mundo; es perder al hombre, aniquilar al ser; por tanto, es también perder la muerte, perder lo que en ella y para mí hacía de ella la muerte. Mientras vivo, soy un hombre mortal, mas, cuando muero, dejando de ser hombre, también dejo de ser mortal, ya no soy capaz de morir y la muerte que se anuncia me causa horror, porque la veo tal cual es: ya no muerte, sino imposibilidad de morir.

De la imposibilidad de la muerte algunas religiones hicieron la inmortalidad. Vale decir que trataron de «humanizar» el propio hecho que

significa: «Dejo de ser hombre». Pero sólo el movimiento contrario hace a la muerte imposible: por la muerte, pierdo la ventaja de ser mortal, porque pierdo la posibilidad de ser hombre; ser hombre por encima de la muerte sólo podría tener este sentido extraño: pese a la muerte, ser siempre capaz de morir, continuar como si nada, con la muerte como horizonte e igual esperanza, que no tendría otra salida que un «continuar como si nada», etc. Es lo que otras religiones llamaron la maldición de los renacimientos: se muere, pero se muere mal porque se ha vivido mal, se está condenando a revivir y se revive hasta que, habiéndose hecho cabalmente hombre, se es, muriendo, un hombre bienaventurado: un hombre verdaderamente muerto. Mediante la Cábala y las tradiciones orientales, Kafka heredó este tema. El hombre entra en la noche, pero la noche conduce al despertar y helo ahí miseria. O bien, el hombre muere, pero en realidad vive; va de ciudad en ciudad, arrastrado por los ríos, reconocido por unos, ayudado por nadie, con el error de la muerte antigua riendo con sarcasmo a su cabecera; condición extraña esa: ha olvidado morir. Pero otro cree vivir, porque ha olvidado su muerte, y otro más, sabiéndose muerto, lucha en vano por morir; la muerte es lejanía, es el gran castillo que no se puede alcanzar, y la vida era lejanía, el lugar natal que se ha dejado por un

llamado falso; ahora sólo queda luchar, trabajar para morir por completo, pero luchar es seguir viviendo; y todo lo que aproxima a la meta hace la meta inaccesible.

Kafka no hizo de ese tema la expresión de un drama del más allá, sino que mediante él trató de reaprehender el hecho presente de nuestra condición. Vio en la literatura no sólo el mejor medio para describir esa condición, sino también para tratar de encontrarle una salida. Bella alabanza esta, pero ¿es merecida? Ciertamente que hay en la literatura una poderosa marrullería, una mala fe misteriosa que, permitiéndole jugar constantemente en dos tableros, da a los más honrados la esperanza poco razonable de perder y sin embargo de haber ganado. Antes que nada, trabaja, también, en el advenimiento del mundo; es civilización y cultura. Por este motivo, une ya dos movimientos contradictorios. Es negación, pues relega a la nada el lado inhumano, no determinado de las cosas, las define, las hace finitas y, en ese sentido, es en verdad la obra de la muerte en el mundo. Pero, al mismo tiempo, luego de haber negado las cosas en su existencia, las conserva en su ser: hace que las cosas tengan sentido, y la negación que es la muerte en el trabajo es también el advenimiento del sentido, la comprensión en acto. Por lo demás, la literatura tiene un privilegio: supera

el lugar y el momento actuales para situarse en la periferia del mundo y al fin del tiempo y desde allí habla de las cosas y se ocupa en los hombres. Con ese nuevo poder, al parecer gana una autoridad eminente. Revelando a cada momento el todo del que forma parte, lo ayuda a cobrar conciencia de ese todo que no es y a ser otro momento que será momento de otro todo: y así sucesivamente; por ese camino, puede considerarse el mayor fermento de la historia. Pero de ello se sigue un inconveniente: ese todo que representa no es una simple idea, puesto que está *realizado* y no formulado de manera abstracta, pero no está realizado de un modo objetivo, pues lo que en él es real no es el todo, sino el lenguaje particular de una obra en particular, inmersa a su vez en la historia; además, el todo no se presenta como real, sino como ficticio, vale decir precisamente como un todo: perspectiva del mundo, tomada desde ese punto *imaginario* donde el mundo puede verse en su conjunto; trátase entonces de una visión del mundo que se realiza, como irreal, a partir de la realidad propia del lenguaje. Ahora bien, ¿cuál será el resultado? Por la parte de la tarea que es el mundo, la literatura ahora se considera más como un estorbo que como una ayuda seria; no es resultado de un trabajo verdadero, puesto que no es realidad, sino realización de un punto de vista que sigue siendo

irreal; es ajena a toda cultura verdadera, pues la cultura es el trabajo de un hombre que se transforma poco a poco en el tiempo y no el gozo inmediato de una transformación ficticia que descarta tanto al tiempo como al trabajo.

Denegada por la historia, la literatura juega en otro tablero. Si trabajando para hacer el mundo no está realmente en el mundo es que, por su falta de ser (de realidad inteligible), se vincula a la existencia aún inhumana. Sí, según lo reconoce, hay en su naturaleza un deslizamiento extraño entre ser y no ser, presencia, ausencia, realidad e irrealidad. ¿Qué es una obra? Palabras reales y una historia imaginaria, un mundo donde todo lo que ocurre está tomado de la realidad y ese mundo es inaccesible; personajes que se tienen por vivos, aunque nosotros sepamos que su vida es no vivir (seguir siendo ficción); entonces, ¿nada pura? Pero se toca el libro que está allí, se leen las palabras que no se pueden cambiar; ¿la nada de una idea, de lo que sólo existe si es comprendido? Mas la ficción no se comprende, es vivida en las palabras a partir de las cuales se realiza y, para mí que la leo o la escribo, es más real que muchos acontecimientos reales, pues se impregna de toda la realidad del lenguaje y sustituye mi vida, a fuerza de existir. La literatura no actúa; pero porque se hunde en ese fondo de existencia que no es ni ser ni nada y

en que se suprime radicalmente la esperanza de no hacer nada. No es explicación ni pura comprensión, pues en ella se presenta lo inexplicable. Y expresa sin expresar, ofreciendo su lenguaje a lo que se murmura en ausencia de la palabra. La literatura aparece entonces vinculada a lo extraño de la existencia que el ser ha repudiado y que escapa de cualquier categoría. El escritor se siente en garras de una fuerza impersonal que no lo deja vivir ni morir: la irresponsabilidad que no puede superar se hace traducción de esa muerte sin muerte que lo espera al borde de la nada; la inmortalidad literaria es el movimiento mismo mediante el cual, hasta en el mundo, un mundo minado por la existencia bruta, se insinúa la náusea de una supervivencia que no es supervivencia, de una muerte que no da fin a nada. El escritor que escribe una obra se suprime en esa obra y se afirma en ella. Si la escribió para deshacerse de sí mismo, resulta que esa obra lo compromete consigo y lo devuelve a sí, y si la escribe para manifestarse y vivir en ella, ve que lo que ha hecho es nada, que la obra más grande no vale el acto más insignificante y que lo condena a una existencia que no es la suya y a una vida que no es vida. O incluso, ha escrito porque ha oído, en el fondo del lenguaje, ese trabajo de la muerte que prepara a los seres para la verdad de su nombre: ha trabajado por esa nada y

él mismo ha sido una nada que trabaja. Mas, por realizar el vacío, se crea una obra y la obra, nacida de la fidelidad a la muerte, finalmente ya no es capaz de morir y a quien quiso prepararse una muerte sin historia sólo le vale la burla de la inmortalidad.

¿Dónde radica entonces el poder de la literatura? Juega a trabajar en el mundo y el mundo considera su trabajo un juego nulo o peligroso. Se abre un camino hacia la oscuridad de la existencia y no logra pronunciar el «Nunca más» que dejaría su maldición en suspenso. ¿Dónde está pues su fuerza? ¿Por qué un hombre como Kafka pensaba que, si tenía que errar su destino, ser escritor era para él la única manera de errarlo con verdad? Tal vez sea un enigma indescifrable, pero, si lo es, el misterio se deriva entonces del derecho de la literatura a afectar indiferentemente a cada uno de sus momentos y a cada uno de sus resultados con el signo negativo o el signo positivo. Extraño derecho este que se vincula a la interrogante de la ambigüedad en general. ¿Por qué hay ambigüedad en el mundo? La ambigüedad es su propia respuesta. Sólo se responde a ella encontrándola en la ambigüedad de la respuesta y la respuesta ambigua es una pregunta acerca de la ambigüedad. Uno de sus medios de seducción es el deseo que despierta de ponerla en claro, lucha semejante a la lucha contra el mal de que habla Kafka

y que termina en el mal, «como la lucha con las mujeres, que acaba en la cama».

La literatura es el lenguaje que se hace ambigüedad. La lengua corriente no es clara por necesidad, no siempre dice lo que dice, también el malentendido es uno de sus caminos. Es inevitable, sólo se habla haciendo de la palabra un monstruo de dos caras, realidad que es presencia material y sentido que es ausencia ideal. Pero la lengua corriente limita el equívoco. Encierra a la ausencia con solidez en una presencia, pone *un fin* al entendimiento, al movimiento indefinido de la comprensión; el entendimiento es limitado, pero es limitado también el malentendido. En literatura, la ambigüedad se halla entregada a sus excesos por las facilidades que encuentra y agotada por la amplitud de los abusos que puede cometer. Se pensaría que se ofrece una trampa secreta para que revele sus propias trampas y que, entregándose a ella sin reservas, la literatura trata de retenerla fuera de la vista del mundo y fuera del pensamiento del mundo, en un terreno en que se realiza sin poner nada en peligro. La ambigüedad se enfrenta allí a sí misma. No sólo que cada momento del lenguaje pueda ser ambiguo y decir algo distinto de lo que dice, sino que el sentido general del lenguaje es incierto, de él no se sabe si expresa o si representa, si es una cosa o si la

significa; si está allí para ser olvidado o si sólo se hace olvidar para que lo vean; si es transparente a causa del poco sentido de lo que dice o claro por la exactitud con que lo dice, oscuro porque dice demasiado, opaco porque no dice nada. La ambigüedad está por doquier: en la apariencia fútil, aunque lo más frívolo sea tal vez la máscara de la seriedad; en su desinterés, aunque detrás de ese desinterés estén las fuerzas del mundo con las que pacta desconociéndolas o incluso en ese desinterés salvaguarda el carácter absoluto de los valores sin los cuales la acción se detendría o sería mortal; su irrealidad es por tanto principio de acción e incapacidad de actuar: como la ficción es en ella verdad y asimismo indiferencia a la verdad; igual que si se liga a la moral, se corrompe y, si rechaza a esa moral, se pervierte también; así como no es nada si no es su propio fin, pero en ella no puede tener fin, pues es sin fin, termina fuera de sí misma, en la historia, etcétera.

Todas esas inversiones del pro o del contra —y las que han evocado estas páginas— sin duda se explican por causas muy diversas. Hemos visto que la literatura se fija tareas inconciliables. Se ha visto que del escritor al lector, del trabajo a la obra, pasa por momentos opuestos y sólo se reconoce en la afirmación de todos los momentos que se oponen.

Pero todas esas contradicciones, esas exigencias hostiles, esas divisiones y esas contrariedades, tan diferentes por su origen, por su especie y su significado, remiten sin excepción a una ambigüedad última, cuyo extraño efecto consiste en atraer a la literatura a un punto inestable donde puede cambiar indiferentemente de sentido y de signo.

Esta última vicisitud tiene a la obra en suspenso, de tal suerte que ésta puede a su antojo cobrar un valor positivo o un valor negativo y, como si pivoteara invisiblemente alrededor de un eje invisible, entrar en la luz de las afirmaciones o en la contraluz de las negaciones, sin que el estilo, el género, el asunto puedan explicar esa transformación radical. No está en tela de juicio ni el contenido de las palabras ni su forma. Oscuro, claro, poético, prosaico, insignificante, importante, hablando del guijarro, hablando de Dios, en la obra está presente algo que no depende de sus características y que en fondo de sí misma siempre está en vías de modificarla de todo a todo. Ello ocurre como si, en el seno de la literatura y del lenguaje, por encima de los movimientos aparentes que los transforman, estuviera reservado un punto de inestabilidad, una potencia de metamorfosis sustancia, capaz de cambiarlo todo sin cambiar nada. Esta inestabilidad puede pasar como efecto de una fuerza desintegradora, pues por ella la

obra más fuerte y más dotada de fuerzas puede ser una obra de desdicha y de ruina, pero esa desintegración también es construcción, si por ella bruscamente la aflicción se hace esperanza y la destrucción elemento de lo indestructible. ¿Cómo puede esa inminencia de cambio, dada en la profundidad del lenguaje, fuera del sentido que la afecta y de la realidad de ese lenguaje, estar sin embargo presente en ese sentido y en esa realidad? ¿Introduciría consigo en la palabra el sentido de esa palabra algo que, garantizando su significación precisa y sin atentar contra ella, fuera capaz de modificarlo por completo y de modificar el valor material de la palabra? ¿Habría oculta en la intimidad de la palabra, una fuerza amiga y enemiga, un arma hecha para construir y para destruir, que actúe detrás de la significación y no en la significación? ¿Habría que suponer un sentido del sentido de las palabras que, al mismo tiempo que lo determina, envuelve esa determinación en una indeterminación ambigua, pendiente entre el sí y el no?

Mas no tenemos nada que suponer: a ese sentido del sentido de las palabras, que es tanto el movimiento de la palabra hacia su verdad como su regreso, por la realidad del lenguaje, en el fondo oscuro de la existencia, a esa ausencia por la cual la cosa es aniquilada, destruida, para hacerse ser e

idea, la hemos interrogado largamente. Es *esa vida que lleva la muerte en sí y en ella se mantiene*, la muerte, el poder prodigioso de lo negativo, o incluso la libertad, por cuyo trabajo la existencia se desvincula de sí misma y se hace significativa. Ahora bien, nada puede hacer que, en el momento en que trabaja en la comprensión de las cosas y, en el lenguaje, en la especificación de las palabras, ese poder no continúe afirmándose como una posibilidad siempre distinta y no perpetúe un *doble sentido* irreductible, una alternativa cuyos términos se cubren en una ambigüedad que los hace idénticos haciéndolos opuestos.

Si llamamos a ese poder la negación, la irrealidad o la muerte, trabajando en el fondo del lenguaje, ora la muerte, ora la negación, ora bien la irrealidad significan en él el advenimiento de la verdad en el mundo, el ser inteligible que se construye, el sentido que se forma. Pero, al punto, cambia el signo: el sentido ya no representa la maravilla de comprender, sino que nos remite a la nada de la muerte, el ser inteligible solamente significa la repulsa de la existencia y el cuidado absoluto por la verdad se manifiesta en la impotencia de actuar verdaderamente. O bien la muerte se muestra como la fuerza civilizadora que desemboca en la comprensión del ser. Pero, al mismo tiempo, la

muerte que desemboca en el ser representa la locura absurda, la maldición de la existencia que reúne en sí a la muerte y al ser y no es ni ser ni muerte. La muerte desemboca en el ser: es la esperanza y la tarea del hombre, pues la propia nada ayuda a hacer el mundo, la nada es creadora del mundo en el hombre que trabaja y que comprende. La muerte desemboca en el ser: es la desgarradura del hombre, el origen de su desdichada suerte, pues por el hombre viene la muerte al ser y por el hombre el sentido reposa en la nada; no comprendemos que, privándonos de existir, haciendo la muerte posible, infectando lo que comprendemos con la nada de la muerte, de suerte que, si salimos del ser, caemos fuera de la posibilidad de la muerte y la salida es la desaparición de todas las salidas.

En ese doble sentido inicial, que en el fondo de toda palabra es una especie de condenación aún desconocida y una felicidad aún invisible, la literatura encuentra su origen, pues ella es la forma que aquél ha escogido para manifestarse tras el sentido y el valor de las palabras y la interrogante que plantea es la interrogante que plantea la literatura.

II. LA LECTURA DE KAFKA

KAFKA tal vez quiso destruir su obra porque le parecía condenada a profundizar el malentendido universal. Cuando se observa el desorden en que se nos entrega esa obra, lo que se nos da a conocer de ella, lo que se esconde, la luz parcial que se proyecta sobre tal o cual fragmento, la dispersión de textos de suyo inconclusos y que cada vez se dividen más, que se reducen a polvo, como si se tratara de reliquias cuya virtud fuera lo indivisible, cuando vemos esa obra más bien silenciosa invadida por la charlatanería de los comentarios, esos libros impublicables constituidos en materia de publicaciones al infinito, esa creación intemporal trocada en una glosa de la historia, llegamos a preguntarnos si el propio Kafka había previsto tal desastre en un triunfo. Su deseo tal vez haya sido desaparecer discretamente como un enigma que quiere hurtarse a las miradas. Pero esa discreción lo entregó al público, ese secreto le valió la gloria. Ahora, el enigma se despliega por doquiera, existe a plena luz, es su propia dirección escénica. ¿Qué hacer?

Kafka sólo quiso ser escritor, según nos muestra

el *Diario íntimo*, pero el *Diario* acaba por hacernos ver en Kafka más que un escritor; cede el paso a quien ha vivido, sobre quien ha escrito: en lo sucesivo es a él al que buscamos en su obra. Esa obra forma los restos dispersos de una existencia que aquélla nos ayuda a comprender, testigo inapreciable de un destino excepcional que, sin ella, habría permanecido invisible. Lo extraño de libros como *El proceso* o *El castillo* quizás consista en remitirnos sin cesar a una verdad extraliteraria, cuando empezamos a traicionar esa verdad, en cuanto nos atrae fuera de la literatura con la cual sin embargo no puede confundirse.

Ese movimiento es inevitable. Todos los comentaristas nos suplican buscar relatos en esos relatos: los hechos sólo se significan a sí mismos, el agrimensor es a las claras un agrimensor. Que no se sustituya «el desarrollo de los acontecimientos que debe considerarse un relato real de las construcciones dialécticas». (Claude-Edmonde Magny). Pero, unas páginas después: se puede «encontrar en la obra de Kafka una teoría de la responsabilidad, impresiones sobre la causalidad, en fin, una interpretación general del destino humano, las tres lo bastante coherentes y bastante independientes de su forma novelesca para soportar que se las trasponga en términos puramente

intelectuales». ¹ Esa contradicción puede parecer extraña. Y es cierto que con frecuencia se han traducido esos textos con una decisión perentoria, con un desprecio evidente a su carácter artístico. Pero también lo es que el propio Kafka puso el ejemplo comentando a veces sus cuentos y tratando de aclarar su sentido. La diferencia es que, fuera de algunos detalles cuyo origen —y no la significación— él nos explica, no traspone el relato a ningún plano que pueda hacérselo más aprehensible: su lenguaje de comentarista se hunde en la ficción y no se distingue de ella.

El *Diario* está lleno de observaciones que parecen vinculadas a un conocimiento teórico, fácil (le reconocer. Pero esos pensamientos siguen siendo ajenos a la generalidad cuya forma adoptan: están allí como en exilio, recaen en un modo equívoco que no permite entenderlos ni como expresión de un acaecimiento único ni como explicación de una verdad universal. El pensamiento de Kafka no se vincula a ninguna regla uniformemente válida, pero tampoco es la simple referencia a un hecho particular de su vida. Es un nado fugaz entre ambas aguas. En cuanto se hace trasposición de una serie de acaecimientos que se produjeron en realidad (como ocurre en un diario), insensiblemente pasa a la búsqueda del sentido de esos acontecimientos, quiere

proseguir el enfoque. Entonces empieza el relato a fundirse con su explicación, pero de explicación ésta no tiene nada, no termina lo que debe explicar y sobre todo no logra sobrevolarlo. Es como si fuera atraída por su propio peso hacia la particularidad cuyo carácter cerrado ha de romper: el sentido que pone en movimiento deambula en torno a los hechos, sólo es explicación si se aparta de ellos, pero tan sólo es explicación si les es inseparable. Los meandros infinitos de la reflexión, sus repeticiones a partir de una imagen que la rompe, el rigor minucioso del razonamiento aplicado a un objeto nulo constituyen los modos de un pensamiento que juega a la generalidad pero que sólo es pensamiento considerado en la densidad del mundo reducido a lo único.

La señora Magny observa que Kafka nunca escribe una simpleza y ello no por un refinamiento extremo de la inteligencia, sino por una especie de indiferencia congénita a las ideas recibidas. Ese pensamiento en efecto rara vez es trivial, pero ocurre que tampoco es del todo un pensamiento: es singular, vale decir, precisamente propio de uno solo, por más que emplee términos abstractos como positivo, negativo, bien, mal, se parece más a una historia estrictamente individual cuyos momentos serían acaecimientos oscuros que, no habiéndose producido

nunca, jamás se reproducirán. En su ensayo autobiográfico, Kafka se describe como un conjunto de particularidades, unas veces secretas, otras veces declaradas, que sin cesar chocan con la regla y que no pueden ni hacerse reconocer ni suprimirse. Trátase de un conflicto en cuyo sentido profundizó Kierkegaard, pero Kierkegaard había optado por el secreto, mientras que Kafka no puede decidirse. Si oculta lo que tiene de extraño, se detesta, tanto a sí mismo como a su destino, se considera malo o condenado; si quiere echar fuera su secreto, ese secreto no es reconocido por la colectividad que se lo devuelve y le impone uno nuevo.

La alegoría, el símbolo, la ficción mítica cuyos desarrollos extraordinarios nos presentan sus obras, en Kafka se hacen indispensables por el carácter de su meditación. Esta oscila entre los dos polos de la soledad y de la ley, del silencio y de la palabra común. No puede alcanzar ni uno ni otro y esa oscilación es también una tentativa de salir de la oscilación. Su pensamiento no puede hallar reposo en lo general, pero aunque a veces se queja de su locura y de su confinamiento, tampoco es la soledad absoluta, pues habla de esa soledad; tampoco es lo insensato, pues tiene como sentido esa insensatez; no es palabra fuera de la ley, pues es su ley, ese destierro que ya la reconcilia. Del absurdo del que se

quisiera hacer medida de ese pensamiento se puede decir lo que dice él mismo del pueblo de las cochinillas: «Sólo trata de hacerte comprender por la cochinilla: si logras preguntarle la finalidad de su trabajo, al mismo tiempo habrás exterminado al pueblo de las cochinillas». En cuanto el pensamiento encuentra el absurdo, ese encuentro significa el fin del absurdo.

De esta manera todos los textos de Kafka están condenados a contar algo único y a parecer que lo cuentan sólo para expresar su significado general. El relato es el pensamiento hecho una sucesión de acaecimientos injustificables e incomprensibles y el significado que obsesiona al relato es el mismo pensamiento que prosigue a través de lo incomprensible como sentido común que lo invierte. El que le queda a la historia penetra en algo opaco de lo que no se da cuenta y quien se atiene al significado no puede alcanzar la oscuridad de la que éste es luz denunciador. Los dos lectores no pueden alcanzarse nunca, se es uno, luego el otro, se comprende cada vez más o cada vez menos de lo necesario. La verdadera lectura sigue siendo imposible.

Por tanto, quien lee a Kafka se transforma por fuerza en mentiroso y no por completo en mentiroso. En ello radica la ansiedad propia de ese arte, sin duda más profunda que la angustia por nuestro

destino cuya temática con frecuencia parece ser. Tenemos la experiencia inmediata de una impostura que creemos poder evitar: contra la cual luchamos (mediante la conciliación de interpretaciones opuestas) y éste esfuerzo es engañoso; en la que consentimos, y esta pereza es traición.

Sutileza, astucia, candor, lealtad, negligencia son por igual medios de un error (de un engaño) que se encuentra en la verdad de las palabras, en su poder ejemplar, en su claridad, su interés, su seguridad, su poder para arrastrarnos, para dejarnos, para recobrarlos, con la fe indefectible en su sentido que no acepta ni que le falten ni que lo sigan.

¿Cómo representarnos ese mundo que se nos escapa, no porque sea inaprensible, sino porque al contrario tal vez haya demasiado por aprehender? Los comentaristas ni siquiera están fundamentalmente en desacuerdo. Usan más o menos las mismas palabras: el absurdo, la contingencia, el deseo de conquistar un lugar en el mundo, la imposibilidad de mantenerse en él, el deseo de Dios, la ausencia de Dios, la desesperación, la angustia. Y, sin embargo, ¿de quién hablan? Para unos, se trata de un pensador religioso que cree en el absoluto, que incluso tiene esperanza en él, que en todo caso lucha sin cesar por alcanzarlo. Para otros, es un humanista que vive en un mundo sin recursos y, para no contribuir al desorden,

permanece en reposo hasta donde es posible. Según Max Brod, Kafka encontró varias salidas hacia Dios. Según la señora Magny, Kafka encuentra su principal recurso en el ateísmo. Para otro, desde luego hay un mundo del más allá, pero es inaccesible, tal vez malo, tal vez absurdo. Para otro más, no hay más allá ni movimiento hacia el más n-estamos en la inmanencia, lo que cuenta es el sentimiento, siempre presente, de nuestra finitud y el enigma irresoluto al que nos reduce Jean Starobinski: «Un hombre atacado por un mal extraño es lo que nos parece Franz Kafka... Un hombre se ve devorar aquí». Y Pierre Klossowski: «El *Diario* de Kafka es... el diario de un enfermo que desea la curación. Quiere la salud... por tanto cree en salud». Y también de él mismo: «En ningún caso podemos hablar de él como si no hubiera tenido una visión final». Y Starobinski: «... no hay última palabra, no puede haber última palabra».

Estos textos reflejan la dificultad de una lectura que trata de conservar el enigma y a solución, el malentendido y la expresión de ese malentendido, la posibilidad de leer en la imposibilidad de interpretar esa lectura. Ni siquiera la ambigüedad nos satisface, la ambigüedad es un subterfugio que capta la verdad según el modo del deslizamiento, del paso, pero la verdad que espera a esos escritos tal vez sea única y

simple. No es seguro que se comprenda mejor a Kafka si a cada afirmación se le opone otra afirmación que la perturba, si los temas se matizan al infinito mediante otros orientados de otra manera. La contradicción no rema en ese mundo que excluye la fe ñero no la búsqueda de la fe; la esperanza, pero o la esperanza de la esperanza; la verdad en tierra y en el más allá, pero no el llamado a una verdad absolutamente última. Es muy cierto que explicar esa obra refiriéndose a la condición histórica y religiosa de quien la escribió, haciendo de él una especie de Max Brod superior, es un acto de prestidigitación poco satisfactorio, pero también lo es que si sus mitos y sus ficciones carecen de liga con el pasado, su sentido nos remite a elementos que ese pasado aclara, a problemas que sin duda no se plantearían de la misma manera si no fueran ya ideológicos, religiosos, impregnados del espíritu desgarrado de la conciencia infeliz. Por eso, podemos sentirnos igualmente fastidiados por todas las interpretaciones que se nos proponen, pero no podemos decir que todas sean equivalentes, que todas sean igualmente ciertas o igualmente falsas, indiferentes a su objeto o verdaderas tan sólo en su desacuerdo.

Los principales relatos de Kafka son fragmentos, el conjunto de la obra es un fragmento. Esta carencia podría explicar la incertidumbre que hace inestables,

sin cambiar su dirección, la forma y el contenido de su lectura. Pero esta carencia no es accidental. Se halla incorporada en el sentido mismo que mutila; coincide con la representación de una ausencia que ni se tolera ni se rechaza. Las páginas que leemos poseen la plenitud más extrema, anuncian una obra a la que nada falta y, por otra parte, toda la obra está dada en esos desarrollos minuciosos que se interrumpen bruscamente, como si ya no hubiera nada que decir. Nada les falta, ni siquiera esa carencia que es su objeto: no es ninguna laguna, es el signo de una imposibilidad que está presente por doquier, sin que se admita jamás: imposibilidad de la existencia común, imposibilidad de la soledad, imposibilidad de atenerse a estas imposibilidades.

Lo que hace angustioso nuestro esfuerzo por leer no es la coexistencia de interpretaciones diferentes; es, para cada tema, la posibilidad misteriosa de aparecer ora con un sentido negativo, ora con uno positivo. Este mundo es un mundo de esperanza y un mundo condenado, un universo cerrado para siempre y un universo infinito, el de la injusticia y el de la culpa. Lo que él mismo dice del conocimiento religioso: «El conocimiento es a la vez grado que conduce a la vida eterna y obstáculo puesto ante esa vida», debe decirse de su obra: todo en ella es obstáculo, pero todo en ella también puede ser grado.

Pocos textos son más sombríos y, sin embargo, incluso aquellos cuyo desenlace deja sin esperanza quedan prontos a invertirse para expresar una posibilidad última, un triunfo ignorado, el brillo de una pretensión inalcanzable. A fuerza de ahondar lo negativo, Kafka le concede una oportunidad de ser positivo, sólo una oportunidad, una oportunidad que nunca llega a realizarse por entero y a través de la cual no deja de traslucirse su opuesto.

Toda la obra de Kafka está en pos de una afirmación que quisiera conquistar mediante la negación, afirmación que, desde que se perfila, se sustrae, parece mentira y así se excluye de la afirmación, haciendo de nuevo posible la afirmación. Por ese motivo parece tan insólito decir de ese mundo que desconoce la trascendencia. La trascendencia es precisamente esa afirmación que sólo puede afirmarse mediante la negación. Por el hecho de ser negada, existe; por el hecho de no serlo, está presente. El Dios muerto encontró en esa obra una especie de desquite impresionante. Pues su muerte no lo priva ni de su poder, ni de su autoridad infinita, ni tampoco de su infalibilidad: muerto, sólo es más terrible, más invulnerable, en una lucha en que ya no hay posibilidad de vencerlo. Nos enfrentamos a una trascendencia muerta; a un emperador muerto representa el funcionario de *La muralla china*; *En la*

colonia penitenciaria, el ex comandante difunto es el que la máquina de tortura siempre hace presente y, como observa Jean Starobinski, ¿no está muerto el juez supremo de *El proceso*, que sólo puede condenar a muerte porque la muerte es su fuerza, porque su verdad es la muerte y no la vida?

La ambigüedad de lo negativo está vinculada a la ambigüedad de la muerte. Dios ha muerto puede significar esta verdad aun más dura: la muerte no es posible. En el curso de un breve relato titulado *El cazador Graco*, Kafka nos cuenta la calaverada de un cazador de la Selva Negra que, tras haber sucumbido a una caída a un barranco, no logra sin embargo llegar al más allá... y ahora está vivo y está muerto. Jubilosamente había aceptado la vida y jubilosamente aceptado el fin de su vida: estaba tendido y esperaba. «Entonces —dice— ocurrió la desgracia». Esa desgracia es la imposibilidad de la muerte, es el escarnio que cubre los grandes subterfugios humanos, la noche, la nada, el silencio. No existe el fin, no hay posibilidad de terminar con el día, con el sentido de las cosas, con la esperanza; es la verdad de la que el hombre de Occidente ha hecho un símbolo de felicidad, que ha tratado de hacer soportable desprendiendo de ella la vertiente feliz, la de la inmortalidad, la de una supervivencia que compensaría a la vida. Pero esa supervivencia es

nuestra propia vida.

Tras la muerte de un hombre —dice Kafka— un silencio particularmente bienhechor interviene durante breve tiempo en la tierra con respecto a los muertos, ha tocado a su fin una fiebre terrestre, ya no se ve que prosiga un morir, al parecer se ha descartado un error, incluso para los vivos es una oportunidad de recobrar aliento, por lo que se abre la ventana de la cámara mortuoria, hasta que ese descanso parezca ilusorio y comiencen el dolor y las lamentaciones.

Kafka dice también: «En suma, las lamentaciones a la cabecera del muerto tienen como objeto el hecho de que no esté muerto en el verdadero sentido de la palabra. Aun es preciso contentarnos con esa manera de morir: seguimos jugando al juego». También expresa lo siguiente, que no es menos claro: «Nuestra salvación es la muerte, pero no ésta». No morimos, es verdad, pero de ello resulta que tampoco vivimos, estamos muertos en vida, en esencia somos sobrevivientes. La muerte acaba así con nuestra vida, pero no termina con nuestra posibilidad de morir; es real como fin de la vida y aparente como fin de la muerte. De ahí ese equívoco, ese doble equívoco que da extrañeza a los menores gestos de todos esos personajes: ¿son, como el cazador Graco, muertos que en vano acaban de morir, seres disueltos en quién sabe qué aguas y a los que mantiene el error de su muerte antigua, con el sarcasmo que le es propio,

pero también con su dulzura, su cortesía infinita, en el ambiente familiar de las cosas evidentes? ¿O bien son vivos que luchan, sin comprenderlo, contra grandes enemigos muertos, contra algo que es finito y no es finito, al que hacen renacer repudiándolo, al que descartan cuando lo buscan? Pues ahí radica el origen de nuestra ansiedad. No sólo proviene de esa nada por encima de la cual, según nos dicen, brotaría la realidad humana para volver a caer en ella, viene del temor de que incluso ese refugio nos sea retirado, de que no haya nada, de que esa nada todavía siga siendo el ser. Desde el momento en que no podemos salir de la existencia, esta existencia no está terminada, no puede ser vivida plenamente y nuestra lucha por vivir es una lucha ciega, que desconoce la lucha por morir y que se envasca en una posibilidad cada vez más pobre. Nuestra salvación está en la muerte, pero la esperanza es vivir. De lo cual se sigue que nunca estamos salvados ni tampoco nunca desesperados y que, en cierto modo, lo que nos pierde es nuestra esperanza, la esperanza que es signo de nuestro desamparo, de tal suerte que el desamparo también tiene un valor de liberación y nos conduce a esperar («No desesperar siquiera de lo que no desesperas... Es precisamente lo que se llama vivir»).

Si cada término, cada imagen, cada relato es

capaz de significar lo opuesto —y ese opuesto también—, entonces hay que buscar la causa en esa trascendencia de la muerte que la hace atractiva, irreal e imposible y que, nos quita la única palabra en verdad absoluta, sin quitarnos, empero, su espejismo. La muerte nos domina, pero nos domina con su imposibilidad, y ello quiere decir que no hemos nacido (Mi vida es la vacilación ante el nacimiento), pero también que estamos ausentes de nuestra muerte («Hablas de muerte sin cesar y sin embargo no mueres»). Si, de pronto, la noche se pone en duda, entonces ya no hay ni día ni noche, ya sólo queda una luz vaga, crepuscular, que ora es recuerdo del día, ora añoranza de la noche, fin del sol y sol del fin. La existencia es interminable, ya es sólo una indeterminación de la que no sabemos si estamos excluidos (y por ello buscamos vanamente en ella asideros sólidos) o encerrados para siempre (y nos volvemos con desesperación hacia el exterior). Esta existencia constituye un exilio en el sentido más rotundo: no estamos en ella, en ella estamos en otra parte y nunca dejaremos de estar allí.

El tema de *La metamorfosis* es un ejemplo de ese tormento de la literatura que tiene como objeto su carencia y que arrastra al lector a un movimiento giratorio en que esperanza y desamparo se responden sin fin. El estado de Gregorio es el propio estado del

ser que no puede dejar la existencia, para quien existir es estar condenado a recaer siempre en la existencia. Transformado en insecto, sigue viviendo al modo de la decadencia, se hunde en la soledad animal, se acerca a lo más próximo del absurdo y de la imposibilidad de vivir. Mas ¿qué ocurre? Precisamente sigue viviendo; ni siquiera trata de salir de su infortunio, sino que pone en él un último recurso, una última esperanza, aún lucha por su lugar bajo el canapé, por sus breves viajes a lo fresco de las paredes, por la vida en la suciedad y el polvo. Y así, nos es preciso esperar con él, puesto que espera, pero también hay que desesperar de esa espantosa esperanza que persiste, sin objetivo, en el vacío. Y luego, Gregorio muere: muerte insoportable, en el abandono y en la soledad: y sin embargo, muerte casi feliz por el sentimiento de liberación que representa, por la nueva esperanza de un fin ahora definitivo. Pero pronto esta última esperanza se sustrae a su vez; no es cierto, no hubo fin, la existencia continúa y la acción de la joven hermana, su movimiento de despertar a la vida, de llamado a la voluptuosidad con que acaba el relato es el colmo de lo horrible, nada es más espantoso en todo el cuento. Es la maldición misma y también el renuevo, es la esperanza, pues la joven quiere vivir y vivir es ya escapar de lo inevitable.

En el terreno literario, los relatos de Kafka figuran entre los más negros, entre los más apegados a un desastre absoluto. Y también son los que torturan del modo más trágico la esperanza, no porque la esperanza esté condenada, sino porque no logra ser condenada. Por completa que sea la catástrofe, subsiste un margen ínfimo del que no se sabe si reserva la esperanza o al contrario la descarta para siempre. No basta que el mismo Dios se someta a su propia sentencia y sucumba con ella en el hundimiento más sórdido, en un estrépito inaudito de chatarra y de órganos, aún hay que esperar su resurrección y el retorno de su justicia incomprensible que nos condena para siempre al espanto y al consuelo. No basta que el hijo, respondiendo al veredicto injustificable e irrefutable de su padre, se arroje al río con una expresión de tranquilo amor a él, es preciso que esta muerte sea vinculada a la continuación de la existencia por la extraña frase final: «En aquel momento había por el puente una circulación literalmente loca», cuyo valor simbólico, el sentido fisiológico preciso, afirmó el propio Kafka. Y, en fin, el más trágico de todos, el Joseph K. de El proceso, muere, tras una parodia de justicia, en los suburbios desiertos donde dos hombres lo ejecutan sin pronunciar palabra, pero no basta que muera «como un perro», todavía debe

recibir su parte de supervivencia, la de esa vergüenza que le reserva, lo ilimitado de una falta que no ha cometido, condenándolo tanto a vivir como a morir.

«La muerte está ante nosotros más o menos como el cuadro de *La batalla de Alejandro* en la pared de un aula. Desde esta vida, para nosotros se trata de oscurecer o incluso de borrar el cuadro por medio de nuestros actos». La obra de Kafka es ese cuadro que es la muerte y también es el acto de hacerlo oscuro y de borrarlo. Pero, como la muerte, esa obra no pudo oscurecerse y, por el contrario, brilla admirablemente, con ese vano esfuerzo que ha realizado para extinguirse. Por ese motivo, sólo la comprendemos traicionándola y nuestra lectura gira ansiosamente en torno a un mal malentendido.

III. KAFKA Y LA LITERATURA

«SÓLO soy literatura y no puedo ni quiero ser otra cosa». En su *Diario*, en sus cartas, en toda época de su vida, Kafka se consideró literato y tuvo a orgullo reivindicar ese título que hoy la mayoría desprecia. Para muchos de sus comentaristas, admirar a Kafka antes que nada es situarlo fuera de su condición de escritor. Supo dar a la obra literaria un sentido religioso, dice Jean Starobinski. En la categoría de santidad y no en la de literatura habría que clasificar su vida y su obra, dice Max Brod. Según Pierre Klossowski, no sólo tuvo que crear una obra, sino también entregar un mensaje. Pero, según Kafka: «Mi situación me es insoportable porque contradice mi único deseo y mi única vocación, la literatura». «Todo lo que no es literatura me hastía». «Detesto todo lo que no tiene que ver con la literatura». «Mi oportunidad de poder utilizar mis facultades y cada posibilidad de algún modo está por entero en el terreno literario».

A veces tenemos la impresión de que Kafka nos ofrece una ocasión de entrever lo que es la literatura. Pero no hay que comenzar juzgando indigna de él una categoría que no sólo no despreciaba, sino a la que

bien consideraba la única adecuada para salvarlo, en caso de poder alcanzarla. Resulta extraño que un hombre para el que nada estaba justificado haya mirado las palabras con cierta confianza, que no se haya sentido amenazado por lo que en general se ha constituido para nosotros en la peor amenaza (para nosotros y también, no hay que olvidarlo, para muchos escritores de su tiempo. Kafka escogió como maestros a Goethe y a Flaubert, pero vivió en la época de las manifestaciones expresionistas de vanguardia). Lo que pone en duda es su capacidad de escribir, no la posibilidad de hacerlo o el valor del arte.

Kafka trató con todas sus fuerzas de ser escritor. Se vio desesperado cada vez que se creyó impedido de serlo. Quiso darse muerte cuando, encargado de la fábrica de su padre, pensó que durante 15 días ya no escribiría. La mayor parte de su *Diario* gira en torno a la lucha cotidiana que le es preciso sostener contra las cosas, contra los demás y contra sí mismo para llegar a este resultado: escribir unas palabras en su *Diario*. Esta obsesión resulta impresionante, pero se sabe que no es muy rara. En el caso de Kafka, parece todavía más natural si se reconoce en la literatura el medio que él escogió para cumplir su destino espiritual y religioso. Luego de haber consagrado toda su existencia al arte, la ve peligrar por entero

cuando esta actividad debe dar paso a otra: entonces, en un sentido verdadero, deja de vivir.

¿Cómo se puede comprometer la existencia entera por el interés de poner en orden algunas palabras? Es lo que no queda claro. Pero admitámoslo. Admitamos que para Kafka escribir no sea cuestión de estética, que su perspectiva sea, no la creación de una obra literariamente válida, sino su salvación, el cumplimiento de ese mensaje que está en su vida. Los comentaristas intentan separar con claridad las preocupaciones artísticas, consideradas secundarias, y las preocupaciones interiores, únicas dignas de ser apreciadas por sí mismas. «La deliberación estética —nos dicen— no interviene aquí». Sea. Pero veamos lo que es entonces la literatura. Extraña actividad es ésta: si se orienta a un fin mediocre (por ejemplo, la elaboración de un libro bien hecho), exige un espíritu atento al conjunto, a los detalles, interesado en la técnica, en la composición, consciente de la fuerza de las palabras, pero, si mira más alto (por ejemplo, el sentido mismo de nuestra vida), ¿se habrá librado entonces su espíritu de todas esas condiciones y se realizará mediante una completa negligencia de lo que sin embargo constituye su propia naturaleza? Observemos que esta idea de la literatura, entendida como una actividad capaz de ejercerse sin consideración de sus medios, no es un simple sueño

teórico; tiene un nombre muy conocido: es la escritura automática; pero esa forma precisamente fue desconocida para Kafka.

Kafka escribe cuentos, novelas. En su *Diario*, describe las escenas de las que es testigo, las personas que conoce. Juzga su trabajo: «La descripción de la R. no me pareció lograda». Con frecuencia describe minuciosamente objetos. ¿Por qué? ¿Porque, como pretende Max Brod, estando la verdad visible por doquiera, Kafka la encuentra en todas partes? ¿No será más bien que se ejercita, que hace su aprendizaje? Sabido es que estudió a fondo el estilo glacial de Kleist y que Goethe y Flaubert le enseñaron a reconocer el valor de una forma trabajada a perfección. «Lo que me falta —escribe a Pollak— es la disciplina... Quiero trabajar con celo, por espacio de tres meses. En la actualidad sé sobre todo lo siguiente: el arte necesita del oficio, más que el oficio del arte. Como es natural no creo que se esté obligado a engendrar hijos, pero en cambio creo que se puede estar obligado a educarlos». Kafka pidió a la literatura y obtuvo de ella más que muchos otros. Pero antes que nada tuvo la probidad de aceptarla en todas sus formas, con todas sus esclavitudes, como oficio y como arte, como tarea y como actividad privilegiada. Piensa que, desde el momento que se escribe, no es posible privarse de escribir bien.

Para alguien que escribe por preocupación vital o moral, sería demasiado cómodo verse liberado de toda consideración estética. La literatura no es una morada con pisos donde cada cual escoge su lugar y quien quiere habitar en lo alto nunca tiene que utilizar la escalera de servicio. El escritor no puede salir del apuro. Desde el momento en que escribe, está en la literatura y está en ella por completo: necesita ser un buen artesano, pero también esteta, buscador de palabras, buscador de imágenes. Está comprometido. Es su fatalidad. Ni siquiera los casos célebres de holocausto literario cambian en nada esta situación. ¿Ejercitarse en la literatura con el solo propósito de sacrificarla? Pero eso supone que lo que se sacrifica existe. Por consiguiente, primero es preciso creer en la literatura, creer en la vocación literaria, hacerla existir: por tanto, ser literato y serlo hasta el final. Abraham quiso sacrificar a su hijo, pero ¿y si no hubiese estado seguro de tener un hijo, si lo que creía su hijo ya sólo hubiera sido una oveja? Por lo demás, el silencio no basta para hacer de todo escritor algo más que un escritor y quien quiere abandonar el arte para ser Rimbaud a pesar de todo, en el silencio, sigue siendo un incapaz. Así, ni siquiera se puede decir que Kafka haya recusado su obra porque la consideraba moralmente mala o infiel al mensaje que debía transmitir o interior al silencio. Tal vez quería

destruirla sólo porque la juzgaba literariamente imperfecta. ¿Cómo distinguir al mensajero que dice: No tengáis en cuenta mi mensaje, y al artista que declara: mi obra es fallida, destrúyasela? En cierto sentido, sólo el artista tiene derecho de tomar semejante decisión. El mensajero no es dueño de sus palabras; incluso malas, se le escurren, pues tal vez en ello radique precisamente su sentido, en ser malas; todo lo que se puede deducir es que en el mensaje hay que incorporar el deseo de destruirlo: el deseo secreto de la palabra es perderse, mas ese deseo es vano y la palabra nunca está perdida.

Lo extraño no es sólo que tantos escritores crean comprometer toda su existencia en el acto de escribir, sino que, comprometiéndose, sin embargo procreen obras que son maestras solo desde el punto de vista estético, punto de vista que precisamente condonan. Aun más, ellos, que quieren dar a su actividad un sentido fundamental, el de una búsqueda que implique la totalidad de nuestra condición, no logran llevar a feliz término esa actividad si no es reduciéndola al sentido superficial que excluyen, la creación de una obra bien hecha, y esa creación los obliga, cuando menos de momento, a separarse de la existencia, a desligarse de ella, a perder el interés en ella. En un conflicto que conocemos bien «Escribe con sangre —dice Zaratustra— y aprenderás que la

sangre es espíritu». Pero más bien es lo contrario. Se escribe con el espíritu y se cree que se sangra. El propio Kafka: «No cederé ante el cansancio, saltaré de lleno sobre mi novela, así tenga que cortarme la cara». Ciertamente, la imagen es dramática: el escritor sale de su trabajo con la cara llena de cortadas, pero de todos modos es sólo una imagen. El Calígula de Camus ordena decapitar a la gente que no comparte sus emociones artísticas. No hay Calígula para el escritor. Su situación abrumadora (y, para algunos, deshonrosa) se deriva en parte de su éxito: pretende arriesgarse en su obra, pero el riesgo que corre tal vez no sea ningún riesgo; lejos de sucumbir, sale adelante con una obra admirable que multiplica su existencia. De ahí la coartada de tantas palabras sangrantes, pues lo que no hay es sangre. De ahí también la frase despectiva sobre la mano con la pluma.

Es posible imaginar a Racine escribiendo bajo la presión de una «verdad» que buscar. También es posible suponerlo arrastrado, por esa búsqueda, a una especie de ascetismo, al hastío ante los versos armoniosos, a la negativa ante la perfección, en resumen, no al silencio según Fedra, sino más bien a alguna Fedra de Pradon. He ahí el problema. Hemos visto escritores que renuncian a escribir por hastío de la escritura o incluso por necesidad de rebasar la

literatura sacrificándola. Hemos visto a otros dispuestos a destruir obras maestras porque esas obras les parecen traición. Pero no hemos visto a nadie perderse como buen escritor por dedicación a su vida interior, continuar escribiendo porque escribir era necesario, pero escribir cada vez peor. Nunca un Rimbaud fue un Sully Prudhomme. ¡Qué extraño! Incluso Hölderlin sigue siendo en su locura un gran poeta. Y Kafka tal vez haya condenado su obra, pero nunca se condenó a la nulidad de un lenguaje mediocre, a la muerte por trivialidad o tontería (solo Flaubert evoca algunas veces este suicidio).

¿Por qué un hombre como Kafka se siente perdido si no es escritor? ¿Es su «vocación», la forma propia de su mandato? Mas ¿de dónde le viene esa casi certidumbre de que tal vez yerre su destino pero que su manera personal de errarlo es escribir? Innumerables textos demuestran que da a la literatura un sentido en extremo grave. Cuando anota: «Inmensidad del mundo que tengo en la cabeza... Antes estallar mil veces que reprimirlo o sepultarlo en mí; pues por ese motivo estoy aquí, al respecto no tengo la menor duda», expresa también a la manera ordinaria la urgencia de una creación que presiona ciegamente para salir. La mayoría de las voces, lo que siente que se juega en la literatura es su propia

existencia. Escribir lo hace existir «He encontrado un sentido y mi vida, monótona, vacía, descarriada, una vida de soltero, tiene *justificación*... Es el único camino que me puede conducir a algún progreso». En otro pasaje: «Intrépido, desnudo, poderoso, sorprendente como no suelo serlo sino cuando escribo». Este texto tiende a reducir la actividad literaria a una actividad de compensación. Kafka no era muy apto para vivir, sólo vivía escribiendo. Sin embargo, incluso desde esa perspectiva, queda lo esencial por explicarse, pues lo que se quisiera comprender es por qué escribir... y no una obra importante, sino palabras insignificantes. El tipo particular de inspiración en que me encuentro... es que soy todo y no sólo con vistas a un trabajo determinado. Cuando escribo sin opción una frase como ésta: ‘Él miraba por la ventana’, (esta frase ya es perfecta), por qué escribir: «Él miraba por la ventana», es ya ser más que sí mismo.

Kafka nos da a entender que es capaz de libertar en sí mismo fuerzas latentes o incluso que, en el momento en que se siente encerrado o rodeado, por ese camino puede descubrir posibilidades próximas que ignora. En la soledad, Kafka se disuelve. Esta disolución hace su soledad muy peligrosa; pero al mismo tiempo, de esta confusión puede surgir algo importante, a condición de que el lenguaje lo recoja

El drama radica en que, en ese momento, le sea casi imposible hablar. Para expresarse en tiempo normal, Kafka experimenta las mayores dificultades a causa del contenido nebuloso de su conciencia: pero, ahora, las dificultades pasan, dentro de lo posible. «Mis fuerzas no bastan para la menor frase». «Ni una palabra cuando escribo que convenga a otra... Mis dudas cercan cada palabra desde antes de que la distinga, que digo, ¡inventó esa palabra!». En ese estadio, lo que importa no es la calidad de las palabras sino la posibilidad de hablar: es la que está en juego, la que se pone a prueba. «Me escuche de cuando en cuando, percibiendo, por instantes, dentro de mí mismo como el maullido de un gatito, pero en fin, ya es algo».

Parecería que la literatura consistiera en tratar de hablar en el instante en que hablar es más difícil, orientándose hacia los momentos en que la confusión excluye todo lenguaje y por lo tanto hace necesario recurrir al lenguaje más preciso, al más consciente, al más alejado de lo vago y de la confusión, el lenguaje literario. En ese caso, el escritor puede creer que crea «su posibilidad espiritual de vivir»; siente su creación vinculada palabra por palabra a su vida, se recrea a sí mismo y se reconstituye. La literatura es entonces un «asalto entablado en las fronteras», una caza que, por las fuerzas opuestas de

la soledad y del lenguaje, nos lleva al límite extremo de este mundo, «a los límites de lo que generalmente es humano». Incluso se podría soñar con verla desarrollarse en una nueva Cábala, en una nueva doctrina secreta que, llegada de los viejos siglos, se creara de nuevo hoy y empezara a existir a partir y más allá de sí misma.

Tarea que sin duda no puede realizarse, aunque ya sea sorprendente que se tenga como posible. Ya lo hemos dicho: en medio de la imposibilidad general, la confianza de Kafka en la literatura sigue siendo excepcional. Rara vez se detiene en la insuficiencia del arte. Si escribe: «El arte vuela alrededor de su verdad, pero con la intención decidida de no quemarse en ella. Su capacidad consiste en encontrar en el vacío un lugar en que el rayo de luz se pueda captar potentemente, sin que la luz haya sido perceptible con anterioridad», él mismo ofrece respuesta a esta otra reflexión, más sombría: «Nuestro arte es estar cegados por la verdad la luz sobre el rostro gesticulante que retrocede es lo único cierto y nada más». Y ni siquiera esta definición está exenta de esperanza ya está bien perderla de vista y, más que eso, ver siendo ciego; si nuestro arte no es la luz es oscurecimiento, posibilidad de alcanzar el orillo mediante la oscuridad.

Según Max Brod, cuyos comentarios tienden

piadosamente a acercarse a él al amigo que ha perdido, el arte sería un reflejo del conocimiento religioso. A veces se tiene la impresión muy diferente, de que para Kafka el arte va más lejos que el conocimiento. El conocimiento de sí mismo (en el sentido religioso) es uno de los medios de nuestra condenación: sólo nos elevamos gracias a él, pero, también, sólo él nos impide elevarnos; antes de conseguirlo, es el camino necesario, después, es el obstáculo insuperable. Esta idea antigua, procedente de la Cábala, en que nuestra pérdida aparece como nuestra salvación y viceversa, tal vez haga entender por qué el arte puede triunfar allí donde fracasa el conocimiento: porque es y no es lo bastante verdadero para ser el camino, demasiado irreal para trocarse en obstáculo. El arte es un *como si*. Ocurre como si estuviéramos en presencia de la verdad, pero esa presencia no es ninguna, por eso no nos prohíbe avanzar. El arte se afirma como conocimiento cuando el conocimiento es grado que lleva a la vida eterna y se afirma como no conocimiento cuando el conocimiento es obstáculo levantado ante esa vida. Cambia de sentido y de signo. Se destruye al mismo tiempo que subsiste. Ésa es su impostura, pero es también su dignidad más grande, la misma que justifica la fórmula: «Escribir forma plegaria».

A veces, sobrecogido como muchos otros por el

carácter misterioso de esa transformación, Kafka parece dispuesto a reconocer en ella la prueba de un poder anormal. En el orden de la actividad literaria, dice haber experimentado (algunas veces) estados iluminadores, «estados durante los cuales habitaba por entero cada idea, pero también realizaba cada una de ellas», grandes estados desgarradores en los que parecía sobrepasar sus límites y alcanzar los límites universales; por lo demás, agrega: «En esos estados no escribí el mejor de mis trabajos». La iluminación estaría pues ligada al ejercicio de esa actividad especial del lenguaje, sin que se pueda saber si esta la supone o la provoca (el estado de disolución, vinculado a la soledad, de que hemos hablado líneas arriba, también es ambiguo: hay disolución por imposibilidad de hablar y sin embargo en vista de la palabra, el mutismo y el vacío sólo parecen estar ahí para ser llenados). De todos modos, lo extraordinario se sitúa al nivel del lenguaje, sea que este, por el poder «mágico» de la palabra precisa «que no crea pero que invoca», haga surgir de la profundidad la magnificencia de la vida, sea que se vuelva contra quien escribe, como un dardo en mano de los «espíritus». La idea de espíritu y de magia no explica nada en sí, es una advertencia para decir: allí hay algo misterioso, hay que tener cuidado.

El misterio es el siguiente: soy desdichado, me

siento a mi mesa y escribo: «Soy desdichado». ¿Cómo es posible? Se aprecia por qué esta posibilidad es extraña y hasta cierto punto escandalosa. Mi estado de desdicha significa agotamiento de mis fuerzas; la expresión de mi desdicha, aumento de fuerzas. Por el lado del dolor, hay imposibilidad de todo, de vivir, de ser, de pensar, por el lado de la escritura, posibilidad de todo, palabras armoniosas, desarrollos certeros, imágenes felices. Además, expresando mi dolor afirmo lo que es y afirmándolo, no lo transformo. Echo la desgracia más completa sobre lo suerte más grande y la desgracia no se atenúa. Cuanto más suerte tengo, es decir, cuanto más dones tengo para hacer sensible mi desdicha mediante desarrollos, adornos, imágenes, más es respetada la mala fortuna que significa esa desdicha. Es como si la posibilidad que representa mi escritura tuviera por esencia el llevar en si su propia imposibilidad la imposibilidad de escribir que es mi dolor, no solo dejarla entre paréntesis o recibirla en ella sin destruirla ni ser destruida por ella, sino no ser en verdad posible en su imposibilidad y a causa de ella. Si no se lanzara constantemente, por anticipado, hacia su muerte, el lenguaje, y en particular el lenguaje literario, no sería posible, pues ese movimiento hacia su imposibilidad es su condición y el que lo funda, ese movimiento es

lo que, anticipándose a su nada, determina su posibilidad que consiste en sor esa nada sin realizarlo. En otras palabras, el lenguaje os real porque puede proyectarse hacia un no lenguaje que es y no realiza.

En el texto que acabamos de comentar, Kafka escribe: «Nunca he podido comprender casi a cualquiera que desee escribir le fuese posible objetivar el dolor en el dolor». La palabra objetivar llama la atención porque la literatura tiende precisamente a construir un objeto. Objetiva el dolor constituyéndola en objeto. No lo expresa, lo hace existir de otro modo, le da una materialidad que ya no es la del cuerpo, sino la materialidad de las palabras mediante las cuales se significa la alteración del mundo que pretende ser el sufrimiento. Ese objeto no es por necesidad una imitación de los cambios que el dolor nos hace vivir; se constituye para presentar el dolor, no para representarlo; primero es necesario que ese objeto exista, es decir, que sea un total siempre indeterminado de relaciones determinadas, en otras palabras, que haya en él, como en toda cosa existente, siempre un exceso que no se pueda explicar. «Para escribir una historia, no tengo tiempo de extenderme en todas direcciones, como sería necesario». Esta queja expresada por Kafka indica la naturaleza de la expresión literaria: brilla

en todas direcciones, e indica también el carácter de movimiento propio de toda creación literaria: sólo se la hace verdadera buscándola en todas direcciones, perseguido por ella, pero adelantándosele, impulsado por doquiera, atrayéndola por dondequiera. El «Soy desdichado» sólo es desdicha espesándose en ese mundo nuevo del lenguaje en el que cobra forma, se hunde, se pierde, se oscurece y se perpetúa.

A diversos comentaristas, en particular a Claude-Edmonde Magny, les parece sorprendente que Kafka haya experimentado la fecundidad de la literatura (para sí mismo, para su vida y con vistas a vivir), desde el día en que sintió que la literatura era ese paso del *Ich* al *Er*, del Yo al Él. Es su gran descubrimiento de la primera novela corta importante que haya escrito, *La condena*, y es sabido que comentó ese acontecimiento de dos maneras: para dar fe de su encuentro conmovedor con las posibilidades de la literatura, para precisarse a sí mismo las relaciones que aquella obra le había permitido aclarar. Es, dice la señora Magny retomando una expresión de T. S. Eliot, que había logrado construir un «correlativo objetivo» de sus emociones originalmente incommunicables, y agrega la comentarista: se trata de una especie de aniquilación de sí mismo, aceptada por el artista, no con vistas a un progreso interior, sino para dar nacimiento a una

obra independiente y completa. Sin duda. Y sin embargo, al parecer ocurre algo aún más curioso. Pues, con toda evidencia, cuando Kafka escribe *La condena*, *El proceso* o *La metamorfosis*, escribe relatos en que se trata de sores cuya historia sólo les pertenece a ellos, pero, al mismo tiempo, sólo se trata de Kafka y de su propia historia que sólo a él le pertenece. Es como si más estuviera presente cuanto más se alejara de sí mismo. En el interior del que escribe, el relato de ficción pone cierta distancia, cierto intervalo (también ficticio), sin el cual no podría expresarse. Esa distancia debe ahondarse tanto más cuanto mayor sea la participación del escritor en su relato. Se pone en tela de juicio, en los dos sentidos ambiguos del término: es cuestión de él y a él se le cuestiona: en última instancia, es suprimido.

Por consiguiente, no me basta escribir: Yo soy desdichado. Mientras no escriba nada más, estoy demasiado cerca de mí mismo, demasiado próximo a mi desdicha para que esa desdicha en realidad sea la mía según el modo del lenguaje: a decir verdad, todavía no soy desdichado Sólo a partir del momento en que llego a esta sustitución extraña: *Él* es desdichado, el lenguaje empieza a constituirse en lenguaje desdichado para mí, a esbozar y a proyectar lentamente al mundo de la desdicha tal como se

realiza en él. Entonces, tal vez, me sentiré impugnado y mi dolor se pondrá a prueba en ese mundo del que está ausente, donde está perdido y yo con él, donde no puede consolarse ni apaciguarse ni tampoco estar complacido, donde ajeno a sí mismo ni se queda ni desaparece y dura sin posibilidad de durar. Poesía es liberación; pero esta liberación significa que ya no hay nada que liberar, que me he adentrado en otro en quien sin embargo ya no me encuentro (así se explica en parte que los relatos de Kafka sean mitos, cuentos extraordinarios, más allá de lo verosímil y de lo realizable: es que se expresa en ellos por esa distancia inconmensurable, por la imposibilidad en que se halla de reconocerse en ellos. No es posible que ese insecto sea él: consiguiente es él en su condición más íntima y más irreductible).

Considerado como fidelidad a la esencia del lenguaje, el relato impersonal y mítico desarrolla por necesidad contradicciones. Hemos señalado que el lenguaje sólo era real desde la perspectiva de un estado de no lenguaje al que no puede realizar: es tensión hacia un horizonte peligroso en que en vano trata de desaparecer. ¿Qué es ese no lenguaje? No tenemos por qué aclararlo aquí. Pero recordemos que para toda forma de expresión constituye un recordatorio de su insuficiencia. Lo que el lenguaje hace posible para mí es que tiende a ser imposible.

Por consiguiente hay en él, en todos sus niveles, una relación de impugnación y de inquietud de Ja que no puede librarse. En cuanto algo se ha dicho, algo más necesita decirse. Luego, una vez más debe decirse algo distinto para recuperar la tendencia de todo lo que se dice a ser definitivo, a deslizarse en el mundo imperturbable de las cosas. No hay reposo, no lo hay ni en el estadio de la frase ni en el estadio de la obra. No lo hay respecto a la impugnación que sólo puede afirmarse sin recobrase, como tampoco lo hay en el silencio.

El lenguaje no puede realizarse mediante el mutismo: callar es una manera de expresarse cuya ilegitimidad nos relanza a la palabra. Por lo demás, ese suicidio de las palabras debe intentarse al interior de las palabras, suicidio que las obsesiona pero que no puede realizarse, que las conduce a la tentación de la página en blanco o a la locura de una palabra perdida en la insignificancia. Todas estas soluciones son ilusorias. La crueldad del lenguaje proviene de evocar incesantemente su muerte sin lograr morir nunca.

La Muralla China no fue terminada por sus constructores. El relato sobre la Muralla China tampoco fue terminado por Kafka. Que la obra, con el tema del fracaso, responda tan a menudo mediante su propio fracaso es un hecho que debe considerarse

como signo del malestar que hay en el fondo de todo objetivo literario. Kafka no puede estar sin escribir, pero escribir le impide escribir: se interrumpe, vuelve a empezar. Su esfuerzo no tiene fin, como tampoco su pasión tiene esperanza: con la sola reserva de que la falta de esperanza a veces constituye la esperanza más tenaz, aunque la imposibilidad de acabar de una vez por todas no sea sino la imposibilidad de continuar. Lo más sorprendente es que esa impugnación (sin la cual no hay ni lenguaje ni literatura ni tampoco búsqueda auténtica, pero que no basta para garantizar ni la búsqueda ni la literatura ni tampoco el lenguaje, que no preexiste a su objeto y que en sus formas es tan imprevisible como el movimiento que invierte) se trasluzca en el propio estilo de Kafka, que ese estilo sea con frecuencia su manifestación casi desnuda.

Son conocidos esos desarrollos que, sobre todo en el *Diario*, se construyen de un modo tan extraño. Alrededor de una afirmación principal vienen a disponerse las afirmaciones secundarias que la apoyan globalmente, al mismo tiempo que dan pie a ciertas reservas parciales. Cada reserva se concatena a otra que la completa y, ligadas así unas con otras, componen todas juntas una construcción negativa, paralela a la construcción central que al mismo tiempo prosigue y se acaba: llegada al final, la

afirmación está desarrollada por completo y enteramente retirada; no se sabe si se capta el anverso o el reverso, si se está en presencia del edificio o del foso en que desapareció. En verdad es imposible descubrir qué cara vuelve hacia nosotros el pensamiento, de tanto que se vuelve y se revuelve como si, en el extremo de un hilo retorcido, sólo tuviera por objeto reproducir su movimiento de torsión. Por el hecho de que intentan una verdadera regresión al infinito, las palabras de Kafka dan tanto la impresión de rebasarse de una manera vertiginosa como de apoyarse en el vacío. Se cree en un más allá de las palabras, en un más allá del fracaso, en una imposibilidad que sería más que una imposibilidad y de ese modo nos restituiría la esperanza («El Mesías no vendrá sino cuando ya no sea necesario, no vendrá sino un día después de su llegada, no vendrá el último día sino el postrero»). O incluso: «Sólo una palabra, sólo una plegaria, sólo un soplo de aire, sólo una prueba de que aún vives y que esperas. No, sin plegaria, sólo un soplo, ni siquiera un soplo, sólo una presencia, ni siquiera una presencia, sólo un pensamiento, ni siquiera un pensamiento, sólo la calma del sueño»), pero como las palabras se detienen, no tenemos ni la esperanza de una infinidad realizada, ni la certidumbre de un contenido finito; arrastrados hacia lo ilimitado, hemos renunciado a

los límites y finalmente también nos resulta preciso renunciar a lo ilimitado.

Con frecuencia, el lenguaje de Kafka quisiera mantenerse en el modo interrogativo, como si, bajo la cubierta de lo que escapa del sí y del no, esperara atrapar algo. Pero las preguntas se repiten circunscribiéndose; descartan cada vez más lo que buscan, estropean la posibilidad: continúan desesperadamente con la única esperanza de una respuesta y sólo pueden continuar haciendo imposible toda respuesta, más aún, anulando la existencia misma de quien pregunta («¿Qué es? ¿Quién se aleja bajo los árboles del muelle? ¿Quién queda enteramente abandonado? ¿Quién no puede salvarse ya? ¿Sobre la tumba de quién crece el césped?...»). O bien: «¿Qué te preocupa? ¿Qué te conmueve hasta el alma? ¿Quién toca a tientas el pestillo de tu puerta? ¿Quién te llama desde la calle sin entrar por la puerta, sin embargo abierta? ¡Ah! Precisamente aquel a quien perturbas, a quien conmueves hasta el alma, aquel a cuya puerta tocas a tientas, a quien, sin querer entrar por la puerta abierta, llamas desde la calle»). A decir verdad, el lenguaje parece agotar aquí sus recursos y no tener más fin que el de proseguir, cueste lo que cueste. Parece confundido con su posibilidad más hueca y por eso nos parece también de una plenitud tan

trágica, pues esa posibilidad es el lenguaje frustrado de todo y que sólo se realiza por el movimiento de una impugnación que ya no encuentra nada que impugnar.

La literatura es el lugar de las contradicciones y de los desacuerdos. El escritor más ligado a la literatura es también el más llevado a desligarse de ella. La literatura lo es todo y él no puede ni contentarse con ella ni en ella resistir. Tan seguro de su vocación literaria, Kafka se siente culpable de todo lo que sacrifica para ejercerla. Tendría que someterse a la ley (sobre todo casándose), y en vez de ello escribe. Debería creer en Dios participando en la comunidad religiosa y, en vez de hacerlo, se contenta con esa forma de plegaria que es escribir. «Hace ya tiempo que no se escribe nada. Dios no quiere que escriba pero, por mi parte, necesito escribir. Perpetuamente hay alzas y bajas, a fin de cuentas Dios es más fuerte y la desdicha es mayor de lo que imaginas». Lo que era justificación se torna en culpa y condena. Él sabe «que no se puede escribir la redención, sino sólo vivirla». En la historia de Josefina, demuestra que, por más que el artista se crea el alma de la colectividad, el principal recurso del pueblo para hacer frente a las desdichas que lo afligen, no será dispensado de su parte de trabajo y de responsabilidad común, por lo que su arte sufrirá,

incluso decaeré, mas qué importa: su decadencia «es sólo un pequeño episodio en la conciencia eterna de nuestro pueblo y nuestro pueblo pronto superará esa pérdida». El apólogo significa claramente que, ni siendo absoluto, tiene el arte derecho ante la acción. No tiene derecho, pero la conciencia de esa ilegitimidad no resuelve el conflicto. Prueba de ello es que, para anunciárnoslo, Kafka debe escribir una obra literaria más y él mismo morirá corrigiendo las pruebas de un último libro. En ese sentido, quien se pone a escribir ya está perdido. Pero ya no puede interrumpir su tarea sin creer en lo sucesivo que interrumpiéndola habrá de perderse. Probará todas las soluciones. Todas, hasta el silencio, hasta la acción, sólo serán modos del arte más o menos deficientes, de los que sólo se liberará a petición del propio arte: la renuncia de Racine a la tragedia forma parte de la tragedia: asimismo, la locura de Nietzsche o la muerte de Kleist. Recientemente se nos demostró que el desprecio de todo escritor a la literatura se pagaba con un recurso multiplicado a los medios literarios. Pronto se descubrirá que, cuando la literatura trata de hacer olvidar su carácter gratuito vinculándose a la seriedad de una acción política o social, e te compromiso a pesar de todo se realiza a manera de desligadura. Y la acción es la que se hace literaria.

Desde fuera y desde dentro, la literatura es cómplice de lo que la amenaza, y esa amenaza finalmente también es cómplice de la literatura. Esta sólo puede impugnarse, pero esa impugnación la devuelve a sí misma. Se sacrifica y, lejos de hacerla desaparecer, ese sacrificio la enriquece con nuevos poderes. ¿Cómo destruir, cuando la destrucción es lo mismo que la destrucción destruye o bien, como la magia viva de que habla Kafka, cuando es destrucción que no destruye sino que construye? Este conflicto se agrega a todos los que hemos atisbado en el curso de estas páginas. Escribir es comprometerse, pero escribir también es desligarse, comprometerse según el modo de la irresponsabilidad. Escribir es poner en tela de juicio nuestra existencia, el mundo de los valores y, hasta cierto punto, condenar el bien; pero escribir siempre es tratar de escribir bien, de buscar el bien. Y además, escribir es hacerse cargo de la imposibilidad de escribir, es, como el cielo, ser mudo, «ser eco sólo para el mudo»; pero escribir es nombrar el silencio, es escribir impidiéndose escribir. El arte es como el templo de que nos hablan los «Aforismos»: nunca construcción alguna se edificó tan fácilmente, pero en cada piedra hay grabada una inscripción sacrílega, grabada tan profundamente que el sacrilegio durará más, será más sagrado que el propio templo. El arte es así el lugar

de la inquietud y de la complacencia, el de la insatisfacción y la seguridad. Tiene un nombre: destrucción de sí mismo, disgregación infinita, y también otro: dicha y eternidad.

IV. KAFKA Y LA EXIGENCIA DE LA OBRA

ALGUIEN se pone a escribir, determinado por la desesperación. Pero la desesperación no puede determinar nada, «siempre y al punto ha rebasado su meta». (Kafka, *Diario*, 1910). Y, asimismo, escribir sólo podría tener origen en la desesperación «verdadera», la que no invita a nada y aleja de todo, la que, antes que nada, retira la pluma a quien escribe. Esto significa que los dos movimientos sólo tienen en común su propia indeterminación, por tanto, nada en común sino el modo interrogativo, único en que se puede captarlos. Nadie se puede decir a sí mismo: «Estoy desesperado», sino: «¿estás desesperado?» y nadie puede afirmar: «Escribo», sino sólo: «¿Escribes?, ¿sí?, ¿escribirías?».

El caso de Kafka es confuso y complejo^[1]. La pasión de Hölderlin es pura pasión poética, lo atrae fuera de sí mismo mediante una exigencia que no tiene otro nombre. La pasión de Kafka también es puramente literaria, pero no siempre, ni tampoco todo el tiempo. En él, la preocupación por la salvación es inmensa, tanto más desesperada cuanto que está exenta de compromiso. Esta preocupación

ciertamente pasa con sorprendente constancia por la literatura y durante mucho tiempo se confunde con ella, luego vuelve a pasar por ella, pero ya no se pierde en ella, tiene tendencia a servirse de ella y como la literatura jamás acepta ser un medio y Kafka lo sabe, de ello resultan conflictos oscuros incluso para él, aún más para nosotros, y una evolución difícil de esclarecer pero que sin embargo nos esclarece.

EL JOVEN KAFKA

Kafka no siempre fue el mismo. Hasta 1912 su deseo de escribir es enorme, da lugar a obras que no lo persuaden de sus dotes, que lo persuaden de ellas menos que la conciencia directa que tiene de ellas: fuerzas salvajes, de una plenitud devastadora, con las que no hace casi nada por falta de tiempo, pero también porque nada puede hacer, porque «teme esos momentos de exaltación tanto como los desea». En muchos aspectos, Kafka es entonces semejante a todo hombre joven en quien se despierta el gusto de escribir, que reconoce en ello su vocación, a lo que reconoce también ciertas exigencias y no tiene la prueba de que él se mostrará igual. El signo más patente de que hasta cierto punto es un joven escritor

como los demás es esa novela que empieza a escribir en colaboración con Brod. Esa compartición de su soledad demuestra que Kafka todavía erra a su alrededor. Muy pronto se da cuenta de ello, como lo indica esta nota de su *Diario*: «Max y yo fundamentalmente diferentes. Tan pronto admiro sus escritos cuando están ante mí como un todo inaccesible a mi alcance y a todo alcance..., tan pronto cada frase que escribe para *Ricardo y Samuel* me parece ligada por mi parte a alguna concesión que me repugna y que experimento dolorosamente hasta el fondo de mí mismo. Por lo menos hoy» (noviembre de 1911).

Hasta 1912 no se dedica por entero a la literatura, se pone este pretexto: «No puedo arriesgar nada para mí mientras no haya logrado un trabajo mayor, capaz de satisfacerme cabalmente». Ese logro, esa prueba se la aporta la noche del 22 de septiembre, esa noche en que escribe de un tirón *La condena* y que lo acerca de manera decisiva a ese punto en que parece que «todo puede expresarse, que para todo, para las ideas más extrañas, hay un fuego ya encendido en que perecen y desaparecen». Poco después, Kafka lee esa novela corta a sus amigos, lectura que lo confirma: «Tenía lágrimas en los ojos. El carácter indudable de la historia se confirmaba». (Esta necesidad de leer a sus amigos, con frecuencia

a sus hermanas e incluso a su padre lo que acaba de escribir pertenece también a la región intermedia. Nunca renunciará a ella por entero. No es vanidad literaria —aunque él mismo la denuncie—, sino una necesidad de apretujarse físicamente contra su obra, de dejarse alzar, tirar por ella, haciéndole desplegarse en el espacio vocal que sus grandes dotes de lector le dan la capacidad de suscitar).

En lo sucesivo, Kafka sabe que puede escribir. Pero ese saber no es ninguno, esa capacidad no es la suya. Salvo pocas excepciones, nunca encuentra en lo que escribe la prueba de que en realidad escribe. Cuando mucho es un prelude, un trabajo de enfoque, de reconocimiento. De *La metamorfosis*, dice: «Me parece mala; tal vez esté perdido definitivamente», o con posterioridad: “Gran aversión a *La metamorfosis*. Final ilegible. Casi radicalmente imperfecto. Habría sido mucho mejor si entonces no me hubiese perturbado el viaje de negocios (19 de enero de 1914).

EL CONFLICTO

Este último rasgo hace alusión al conflicto en el que Kafka se estrella y se quiebra. Tiene una profesión, una familia. Pertenece al mundo y debe

pertenecerle. El mundo da el tiempo, pero dispone de él. El *Diario* —cuando menos hasta 1915— está lleno de observaciones desesperadas en que se repite la idea del suicidio, porque le falta tiempo: el tiempo, las fuerzas físicas, la soledad, el silencio. Las circunstancias exteriores sin duda no le son favorables, debe trabajar al caer la noche o ya avanzada ésta, su sueño se trastorna, la inquietud lo agota, pero sería vano creer que el conflicto hubiera podido desaparecer gracias a «una mejor organización de las cosas». Luego, cuando la enfermedad le da el tiempo libre, el conflicto subsiste, se agrava, cambia de forma. No hay circunstancias favorables. Aunque se de «todo el tiempo» a la exigencia de la obra, «todo» aun no basta, pues no se trata de dedicar el tiempo al trabajo, de pasar el tiempo escribiendo, sino de pasar a otro tiempo en el que ya no haya trabajo, de acercarse a ese punto en que el tiempo está perdido y se entra en la fascinación y en la soledad de la ausencia de tiempo. Cuando se tiene todo el tiempo ya no se tiene tiempo y las circunstancias exteriores «propicias» son ahora el hecho —no propicio— de que ya no hay circunstancias.

Kafka no puede o no acepta escribir «por pequeñas cantidades» en la inconclusión de momentos separados. Así se lo reveló la noche del

22 de septiembre en que, habiendo escrito de un tirón, reaprehendió en toda su plenitud el movimiento ilimitado que lo lleva a escribir: «Escribir sólo es posible así, con esta continuidad, con una apertura tan completa de cuerpo y de alma». Y después (8 de diciembre de 1914): «Visto de nuevo que todo lo que se escribe por fragmentos y no seguido en el transcurso de la mayor parte de la noche o en toda la noche tiene menos valor y que estoy condenado por mi modo de vida a ese valor menor». En donde tenemos una primera explicación de tantos relatos abandonados cuyos restos impresionantes nos revela el *Diario*, en su estado actual. Con gran frecuencia «la historia» no va más allá de unas cuantas líneas, en ocasiones alcanza rápidamente coherencia y densidad y, sin embargo, al cabo de una página se detiene, a veces prosigue durante varias páginas, se afirma, se extiende y, sin embargo, cesa. Varias son las razones pero, en primer lugar, Kafka no encuentra en el tiempo de que dispone la duración que pudiera permitir que la historia se desarrolle, como quisiera, en todas direcciones; la historia nunca es más que un fragmento, luego otro. «¿Cómo puedo, a partir de unos pedazos, fundir una historia capaz de cobrar impulso?». De suerte que, no habiendo sido dominada, no habiendo suscitado el espacio propio en que la necesidad de escribir a la vez debe

reprimirse y expresarse, la historia se desencadena, se pierde, se une a la noche de la que vino y en ella retiene dolorosamente a quien no ha podido sacarla a la luz.

Kafka necesitaría más tiempo, pero también le sería preciso menos gente. La gente es antes que nada su familia cuya presión soporta difícilmente, sin lograr nunca librarse de ella. Luego es su prometida, su deseo esencial de cumplir la ley que ordena que el hombre realice su destino en el mundo, que tenga una familia, hijos, que pertenezca a la comunidad. Aquí, el conflicto cobra un nuevo aspecto, entra en una contradicción a la que esa situación religiosa de Kafka hace en particular fuerte. Cuando, acerca de su noviazgo iniciado, roto, reanudado con F. B., examina sin cansancio, con una tensión cada vez mayor, «todo lo que está a favor o en contra de mi matrimonio», siempre topa con esta exigencia: «Mi única aspiración y mi única vocación... es la literatura... todo lo que he hecho sólo es resultado de la soledad... entonces, ya nunca estaré solo. Eso no, eso no». Durante su noviazgo en Berlín: «Estaba atado como un delincuente; si me hubieran puesto en un rincón con cadenas verdaderas, con gendarmes enfrente..., no habría sido peor. Eran mis esponsales y todos trataban de traerme a la vida y, como no lo lograban, de soportarme tal como era». Poco

después, el noviazgo se deshace, pero la aspiración queda, el deseo de una vida «normal», al que el tormento de haber herido a algún allegado le da una fuerza desgarradora. Han comparado, entre otros el propio Kafka, su historia y la de los esponsales de Kierkegaard. Pero el conflicto es distinto. Kierkegaard puede renunciar a Regina, puede renunciar al estadio ético: el acceso al estadio religioso no por ello se ve comprometido sino más bien se hace posible. Pero, si Kafka abandona la felicidad terrestre de una vida normal, abandona también la firmeza de una vida justa, se sitúa fuera de la ley, se priva del suelo y del asiento que necesita para ser y, en cierto modo, priva de ellos a la ley. Es la eterna interrogante de Abraham. Lo que se le pide no es sólo sacrificar a su hijo sino al propio Dios: el hijo es el porvenir de Dios en la Tierra, pues es el tiempo que, en realidad, es la Tierra Prometida, la verdadera, la única morada del pueblo escogido y de Dios en su Pueblo. Ahora bien, sacrificando a su hijo único, Abraham debe sacrificar el tiempo, y el tiempo sacrificado desde luego no le será devuelto en la eternidad del más allá: el más allá no es otra cosa que el porvenir, el porvenir de Dios en el tiempo. El más allá es Isaac.

La prueba para Kafka es más pesada con todo aquello que se la aligera (¿qué sería la prueba de

Abraham si, no teniendo hijo, se le pidiera sin embargo el sacrificio de ese hijo? No se le podría tomar en serio, sólo se podría reír de él, risa esta que es la forma del dolor de Kafka). El problema es así tal cual se sustrae y que en su indecisión sustrae a quien trata de sostenerlo. Otros escritores conocieron conflictos semejantes: Hölderlin lucha contra su madre, quien quisiera verlo como pastor, él no puede vincularse a una tarea determinada, sólo puede ligarse a lo que ama y ama precisamente a aquella a la que no puede ligarse, conflictos que siente con toda intensidad y que en parte lo destruyen, pero que no ponen nunca en entredicho la exigencia absoluta de la palabra poética fuera de la cual, al menos a partir de 1800, para él deja de haber existencia. Para Kafka, todo es más confuso porque trata de confundirse con la exigencia de la obra y la exigencia que podría llevar el nombre de su salvación. Si escribir lo condena a la soledad, hace de la suya una existencia de soltero, sin amor y sin lazos, si a pesar de todo escribir —al menos con frecuencia y por periodos prolongados— le parece la única actividad que podría justificarlo es que, de todos modos, la soledad amenaza en él y fuera de él, es que la comunidad ya es sólo un fantasma y que la ley que todavía habla en ella no es siquiera la ley olvidada sino la disimulación del olvido de la ley. Entonces,

en el desamparo y la debilidad de los que ese movimiento resulta inseparable, escribir vuelve a ser una posibilidad de plenitud, un camino sin meta capaz de corresponder a esa meta sin camino que es quizás la única que se deba alcanzar. Cuando no escribe, Kafka no únicamente está solo, «solo como Franz Kafka», dirá él mismo a G. Janouch, sino con una soledad estéril, fría, de una frialdad petrificante a la que llama embotamiento y que al parecer fue la gran amenaza que temía. Incluso Brod, tan preocupado por hacer de Kafka un hombre sin anomalías, reconoce que a veces estaba como ausente y como muerto. También muy semejante a Hölderlin, al grado de que ambos, para quejarse emplean las mismas palabras; Hölderlin: «Estoy embotado, soy de piedra», y Kafka «Mi incapacidad de pensar, de observar, de comprobar, de acordarme, de hablar, de tomar parte en la vida de los demás es cada día mayor; soy una piedra... Si no me salvo en un trabajo, estoy perdido». (28 de julio de 1914).

LA SALVACIÓN POR LA LITERATURA

«Si no me salvo en un trabajo...». Mas ¿por qué habría de salvarlo ese trabajo? Al parecer, Kafka precisamente reconoció en ese terrible estado de

disolución de sí mismo, en que está perdido para los demás y para sí, el centro de gravedad de la exigencia de escribir. Allí donde se siente destruido hasta el fondo nace la profundidad que sustituye la destrucción por la posibilidad de la creación más grande. Maravillosa inversión, esperanza siempre igual a la mayor desesperanza y, como se ha de comprender, de esa vivencia Kafka retira un movimiento de confianza al que no pondrá con gusto en tela de juicio. El trabajo es entonces, sobre todo en sus años de juventud, un medio de salvación psicológica (todavía no espiritual), esfuerzo de una creación «que palabra por palabra pueda ser ligada a su vida, que atrae hacia sí para que ella lo retire de sí mismo», lo que Kafka expresa de la manera más ingenua y más fuerte en estos términos: «Hoy tengo el gran deseo de sacar por completo fuera de mí, escribiendo, todo mi estado de ansiedad y, así como viene de la profundidad, de introducirlo en la profundidad del papel o de ponerlo por escrito, de tal suerte que yo pueda introducir enteramente en mí la cosa escrita». (8 de diciembre de 1911)^[2]. Por sombría que llegue a ser, esta esperanza nunca se desmentirá por completo y en su *Diario*, siempre se encontrarán, en todas sus épocas, notas de este tipo: «La firmeza que me aporta la menor escritura es indudable y maravillosa. ¡Con qué mirada lo captaba

todo de una ojeada ayer durante el paseo!». (27 de noviembre de 1913). En ese momento, escribir no es ningún llamado, la espera de la gracia o alguna oscura realización profética, sino algo más simple, más inmediatamente apremiante: la esperanza de no hundirse o mejor dicho de hundirse más rápido que él mismo y de ese modo atraparse de nuevo a último momento. Por consiguiente, deber más apremiante que cualquier otro, y que lo lleva a anotar el 31 de julio de 1914 estas admirables palabras: «No tengo tiempo. Hay movilización general. K. y P. fueron llamados a filas. Ahora recibo el salario de la soledad. A pesar de todo, es apenas un salario. La soledad sólo ofrece castigos. No importa, esta miseria me afecta poco y estoy más resuelto que nunca... Escribiré a pesar de todo, cueste lo que cueste: es mi lucha por la supervivencia».

CAMBIO DE PERSPECTIVA

Sin embargo, es el trastorno de la guerra, pero más todavía la crisis desatada por sus esponsales, el movimiento y la profundización de la escritura, las dificultades que en ella encuentra, es su situación desdichada en general lo que poco a poco va a iluminar de otro modo la existencia del escritor en sí

mismo. Ese cambio no se afirma nunca, no desemboca en ninguna decisión, no es sino una perspectiva poco clara, pero a pesar de todo hay ciertos indicios: por ejemplo, en 1914, aún se orienta con pasión, con desesperación hacia este único fin, encontrar unos instantes para escribir, obtener quince días libres que pasará escribiendo, subordinarlo todo a esta única, a esta suprema exigencia, escribir. Pero, si en 1916 vuelve a pedir un permiso es para alistarse. «El deber inmediato no conoce condición: ser soldado», proyecto que no se llevará adelante, mas no importa, el deseo que es su centro muestra hasta qué punto Kafka está ya lejos de aquel «escribiré a pesar de todo» del 31 de julio de 1914. Luego, pensará seriamente en unirse a los impulsores del sionismo y en irse a Palestina. Así lo dice a Janouch: «Soñaba con ir a Palestina como obrero o trabajador agrícola». «¿Lo abandonaría todo aquí?». «Todo, para encontrar una vida llena de sentido en la seguridad y la belleza». Pero, como Kafka ya estaba enfermo, el sueño es sólo un sueño y nunca sabremos si habría podido, como otro Rimbaud, renunciar a su única vocación por amor a un desierto donde habría encontrado la seguridad de una vida justificada, ni tampoco si la hubiese encontrado allí. De todas las tentativas en las que se empeña para orientar su vida de otro modo, él mismo dirá que sólo son ensayos

rotos, rayos que erizan de puntas el centro de ese círculo incompleto que es su vida. En 1922, menciona todos sus proyectos, en los que sólo ve fracasos: el piano, el violín, los idiomas, los estudios germánicos, el antisionismo, el sionismo, los estudios hebraicos, la jardinería, la carpintería, la literatura, los intentos de matrimonio, la vida independiente, y agrega: «Cuando pude llevar el rayo algo más lejos que de costumbre, estudios de derecho o esponsales, todo fue peor por ese más que representaba mi esfuerzo por ir más lejos». (13 de enero de 1922).

Sería poco razonable sacar de notas pasajeras las afirmaciones absolutas que contienen y, aunque él mismo lo olvide aquí, no es posible olvidar que nunca dejó de escribir, que escribirá hasta el fin. Pero, entre el mozo que decía a quien consideraba su futuro suegro: «No soy más que literatura y no puedo ni quiero ser otra cosa» y el hombre maduro que, 10 años después, pone a la literatura al mismo nivel que a sus breves ensayos de jardinería, la diferencia interior es grande y aunque por el exterior la fuerza de escribir siga siendo la misma, nos parece incluso hacia el final más rigurosa y más justa, por ser ella a la que debemos *El castillo*.

¿De dónde procede esa diferencia? Decirlo equivaldría a ser dueño de la vida interior de un hombre infinitamente reservado, incluso secreto para

sus amigos y, por lo demás, poco accesible para él mismo. Nadie puede pretender reducir a algunas afirmaciones precisas lo que para él no podía alcanzar la transparencia de una palabra aprehensible. Además sería necesaria una comunidad de intenciones que no es posible. Al menos, sin duda no se cometerán errores exteriores diciendo que, aunque su confianza en las fuerzas del arte con frecuencia siguió siendo grande, su confianza en sus propias fuerzas, cada vez más puesta a prueba, lo ilumina también sobre esa prueba, respecto a su exigencia, lo ilumina sobre todo acerca de lo que él mismo exige del arte: ya no dar a su persona realidad y coherencia, vale decir salvarlo de la demencia, sino salvarlo de la perdición y, cuando Kafka presienta que, suprimido de este mundo real, quizás sea ya ciudadano de otro mundo donde le es preciso luchar no sólo por sí mismo, sino también por ese otro mundo, entonces escribir ya sólo le parecerá un medio de lucha unas veces decepcionante, otras maravilloso, que puede perder sin perderlo todo.

Compárense estas dos notas; la primera es de enero de 1912:

Es preciso reconocer en mí una muy buena concentración en la actividad literaria. Cuando mi organismo se dio cuenta de que escribir era la orientación más fecunda de mi ser, todo se dirigió hacia allá y fueron abandonadas todas las demás capacidades,

las que tienen como objeto los placeres del sexo, de la bebida, de la comida, de la meditación filosófica y, antes que nada, de la música. Adelgacé en todas esas direcciones. Era necesario porque, incluso reunidas, mis fuerzas eran ya tan pocas que sólo a medias podían alcanzar la meta de escribir... La compensación por todo ello es clara. Me bastará con repudiar el trabajo de oficina —estando mi desarrollo acabado y no teniendo yo mismo nada más que sacrificar, hasta donde puedo ver— para que empiece mi vida real, vida en que mi rostro al fin podrá envejecer de una manera natural de acuerdo con los adelantos de mi trabajo.

La ligereza de la ironía sin duda no debe engañarnos, sin embargo esa ligereza, esa despreocupación son sensibles y aclaran por contraste la tensión de esta otra nota, cuyo sentido parece ser el mismo (fecha el 6 de agosto de 1914):

Considerado desde el punto de vista de la literatura, mi destino es muy sencillo. El sentido que me lleva a representar mi soñadora vida interior ha relegado todo lo demás a lo accesorio y todo ello se ha encogido terriblemente y no deja de encogerse. Nada más podrá satisfacerme nunca. Pero ahora mi fuerza de representación escapa de todo cálculo; acaso ha desaparecido para siempre; quizás vuelva aún uno de estos días; por razón natural las circunstancias de mi vida no le son favorables. Así es como vacilo, me lanzo sin cesar hacia la cima de la montaña, en que apenas puedo mantenerme un instante. Otros también vacilan, pero en regiones más bajas, con fuerzas mayores; amenazan con caer, los sostiene uno de los padres, que camina cerca de ellos para eso. Pero yo vacilo arriba; por desgracia no es la muerte, sino los tormentos eternos del Morir.

Se cruzan aquí tres movimientos. Una afirmación, «nada más [que la literatura] podrá satisfacerme nunca». Una duda sobre sí, vinculada a la esencia inexorablemente incierta de sus dotes, que «hacen fracasar todo cálculo». El sentimiento de que esa incertidumbre —el hecho de que escribir nunca es un poder del que pueda disponerse— pertenece a lo que hay de extremo en la obra, exigencia central, mortal, que «por desgracia no es la muerte», que es la muerte pero mantenida a distancia, «los tormentos eternos del Morir».

Se puede decir que, por sus vicisitudes, estos tres movimientos constituyen la prueba que agota en Kafka la fidelidad a «su vocación única», la que, coincidiendo con las preocupaciones religiosas, lo lleva a leer en esa exigencia única otra cosa distinta, otra exigencia que tiende a subordinarla, cuando menos a transformarla. Cuanto más escribe, menos seguro está Kafka de escribir. En ocasiones, trata de tranquilizarse pensando que «si una vez se ha recibido el conocimiento de la escritura, ya no puede fallar ni zozobrar, pero que, también, muy pocas veces, surge algo que rebasa la medida». Consuelo sin fuerza: cuanto más escribe más se acerca a ese punto extremo hacia el que la obra tiende como a su origen, pero al que, quien lo presiente, sólo puede considerar como profundidad vacía de lo indefinido.

«Ya no puedo seguir escribiendo. Estoy en el límite definitivo, ante el cual tal vez deba permanecer de nuevo por años, antes de poder empezar una nueva historia que de nuevo quedará inconclusa. Este destino me persigue». (30 de noviembre de 1914).

Por vano que resulte querer fechar un movimiento que escapa al tiempo, al parecer el cambio de perspectiva se realiza en 1915— 1916. Kafka ha vuelto a su antigua novia. Estas relaciones, que en 1917 desembocarán en nuevos esponsales y luego acaban de pronto en la enfermedad que entonces se declara, lo hunden en tormentos que no puede superar. Cada vez descubre mejor que no puede vivir solo y tampoco con otros. Hace presa de él y lo obsesiona la culpabilidad que hay en su situación, en su existencia entregada a lo que él llama los vicios burocráticos, la tacañería, la indecisión, el espíritu calculador. Cueste lo que cueste hay que escapar de esa burocracia y para ello sólo puede contar con la literatura, pues este trabajo se sustrae, pues este trabajo desempeña un papel en la impostura de la irresponsabilidad, pues el trabajo exige soledad, pero también es aniquilado por ella. De ahí la decisión: «Ser soldado». Al mismo tiempo aparecen en el *Diario* alusiones al Antiguo Testamento, se dejan oír los gritos de un hombre perdido: «Tómame en tus brazos, es el abismo, acógeme en el abismo; si

ahora te niegas, entonces después». «Tómame, tómame, a mí que sólo soy un entrelazamiento de locura y de dolor». «Ten piedad de mí, soy pecador en cada fibra de mi ser... No me arrojes entre los perdidos».

En otro tiempo se tradujeron estos textos al francés agregándoles la palabra Dios. No figura en ellos. La palabra Dios casi nunca aparece en el *Diario* y nunca de una manera significativa. Lo que no quiere decir que, en su incertidumbre, estas invocaciones no tengan una orientación religiosa sino que es necesario conservarles la fuerza de esa incertidumbre y no privar a Kafka del espíritu de reserva que siempre mostró respecto a lo que era para él más importante. Esas palabras de desamparo son de julio de 1916 y corresponden a una temporada que pasó en Marienbad con F. B. Estancia en un principio poco afortunada, pero que al fin los acercará íntimamente. Un año después de nuevo está comprometido; al cabo de un mes, escupe sangre; en septiembre abandona Praga, pero la enfermedad todavía es incipiente y no será amenazadora sino a partir de 1922 (según parece). Todavía en 1917 Kafka escribe los «Aforismos», único texto en el cual la afirmación espiritual (en forma general, que no le atañe en lo particular) se libra en ocasiones de la prueba de una trascendencia negativa.

Durante los años siguientes, el *Diario* falta casi por completo. Ni una palabra en 1918. Una línea en 1919, cuando se compromete con una muchacha de la que no sabemos casi nada. El 1920 conoce a Milena Jesenska, joven checa, sensible, inteligente, capaz de una gran libertad de espíritu y de pasión, con la que por espacio de dos años se vincula mediante un sentimiento violento, lleno en un principio de desesperanza y de felicidad, luego destinado a la angustia. El *Diario* de nuevo es más importante en 1921 y sobre todo en 1922, cuando los contratiempos de esa amistad, mientras la enfermedad se agrava, lo llevan a un grado de tensión en que su espíritu parece oscilar entre la locura y la decisión de salvarse. Es preciso hacer aquí dos largas citas. El primer texto está fechado el 28 de enero de 1922:

Un poco inconsciente, cansado de viajar. Todavía hay armas, empleadas tan pocas veces, y hacia ellas me abro difícilmente camino, porque no conozco la dicha de usarlas, porque, de niño, no lo aprendí. No lo aprendí, no sólo «por culpa del padre», sino también porque quise destruir «el reposo», perturbar el equilibrio y porque, luego, no tenía derecho a dejar renacer por un lado a alguien a quien trataba de enterrar por el otro. Es cierto, con ello vuelvo a «la culpa», pues ¿por qué quería salir del mundo? Porque «él» no me dejaba vivir en el mundo, en su mundo. Como es natural, hoy no puedo juzgar con igual claridad, pues ahora ya soy ciudadano de este otro mundo que guarda con el mundo habitual la misma relación que el desierto con las tierras cultivadas (durante cuatro años erré fuera de Canaán) y miro hacia atrás como un extranjero; en ese otro mundo sin duda sólo

soy también el más pequeño y más ansioso (lo traje conmigo, es la herencia paterna) y si soy capaz de vivir allí no es sino a causa de su organización propia y de acuerdo con la cual, aun para los más ínfimos existen elevaciones fulgurantes, desde luego también aplastamientos que duran mil años y bajo el peso de todo el mar. A pesar de todo, ¿no debo estar agradecido? ¿No habría tenido que hallar el camino para llegar hasta aquí? ¿No me hubiese podido ocurrir que el «destierro» de allá, junto con la exclusión de aquí, me habría aplastado contra la frontera? ¿Y no es gracias a la fuerza de mi padre que la expulsión fue lo bastante fuerte para que nada pudiera resistírsele (a ella y no a mí)? Muy cierto, es como el viaje por el desierto a contra corriente, con las continuas aproximaciones del desierto y las esperanzas infantiles (en particular por lo que toca a las mujeres): «¿No permanecería aún en Canaán?» y, mientras tanto, hace mucho tiempo estoy en el desierto y sólo son visiones de desesperación, sobre todo en estos tiempos en que, allí también, soy el más miserable de todos y en que es preciso que Canaán se ofrezca como única Tierra Prometida, pues no hay tercera tierra para los hombres.

El segundo texto se encuentra fechado al día siguiente:

Ataques por el camino, de noche, en la nieve. Siempre la mezcla de representaciones, más o menos así: en este mundo la situación sería terrible: aquí, solo en *Spindlermühle*, y además en un camino abandonado donde no se acaban de dar pasos en falso en la oscuridad, en la nieve; además, camino carente de sentido, sin ninguna finalidad terrestre (¿lleva al puente?, ¿por qué allí?; por lo demás, ni siquiera lo he alcanzado); además, en este lugar, yo también abandonado (no puedo considerar al médico como ayuda personal, no lo he ganado por méritos propios, en el fondo sólo tengo con él relaciones de honorarios), incapaz de ser conocido de nadie, incapaz de soportar a un conocido, en el fondo lleno de un azoro infinito ante una sociedad

alegre o ante padres con sus hijos (como es natural, en el hotel no hay mucha alegría, no me atrevería a decir que yo soy el causante, en mi calidad de «hombre de sombra demasiado grande», aunque en efecto mi sombra sea demasiado grande, y con renovado azoro compruebo la fuerza de resistencia, la obstinación de ciertos seres en querer vivir «a pesar de todo» en esa sombra, sólo en ella; pero aquí se agrega todavía otra cosa de la que falta hablar); además abandonado no sólo aquí, sino en general, incluso en Praga, mi «lugar natal», y no abandonado por los hombres, que no sería lo peor, pues mientras viva podría correr tras ellos, sino por mí respecto a los seres, por mí fuerza respecto a ellos; doy gracias a los que aman, pero yo no puedo amar, estoy demasiado lejos, estoy excluido; puesto que, sin embargo, soy un ser humano y dado que las raíces quieren alimento, sin duda tengo allá «abajo» (o arriba) a mis representantes, comediantes lamentables e insuficientes, que me bastan (es cierto, no me bastan en modo alguno y por eso estoy tan abandonado), que me bastan por la única razón de que mi alimento principal proviene de otras raíces en otro aire, raíces también lamentables pero, a pesar de ello, más capaces de vida. Ello me conduce a la mezcla de las representaciones. Si todo fuera como aparece por el camino en la nieve, sería terrible, yo estaría perdido, no entendiéndolo como una amenaza sino como una ejecución inmediata. Pero estoy en otra parte. Sólo que la fuerza de atracción del mundo de los hombres es monstruosa, en un instante puede hacer que se olvide todo. Mas es grande también la fuerza de atracción de mi mundo, los que me aman me aman, porque estoy «abandonado» y tal vez no como el vacío de Weiss, sino porque sienten que, en tiempos felices, en otro plano, poseo la libertad de movimiento que aquí me falta por completo.

LA EXPERIENCIA POSITIVA

Comentar estas páginas se antoja superfluo. Sin embargo, es necesario observar que, en ese entonces, la privación del mundo se revierte en una experiencia positiva^[3], la de un mundo distinto, del que ya es ciudadano, en que desde luego sólo es el más pequeño y más ansioso, pero donde también conoce elevaciones fulgurantes, donde dispone de una libertad cuyo valor presienten los hombres y cuyo prestigio soportan. Sin embargo, para no alterar el sentido de esas imágenes, es necesario leerlas, no según la perspectiva cristiana común (según la cual existen este mundo y el otro, el único que tendría valor, realidad y gloria), sino siempre desde la perspectiva de «Abraham», pues, de todos modos, para Kafka ser excluido del mundo quiere decir excluido de Canaán, errar en el desierto, y esta situación es la que hace patética su lucha y desesperada su esperanza, como si, arrojado del mundo, en el error de la migración infinita, le fuese preciso luchar sin descanso para hacer de ese afuera otro mundo y de este error el principio, el origen de una nueva libertad. Lucha sin salida y sin certeza, en que lo que necesita conquistar es su propia pérdida, la verdad del exilio y el retorno al seno mismo de la dispersión. Lucha que ha de compararse con las profundas especulaciones judías, cuando, sobre todo después de la expulsión de España, los espíritus

religiosos tratan de superar el exilio llevándolo a su término^[4]. Kafka claramente ha hecho alusión a «toda esta literatura» (la suya) como a «una nueva Cábala», a «una nueva doctrina secreta» que «hubiera podido desarrollarse» «si entretanto no hubiese sobrevenido el sionismo». (16 de enero de 1922). Y resulta más comprensible por qué es al mismo tiempo sionista y antisionista. El sionismo es la cura del exilio, la afirmación de que la estancia terrestre es posible, de que el pueblo judío no sólo tiene por morada un libro, la Biblia, sino la tierra, y ya no la dispersión en el tiempo. Kafka quiere profundamente esta reconciliación, la quiere aunque se le excluya, pues la grandeza de esa conciencia justa siempre ha consistido en esperar para los demás más que para sí y en no hacer de su desgracia personal medida de la desdicha común. «Magnífico, todo eso, salvo para mí y con razón». Pero él no pertenece a esa verdad y por ello le es preciso ser antisionista para sí mismo so pena de ser condenado a la ejecución inmediata y a la desesperanza de la impiedad absoluta. Kafka pertenece ya a la otra orilla y su migración no consiste en acercarse a Canaán, sino en acercarse al desierto, a la verdad del desierto, en ir cada vez más lejos por ese rumbo, aun cuando, desgraciado también en ese otro mundo y tentado aún por los goces del mundo real («en particular por lo que toca

a las mujeres»: lo cual es una clara alusión a Milena), trate de convencerse de que todavía permanece en Canaán. Si no fuera antisionista para sí mismo (lo que, como es natural, sólo se dice como figura), si sólo tuviera este mundo, entonces «la situación sería terrible», entonces en el acto estaría perdido. Pero está «en otra parte» y si la fuerza de atracción del mundo humano sigue siendo lo bastante grande para devolverlo a las fronteras y mantenerlo allí como aplastado, no lo es menos la fuerza de atracción de su propio mundo, aquel donde es libre, libertad de la que habla con cierto estremecimiento, acento de autoridad profética que contrasta con su habitual modestia.

No es de dudar que ese otro mundo tenga que ver con la actividad literaria, prueba de lo cual es que Kafka, al hablar de la «nueva Cábala», habla precisamente a propósito de «toda esta literatura». Pero también se hace presentir que la exigencia, la verdad de ese otro mundo, rebasa en lo sucesivo, a sus ojos, la exigencia de la obra, que no es agotada por ella y que en ella sólo se realiza de un modo imperfecto. Cuando escribir es una «forma de plegaria» es que sin duda hay otras formas y que, incluso si, a consecuencia de este mundo desdichado, no fuera así, escribir, desde esa perspectiva, deja de ser la aproximación a la obra para constituirse en

espera de ese solo momento de gracia del que Kafka se reconoce vigía y en el cual ya no será preciso escribir. A Janouch, quien le dice: «¿Tendería entonces la poesía a la religión?», Kafka le contesta: «Yo no diría eso, pero seguramente sí a la oración» y, oponiendo literatura y poesía, agrega: «La literatura se esfuerza por presentar las cosas bajo un aspecto agradable; el poeta se ve obligado a elevarlas al reino de la verdad, de la pureza y de la permanencia». Respuesta harto significativa esta, pues corresponde a una nota del *Diario* en la que Kafka se pregunta qué dicha puede reservarle aún la escritura: «Todavía puedo obtener una satisfacción momentánea de trabajo como *El médico rural*, suponiendo que yo pueda lograr todavía algo parecido (sumamente inverosímil). Pero, felicidad, sólo en el caso de que pueda elevar el mundo a lo puro, lo verdadero y lo inalterable(25 de septiembre de 1917). La exigencia «idealista» o «espiritual» es aquí categórica. Escribir, sí, escribir más, pero sólo para «elevar a la vida infinita lo que es perecedero y está aislado, al terreno de la ley lo que pertenece al azar», como dice una vez más a Janouch. Pero al momento se plantea la interrogante: ¿es posible? ¿Tan seguro está de que escribir no pertenece al mal? ¿Y no será el consuelo de la escritura una ilusión, una ilusión peligrosa, que es preciso recusar? «No se

puede negar que hay cierta dicha en poder escribir tranquilamente: *asfixiarse es terrible por encima de cualquier parecer*. Es cierto, *por encima de cualquier parecer*, de suerte que de nuevo es como si no hubiera nada escrito». (20 de diciembre de 1921). Fuera de que la más humilde realidad del mundo tiene una consistencia de la que carece la obra más fuerte: «Falta de independencia del hecho de escribir: depende de la sirvienta que enciende el fuego, del gato que se calienta cerca de la estufa, incluso de ese pobre anciano que se calienta. Todas son realizaciones autónomas que tienen su propia ley; sólo escribir está privado de todo auxilio, no se queda en sí mismo, es broma y desesperación». (6 de diciembre de 1921). Mueca, mueca del rostro que retrocede ante la luz; «Una defensa de la nada, una garantía de la nada, un hálito de alegría prestado a la nada»: así es el arte.

Sin embargo, si la confianza de sus años mozos da paso a una visión cada vez más rigurosa, sigue siendo cierto que, en sus momentos más difíciles, cuando parece amenazado hasta en su integridad, cuando por parte de lo desconocido sufre ataques («De este modo espía: por ejemplo en el camino a casa del doctor, a lo lejos, constantemente»), incluso entonces, sigue viendo en su trabajo, no aquello que lo amenaza, sino lo que puede ayudarlo, abrirle la

firmeza para la salvación:

El consuelo de la escritura, sorprendente, misteriosa, acaso peligrosa, tal vez salvadora: es saltar fuera del alcance de los asesinos, observación que es acto [*Tat-Beobachtung*, la observación constituida en acto]. Hay observación-acto en la medida en que se crea una especie más elevada de observación, más alta, no más aguda, y cuanto más alta sea, inaccesible al «alcance» [de los asesinos], resulta menos dependiente, obedece mejor las leyes propias de su movimiento, más sube su camino, alegremente, escapando a todo cálculo [27 de enero de 1922].

Aquí, la literatura se anuncia como poder del mundo, de ese mundo «en que toda cosa se siente como un nudo en la garganta», es el paso liberador del «Yo» al «Él», de la observación de sí mismo, que fue el tormento de Kafka, a una observación más elevada, que se levanta por encima de una realidad mortal, hacia el otro mundo, el de la libertad.

POR QUÉ EL ARTE ESTÁ, NO ESTÁ JUSTIFICADO

¿Por qué esa confianza? Cabe preguntárselo. Se puede responder pensando que Kafka pertenece a una tradición en que lo más elevado se expresa en un libro que es escritura por excelencia^[5], tradición en que se realizaron experiencias extáticas a partir de la combinación y de la manipulación de las letras, en

que se dice que el mundo de las letras, las del alfabeto, es el verdadero mundo de la beatitud^[6].

Escribir es conjurar a los espíritus, es tal vez liberarlos en contra nuestra, pero este peligro pertenece a la esencia de la fuerza que libera^[7].

Sin embargo, Kafka no era un espíritu «supersticioso», había en él una lucidez fría que le hacía decir a Brod, al salir de las celebraciones hasídicas: «En verdad era más o menos como en una tribu de negros, burdas supersticiones.»^[8] Por consiguiente, tal vez no habría que atenerse a explicaciones, acaso correctas pero que, por lo menos, no nos permiten comprender por qué, siendo tan sensible al extravío que constituye cada uno de sus actos, Kafka se abandona con tanta fe a ese error esencial que es la escritura. Una vez más, al respecto no bastaría recordar que, desde su adolescencia, experimentó en grado extraordinario la influencia de artistas como Goethe y como Flaubert, a quienes con frecuencia estaba dispuesto a situar por encima de todos porque ponían su arte por encima de todo. Sin duda, en su interior Kafka nunca se desprendió del todo de esta idea, aunque si la pasión por el arte fue desde un principio tan fuerte y durante tanto tiempo le pareció saludable es porque, desde el principio y por «culpa del padre», se vio arrojado del mundo,

condenado a una soledad de la que por consiguiente no podía responsabilizar a la literatura, sino más bien agradecerle el haber iluminado aquella soledad, el haberla fecundado, abierto hacia otro mundo.

Se puede decir que, para él, su debate con el padre relegó a la sombra la cara negativa de la experiencia literaria. Ni siquiera cuando ve que su trabajo exige que desmejore, ni aun cuando de modo más grave ve la oposición entre su trabajo y su matrimonio, concluye en absoluto que haya en el trabajo una fuerza mortal, una palabra que decrete el «destierro» y lo condene al desierto. No lo concluye porque, desde el principio, el mundo se perdió para él, la existencia real le fue retirada o nunca le fue dada y, cuando de nueva cuenta habla de su exilio, de la imposibilidad de sustraerse a él, dirá: «Tengo la impresión de que no he venido aquí en absoluto, sino que, desde niño, fui llevado allí y luego sujetado con cadenas». (24 de enero de 1922). El arte no le causó esa desdicha, ni siquiera contribuyó a ella; por el contrario, lo iluminó, fue la «conciencia de la desdicha», su dimensión nueva.

El arte es antes que nada la conciencia de la desdicha, no su compensación. El rigor de Kafka, su fidelidad a la exigencia de la obra, su fidelidad a la exigencia de la desdicha le ahorraron ese paraíso de ficciones en que se complacen tantos artistas débiles

a quienes la vida ha decepcionado. El arte no tiene por objeto sueños ni «construcciones». Pero tampoco describe la verdad: la verdad no debe ni conocerse ni describirse, ni siquiera puede conocerse a sí misma, como la salvación terrestre exige que se la obtenga y no que se la interroge ni se la figure. En este sentido, no hay lugar alguno para el arte: el monismo riguroso excluye todos los ídolos. Pero, en ese mismo sentido, si el arte no está justificado en general, cuando menos lo está sólo para Kafka, pues precisamente, como Kafka, el arte está vinculado a lo que hay «fuera» del mundo y expresa la profundidad de ese exterior sin intimidad y sin reposo, de eso que surge cuando, ni siquiera con nosotros, ni siquiera con nuestra muerte, tenemos ya relaciones de posibilidad. El arte es la conciencia de «esa desdicha». Describe la situación de quien se ha perdido a sí mismo, de quien ya no puede decir «yo», de quien en un solo movimiento ha perdido al mundo, la verdad del mundo, de quien pertenece al exilio, a ese *tiempo del desamparo* en que, como dice Hölderlin, los dioses ya no existen y no son todavía. Lo cual no significa que el arte afirme otro mundo, si es cierto que está en su origen, no en otro mundo, sino en el otro de todo mundo (como se ve, a este respecto —pero en las notas que reflejan su experiencia religiosa más que en su obra—, Kafka da

o está listo para dar el salto que el arte no autoriza)
[9].

Kafka oscila patéticamente. Ora parece hacerlo todo para crearse una estancia entre los hombres «cuyo poder de atracción es monstruoso». Trata de comprometerse en matrimonio, trabaja en jardinería, se ejercita en trabajos manuales, piensa en Palestina, se procura un alojamiento en Praga para conquistar no sólo la soledad, sino también la independencia de un hombre maduro y vivo. En este plano, el debate con el padre es esencial y todas las noticias del *Diario* lo confirman, muestran que Kafka no se disimula nada de lo que el psicoanálisis podría revelarle. Su dependencia respecto a su familia no sólo lo ha hecho débil, ajeno a las tareas viriles (como él lo afirma), sino que, como esta dependencia le causa horror, también le hace insoportables todas las formas de dependencia y, para empezar, el matrimonio que le recuerda con disgusto el de sus padres^[10], la vida familiar de la que quisiera desligarse, pero en la cual también quisiera comprometerse, pues ahí radican el cumplimiento de la ley, la verdad, la del padre, que lo atrae tanto como él la recusa, de suerte que «realmente me mantengo de pie ante mi familia y que, en su círculo, blandiendo sin cesar cuchillos para hierirla pero al mismo tiempo para defenderla». «Esto por una parte».

Pero, por la otra, ve cada vez más, y como es natural la enfermedad lo ayuda a verlo, que pertenece a la otra orilla, que, desterrado, no debe usar ardidés con ese destierro, ni permanecer vuelto pasivamente, como aplastado contra sus fronteras, hacia una realidad de la que se siente excluido y en la que ni siquiera ha estado nunca, pues todavía no ha nacido. Esta nueva perspectiva sólo podría ser la de la desesperación absoluta, del nihilismo que se atribuye demasiado a la ligera. Que la angustia sea su elemento, ¿cómo negarlo? Es su morada y su «tiempo». Pero esa angustia nunca queda sin esperanza; esa esperanza no es a menudo sino el tormento de la angustia, no lo que da esperanza, sino lo que impide que nos repongamos siquiera de la desesperación, lo cual hace que, «condenado a acabar con ella, también se esté condenado a defenderse hasta el fin» y, tal vez entonces, destinado a invertir la condena en liberación. Desde esta nueva perspectiva, la de la angustia, lo esencial no es volverse hacia Canaán. La migración tiene como meta el desierto y el acercamiento al desierto es ahora la verdadera Tierra Prometida. «¿Allá me conduces?». Sí, allá. Pero ¿dónde es allá? Nunca está a la vista, el desierto es aún menos seguro que el mundo, nunca es más que la aproximación al desierto y, en esa tierra del error, nunca se está «aquí», sino

siempre «lejos de aquí». Y sin embargo, en esa región donde faltan las condiciones de una verdadera morada, donde hay que vivir en una separación incomprensible, en una exclusión de la que en cierto modo se está excluido como se está excluido de sí mismo, en esa región que es la del error porque lo único que se hace es errar sin fin, subsiste una tensión, la propia posibilidad de errar, de llegar hasta el extremo del error, de acercarse a su término, de transformar lo que es un camino sin fin en la certidumbre del fin sin camino.

LA ACCIÓN FUERA DE LA VERDAD: EL AGRIMENSOR

Sabemos que la historia del agrimensor nos presenta la imagen más impresionante de esa acción. Desde el principio, este personaje de la obstinación inflexible se nos describe como alguien que ha renunciado para siempre a su mundo, a su lugar de origen, a la vida en la que hay mujer e hijos. Desde el principio está por tanto excluido de la salvación, pertenece al exilio, a ese lugar donde no sólo no está en casa, sino también en donde está fuera de sí, en el propio exterior, en una región privada en absoluto de intimidad, donde los seres parecen ausentes, donde todo lo que se cree captar se sustrae. La dificultad

trágica de la empresa es que, en ese mundo de la exclusión y de la separación radical, todo es falso e inauténtico en cuanto nos detenemos, todo falta en cuanto nos apoyamos, pero que, sin embargo, el fondo de esa ausencia siempre se da de nuevo como una presencia indudable, absoluta, y la palabra absoluto está aquí en su lugar, que significa separado, como si la separación, experimentada en todo su rigor, pudiera invertirse en lo absolutamente separado, lo absolutamente absoluto.

Fuerza es precisarlo: Kafka, espíritu siempre justo y de ningún modo satisfecho por el dilema del todo o nada, al que sin embargo concibe con más intransigencia que ningún otro, permite presentir que, en esta diligencia fuera de la verdad, hay ciertas reglas, tal vez contradictorias e insostenibles, pero que aún autorizan una especie de posibilidad. La primera está dada en el error mismo: es preciso errar y no ser negligente como Joseph K. de *El proceso*, quien imagina que las cosas continuarán por siempre y que aún está en el mundo, cuando, desde la primera frase, se le expulsa de él. La culpa de Joseph, como sin duda la que Kafka se reprochaba hacia la época en que escribía este libro, radica en que quiere ganar su proceso en el propio mundo, al que siempre cree pertenecer, pero en que su corazón frío, vacío, su existencia de soltero y de burócrata, su indiferencia

ante su familia —rasgos de carácter que sin excepción Kafka encontraba en sí mismo— le impiden ya afincarse. Ciertamente, su despreocupación cede poco a poco, pero es fruto del proceso, tanto como la belleza que ilumina a los acusados y que los hace agradables para las mujeres, es reflejo de su propia disolución, de la muerte que avanza en ellos, como una luz más verdadera.

El proceso —el destierro— sin duda es una gran desgracia, tal vez sea una incomprensible injusticia o un castigo inexorable, pero es también —es cierto, sólo en cierta medida, es la excusa del personaje, el cepo en que se deja atrapar—, es también un elemento que no basta con recusar invocando en los discursos huecos una justicia más alta, de la que por el contrario hay que tratar de sacar partido, según la regla que Kafka había hecho suya: «Hay que limitarse a lo que aún se posee». El «Proceso» tiene al menos la ventaja de dar a conocer a Joseph K. lo que en realidad es, de disipar la ilusión, los consuelos engañosos que, porque tenía un buen empleo y algunos placeres indiferentes, le hacían creer en su existencia, en su existencia de hombre del mundo. Mas el proceso no es por consiguiente la verdad; por el contrario, es un proceso de error, como todo lo vinculado en el exterior, esas tinieblas «exteriores» a las que somos arrojados por la fuerza del destierro,

proceso en el que, si queda una esperanza, es para el que avanza, no a contracorriente, por una oposición estéril, sino en el propio sentido del error.

LA CULPA ESENCIAL

El agrimensor está exento casi por completo de los defectos de Joseph K. No trata de retornar a su lugar natal: perdida la vida en Canaán, borrada la verdad de este mundo, apenas si lo recuerda en breves instantes patéticos. No es más negligente, sino siempre en movimiento, sin detenerse jamás, casi sin desalentarse, yendo de fracaso en fracaso, gracias a un movimiento incansable que evoca la fría inquietud del tiempo sin reposo. Sí, con obstinación inflexible, el agrimensor va siempre en sentido del error extremo, desdeñando la aldea que aún tiene cierta realidad, pero deseando el Castillo que tal vez no tenga ninguna, desligándose de Frieda que lleva en sí ciertos reflejos de vida para volverse hacia Olga, hermana de Amelia, la excluida por partida doble, la recusada, más todavía, la que voluntariamente, en una decisión espantosa, ha elegido serlo. Entonces, todo debería ir bien. Mas nada de eso, pues el agrimensor incurre sin cesar en la culpa que Kafka designa como la más grave, la de la impaciencia^[11]. La impaciencia

en el error es la culpa esencial, porque desconoce la propia verdad del error que impone, como una ley, el no creer nunca que el fin está cerca, ni que nos acercamos a él: nunca hay que acabar con lo indefinido; nunca aprehender como inmediata, como ya presente, la profundidad de la ausencia inextinguible.

Cierto, es inevitable y en ello radica el carácter desolador de esa búsqueda. Quien no es impaciente es negligente. Quien se entrega a la inquietud del error pierde la despreocupación que agotaría el tiempo. Recién llegado, sin comprender nada de esa prueba de la exclusión en que se encuentra, K. al punto se pone en camino para llegar pronto al final. Se olvida de los puntos intermedios, lo que sin duda constituye un mérito, la fuerza de la tensión hacia lo absoluto, pero de ello sólo destaca más su aberración que consiste en tomar por término lo que es sólo intermedio, una representación según sus «medios».

De seguro nos engañamos tanto como se engaña el agrimensor cuando creemos reconocer en la fantasmagoría burocrática el símbolo preciso de un mundo superior. Esta figuración sólo está a la medida de la impaciencia, la forma sensible del error, por la cual, para la mirada impaciente, la fuerza inexorable del mal infinito sustituye sin cesar al absoluto. K. siempre quiere alcanzar la meta antes de alcanzarla.

Esta exigencia de un desenlace prematuro es el principio de la figuración, engendra la *imagen*, o si se quiere el ídolo, y la maldición que a ella se vincula es la vinculada a la idolatría. El hombre quiere la unidad al punto, la quiere en la separación misma, se la representa y esa representación, imagen de la unidad, reconstituye en el acto al elemento de la dispersión en que se pierde cada vez más, pues la imagen, como imagen, no puede alcanzarse nunca y, además, la sustrae la unidad de la que es imagen, lo separa de ella haciéndose inaccesible y haciéndola inaccesible.

Klamm no es visible en absoluto; el agrimensor quiere verlo y lo ve. El Castillo, meta suprema, en modo alguno está más allá de la vista. Como imagen, constantemente se halla a su disposición. Como es natural, bien miradas, aquellas figuras decepcionan, el Castillo es sólo un amontonamiento de casuchas aldeanas, Klamm un gordo pesado que se sienta ante un escritorio. Nada que no sea ordinario y feo. En ello radica también la suerte del agrimensor, es la verdad, la engañosa probidad de esas imágenes: no seducen por si mismas, no tienen nada que justifique el interés fascinado que se les presta, así recuerdan que no son el verdadero objetivo. Pero, al mismo tiempo, en esa insignificancia se deja olvidar la otra verdad, a saber, que a pesar de todo son imágenes de

esa meta, que son partícipes de su brillo, de su valor inefable y que no ligarse a ellas ya es dar la espalda a lo esencial.

Situación que se puede resumir así: la impaciencia hace al término inaccesible sustituyéndolo por la proximidad de una figura intermedia. La impaciencia destruye la aproximación del término impidiendo reconocer en lo intermediario la figura de lo inmediato.

Tenemos que limitarnos aquí a estas pocas indicaciones. La fantasmagoría burocrática, esa ociosidad atareada que la caracteriza, esos seres dobles que son sus ejecutantes, sus guardianes, sus auxiliares, sus mensajeros, que siempre van en pares como para mostrar a las claras que el uno no es sino reflejo del otro y reflejo de un todo invisible, toda esa cadena de metamorfosis, ese crecimiento metódico de la distancia que nunca se da como infinita pero que se profundiza indefinidamente de una manera necesaria mediante la transformación de la meta en obstáculos, mas también de los obstáculos en intermediarios que conducen a la meta, toda esta poderosa imaginería no figura la verdad del mundo superior, ni tampoco su trascendencia, sino que más bien figura la dicha y la desdicha de la figuración, de esa exigencia por la que el hombre del exilio se ve obligado a hacer del error un medio de verdad y de

aquello que lo engaña indefinidamente la posibilidad última de captar el infinito.

EL ESPACIO DE LA OBRA

¿En qué medida tuvo conciencia Kafka de la analogía de esa diligencia con el movimiento por el cual la obra tiende a su origen, a ese centro en que sólo ella podrá cumplirse, en búsqueda del cual se realiza y que, alcanzado, la hace imposible? ¿En qué medida compara la prueba de sus personajes con la manera en que él mismo, a través del arte, trataba de abrirse camino hacia la obra y, por la obra, hacia algo verdadero? ¿Pensó con frecuencia en la frase de Goethe: «El artista se procura todo lo posible postulando lo imposible»? Cuando menos es sorprendente esta evidencia: la culpa que castiga en K. también es la que el artista se reprocha en sí mismo. Ella quisiera precipitar la historia hacia su desenlace, antes de que ésta se haya desarrollado en todas direcciones, de que haya agotado la medida del tiempo que está en ella, de que haya elevado lo indefinido a una totalidad verdadera en que cada movimiento inauténtico, cada imagen parcialmente falsa podrá transfigurarse en una certidumbre inquebrantable. Tarea imposible, tarea que, de

cumplirse hasta el fin, destruiría esa misma verdad a la que tiende, como la obra se pierde si toca el punto que le da origen. Muchas razones hacen que Kafka no sea capaz de terminar casi ninguna de sus «historias»; apenas ha comenzado a escribir alguna de ellas, lo llevan a abandonarla para tratar de tranquilizarse con otra. Que conoce con frecuencia el tormento del artista exilado de su obra en el momento en que ésta afirma y vuelve a cerrarse, él lo dice. Que a veces abandona la historia por la angustia, si no la abandonara, de no poder volver el mundo, también lo dice, pero no está seguro de que esto haya sido para él lo más fuerte. Que con frecuencia la abandona porque todo desenlace lleva en sí la dicha de una verdad definitiva que él no tiene derecho de aceptar, a la que su existencia aún no corresponde, es razón que también parece haber desempeñado un papel importante, pero todos esos movimientos se reducen a lo siguiente: tal vez sin saberlo, Kafka experimentó en el fondo que escribir equivale a entregarse a lo incesante y, por angustia, angustia de la impaciencia, escrupulosa preocupación de la exigencia de escribir, la mayoría de las veces está negado para ese salto que es el único en permitir la terminación, para esa confianza despreocupada y feliz mediante la cual (por un momento) se pone término a lo interminable.

Lo que tan impropriamente se ha llamado su

realismo delata esa misma búsqueda instintiva para conjurar en él la impaciencia. Kafka demostró con frecuencia que era un genio rápido, capaz de lograr lo esencial con unos cuantos trazos. Pero se impuso cada vez más cierta minuciosidad, una lentitud de enfoque, una precisión detallada (incluso en la descripción de sus propios sueños), sin las cuales el hombre, exilado de la realidad, rápidamente se ve destinado al extravío de la confusión y a la aproximación de lo imaginario. Cuanto más perdido se está afuera, en la extrañeza y la inseguridad de esa pérdida, más necesario es apelar al espíritu de rigor, de escrúpulo, de exactitud, estar presente en la ausencia por la multiplicación de imágenes, por su apariencia determinada, modesta (desligada de la fascinación) y por su coherencia mantenida energicamente. Quien pertenece a la realidad no necesita tantos detalles que, como sabemos, no corresponden en absoluto a la forma de una visión real. Pero quien pertenece a la profundidad de lo ilimitado y lo lejano, a la desdicha de la desmesura, sí, ése está condenado al exceso de la medida y a la búsqueda de una continuidad impecable, sin lagunas, sin disparates. Y condenada está la palabra precisa, pues si la paciencia, la exactitud, la fría maestría son las cualidades indispensable para evitar perderse cuando ya no subsiste nada a lo cual aferrarse, la

paciencia, la exactitud, la fría maestría también son los defectos que, dividiendo las dificultades y extendiéndolas de manera indefinida, tal vez retrasen el naufragio, pero de seguro retrasan la liberación, transforman sin cesar el infinito en indefinido, como en la obra también la medida impide que se realice nunca lo ilimitado.

EL ARTE Y LA IDOLATRÍA

«No harás imagen tallada ni figura alguna de lo que está arriba en el cielo, de que está abajo en la tierra o de lo que está en las aguas bajo la tierra». Félix Weltsch, amigo de Kafka, quien ha hablado muy bien de la lucha de éste contra la impaciencia, piensa que el escritor tomó en serio el mandamiento de la Biblia. De ser así, representémosnos a un hombre sobre el cual pesa esa prohibición esencial, quien, so pena de muerte, debe excluirse de las imágenes y qué, de pronto, se descubre exilado en lo imaginario, sin más morada ni otra subsistencia que las imágenes y el espacio de las imágenes. Helo ahí pues obligado a vivir de su muerte y obligado, en su desesperación por escapar a esa desesperación —la ejecución inmediata—, obligado a hacer de su condena el único camino hacia la salvación. ¿Fue conscientemente

Kafka ese hombre? No podríamos decirlo. A veces se tiene la sensación de que cuanto más trata de acordarse de la prohibición esencial (pues de todos modos se la olvida, ya que la comunidad en que estaba viva se encuentra casi destruida), cuanto más quiere entonces recordar el sentido religioso que vive oculto en esa prohibición, y ello con un rigor cada vez más grande, creando el vacío, en sí, a su alrededor, a fin de que los ídolos no sean acogidos en él, como contrapartida más parece dispuesto a olvidar que esa prohibición también debería aplicarse a su arte. De ello resulta un equilibrio sumamente inestable. En la soledad ilegítima que es la suya, ese equilibrio le permite ser fiel a un monismo espiritual cada vez más riguroso, pero abandonándose a cierta idolatría mediante todos los rigores de un ascetismo que condena las realidades literarias (inconclusión de las obras, repugnancia a toda publicación, negativa a creerse escritor, etc.), que, por lo demás, cosa aún más grave, quisiera subordinar el arte a su condición espiritual. El arte no es religión, «ni siquiera conduce a la religión», pero, en el tiempo del desamparo que es el nuestro, este tiempo en el que faltan los dioses, tiempo de la ausencia y del exilio, el arte se justifica, por ser la intimidad de ese desamparo, por ser esfuerzo para poner de manifiesto, mediante la imagen, el error de

lo imaginario y, en última instancia, la verdad inaprensible, olvidada, que se esconde detrás de ese error.

Que en Kafka hay antes que nada una tendencia a revelar la exigencia religiosa por la exigencia literaria, y luego, sobre todo hacia el final, una inclinación a relevar su experiencia literaria por su experiencia religiosa, a confundirlas de una manera bastante turbia pasando del desierto de la fe a la fe en un mundo que ya no es el desierto, sino otro mundo en el que le será devuelta la libertad, es lo que nos permiten presentir las notas del *Diario*. «¿Vivo ahora en el otro mundo? ¿Me atrevo a decirlo?». (30 de enero de 1922). En la página que citamos, Kafka recuerda que según él los hombres no tienen más opción que la siguiente: o buscar la Tierra Prometida por el lado de Canaán o buscarla por el lado de ese otro mundo que es el desierto, «pues —agrega— no hay un tercer mundo para los hombres». Ciertamente, no lo hay, pero tal vez haya que agregar algo, tal vez resulte necesario decir que el artista, ese hombre que Kafka también quería ser, preocupado por su arte y en busca de su origen, el «poeta» es aquel para quien ni siquiera existe un mundo, pues para él sólo existe el exterior, el susurro del exterior eterno.

V. LA MUERTE CONTENTA

EN UNA página de su *Diario*, Kafka hace una observación acerca de la cual podemos reflexionar:

Al volver a casa dije a Max que, a condición de que mis sufrimientos no fueran demasiado grandes, en mi lecho de muerte estaría muy contento, Olvidé agregar, y luego lo omití a propósito, que lo mejor que he escrito se basa en esa aptitud para morir contento. En todos esos buenos pasajes, fuertemente convincentes, se trata siempre de alguien que muere y que lo encuentra muy duro por ver en ello una injusticia; todo ello, al menos en mi opinión, resulta muy conmovedor para el lector. Pero, para mí que creo que podré estar contento en mi lecho de muerte, esas descripciones en secreto son un juego, incluso me alegro de morir en el moribundo, utilizo entonces de un modo calculado la atención del lector concentrada así en la muerte, conservo mucho más claridad de espíritu que aquel de quien supongo que se lamentará en su lecho de muerte, mi lamentación es por tanto perfecta en lo posible, no se interrumpe de manera súbita como una lamentación real, sino que sigue su curso hermoso y puro...

Esta reflexión data de diciembre de 1914. No es seguro que exprese un punto de vista que Kafka todavía hubiera admitido con posterioridad; por lo demás, es lo que calla, como si presintiera su lado impertinente. Pero, precisamente por su ligereza provocativa, es reveladora. Todo ese pasaje se podría resumir así: sólo se puede escribir si se

permanece dueño de sí mismo ante la muerte, si con ella se han establecido relaciones de soberanía. Si es aquello ante lo cual se pierde continente, lo que no se puede contener, entonces retira las palabras bajo la pluma, quita la palabra; el escritor ya no escribe, grita, un grito torpe, confuso, que nadie oye o que no conmueve a nadie. Kafka siente aquí en lo profundo que el arte es relación con la muerte. ¿Por qué la muerte? Porque es el extremo. Quien dispone de ella, dispone en extremo de sí, está vinculado a todo lo que puede, es íntegramente poder. El arte es dominio del momento supremo, supremo dominio.

La frase: «Lo mejor que he escrito se basa en esa aptitud para poder morir contento» sin embargo sigue siendo difícil de aceptar, aunque tenga un aspecto atractivo que proviene de su simplicidad. ¿Cuál es esa aptitud? ¿Qué da a Kafka esa seguridad? ¿Se ha acercado ya lo suficiente a la muerte para saber cómo se comportará ante ella? El autor parece sugerir que, en los «buenos pasajes» de sus escritos en que alguien muere, muere de una muerte injusta, que él mismo se ha puesto en juego en el que muere. ¿Se tratará entonces de una especie de aproximación a la muerte, realizada se capa de la escritura? Pero el texto no dice exactamente eso: sin duda lo que indica es una intimidad entre la muerte desdichada que se produce en la obra y el escritor que se alegra de ella;

el escritor excluye la relación fría, distante, que permite una descripción objetiva; si conoce el arte de conmover, un narrador puede contar de una manera emocionante hechos emocionantes a los que es ajeno; en ese caso, el problema que se presente es el de la retórica y, por supuesto, del derecho a recurrir a ella. Pero el dominio de que habla Kafka es distinto, y el cálculo del que se reclama es todavía más profundo. Sí, fuerza es morir en el que muere, la verdad lo exige, pero hay que ser capaz de satisfacerse con la muerte, de hallar en la suprema insatisfacción la suprema satisfacción y de conservar, en el instante de la muerte, la claridad de mirada que proviene de ese equilibrio. Ese contexto está entonces muy próximo a la sabiduría hegeliana, si ésta consiste en hacer coincidir la satisfacción y la conciencia de sí, en encontrar en la extrema negatividad, en la muerte hecha posibilidad, trabajo y tiempo, la medida de lo absolutamente positivo.

De todos modos Kafka no se sitúa directamente aquí desde una perspectiva tan ambiciosa. También es cierto que, cuando vincula su capacidad de escribir bien con la capacidad de bien morir, no hace alusión a una idea que concierna a la muerte en general, sino a su experiencia propia: porque, por una u otra razón, se tiende imperturbable sobre su lecho de muerte, puede dirigir a sus personajes una

mirada imperturbable, unirse a su muerte mediante una intimidad clarividente. ¿En cuáles de sus escritos piensa? Sin duda, en el relato *In der Strafkolonie* (*En la colonia penitenciaria*), del que unos días antes hizo para sus amigos una lectura que le ha dado aliento; entonces escribe *El proceso*, varios relatos inconclusos en que la muerte no es su horizonte inmediato. También debemos pensar en *La metamorfosis* y en *La condena*. El recuerdo de estas obras demuestra que Kafka no piensa en una descripción realista de escenas de muerte. En todos estos relatos, los que mueren lo hacen en unas cuantas palabras rápidas y silenciosas. Esto confirma la idea de que no sólo cuando mueren, sino al parecer también cuando viven, los héroes de Kafka cumplen sus actos en el espacio de la muerte, pertenecen al tiempo indefinido del «morir». Pasan la prueba de esa extrañeza y, en ellos, también Kafka está a prueba. Pero a él le parece que no podrá llevarla a «feliz término», sacar de ella relato y obra sólo si, de alguna manera, de antemano está de acuerdo con el momento extremo de esa prueba, si es el igual de la muerte.

Lo que nos choca en esta reflexión es que parece autorizar la triquiñuela en el arte. ¿Por qué describir como un hecho injusto lo que él mismo es capaz de acoger contento? ¿Por qué, contento con ella, nos

hace a la muerte terrible? Esto da al texto una ligereza cruel. El arte tal vez exija jugar con la muerte, tal vez introduzca un juego, un poco de juego, allí donde ya no hay recurso ni dominio. Mas ¿qué significa ese juego? «El arte vuela en torno a la verdad, con la intención decidida de no quemarse en ella». Aquí, vuela en torno a la muerte, no se quema en ella, pero hace sensible la quemadura y es lo que quema y lo que conmueve fría y mentirosamente. Perspectiva esta que bastaría para condenar el arte. Sin embargo, para ser justos con la observación de Kafka, también es preciso comprenderla de otro modo. A sus ojos, morir contento no es una actitud buena en sí, pues, antes que nada, lo que expresa es el descontento por la vida, la exclusión de la dicha de vivir, esa dicha que hay que desear y amar antes que nada. «La aptitud para morir contento» significa que la relación con el mundo normal ya está rota: en cierto modo Kafka ya está muerto, ello se le da como se le dio el exilio y ese don está ligado al de escribir. Como es natural, el hecho de hallarse exilado de las posibilidades normales, por ello mismo, no da dominio sobre la posibilidad extrema; el hecho de ser privado de la vida no garantiza la posesión feliz de la muerte, sólo hace a la muerte contenta de una manera negativa (se está contento de terminar con el descontento por la vida). De ahí la insuficiencia y el

carácter superficial de la observación. Mas, precisamente, ese mismo año y en dos ocasiones, Kafka escribe en su *Diario*: «No me aparto de los hombres para vivir en paz, sino para poder morir en paz». Esa separación, esa exigencia de soledad le es impuesta por su trabajo. «Si no me salvo en un trabajo, estoy perdido. ¿Lo sé tan claramente como es? No me entierro ante los seres porque quiera vivir apaciblemente, sino porque quiero perecer en paz». Ese trabajo es escribir. Se retira del mundo para escribir y escribe para morir en paz. Ahora, la muerte, la muerte contenta es el salario del arte, es la meta y la justificación de la escritura. Escribir para morir en paz. Sí, pero ¿cómo escribir? Conocemos la respuesta: sólo se puede escribir si se es apto para morir contento. La contradicción nos devuelve a la profundidad de la experiencia.

EL CÍRCULO

Cada vez que el pensamiento choca con un círculo es porque topa con algo original de lo cual parte y a lo que sólo puede rebasar para volver a ello. Quizás nos acercáramos a ese movimiento original si cambiáramos la luz de las fórmulas borrando las palabras «apaciblemente» y «contento».

El escritor es entonces el que escribe para poder morir y el que tiene su capacidad de escribir por una relación anticipada con la muerte. La contradicción subsiste, pero se ve bajo un aspecto distinto. Como el poeta sólo existe ante el poema y en cierto modo después de él, aunque sea necesario que primero haya un poeta para que exista el poema, así también se puede presentir que, si Kafka se dirige a la capacidad de morir a través de la obra que escribe, ello significa que la obra es de suyo una vivencia de la muerte, de la que al parecer es preciso disponer de antemano para llegar a la obra, a la muerte. Pero también es posible presentir que el movimiento que en la obra es aproximación, espacio y uso de la muerte no es del todo ese mismo movimiento que conduciría al escritor a la posibilidad de morir. Hasta se puede suponer que las relaciones tan extrañas del artista y de la obra, esas relaciones que hacen depender la obra de quien sólo es posible en la obra, que esta anomalía proviene de esa vivencia que perturba las formas del tiempo, pero que proviene más profundamente de su ambigüedad, de su doble aspecto que Kafka expresa con demasiada simplicidad en las frases que le atribuimos: *Escribir para morir, Morir para escribir*, palabras que nos encierran en su exigencia circular, que nos obligan a partir de lo que queremos encontrar, a buscar sólo el

punto de partida, a hacer así de ese punto algo a lo que sólo nos acercamos alejándonos, pero que también autorizan esta esperanza: allí donde se anuncia lo interminable, la de aprehender, la de hacer surgir el término.

Como es natural, las frases de Kafka tal vez parezcan expresar una visión sombría que le, es propia. Chocan con las ideas que están vigentes sobre el arte y sobre la obra de arte y que André Gide, como tantos otros, se recordó a sí mismo: «Las razones que me impulsan a escribir son múltiples y las más importantes, a mi parecer, son las más secretas. Ésta puede ser sobre todo: poner algo al abrigo de la muerte». (*Diario*, 27 de julio de 1922). Escribir para no morir, confiarse a la supervivencia de las obras, esto es lo que acaso vincule el artista a su labor. El genio afronta a la muerte, la obra es la muerte hecha vana o transfigurada o, según las palabras evasivas de Proust, hecha «menos amarga», «menos ingloriosa» y «tal vez menos probable». Es posible. No opondremos a esos sueños tradicionales atribuidos a los creadores la observación de que son recientes, de que, perteneciendo a nuestro Occidente nuevo, están ligados al desarrollo de un arte humanista en que el hombre intenta glorificarse en sus obras y actuar en ellas perpetuándose en esa acción. Esto es, sin duda, importante y significativo. Pero, en

ese momento, el arte ya sólo es una manera memorable de unirse a la historia. Los personajes históricos, los héroes, los grandes hombres de guerra, no menos que los artistas, también se ponen al abrigo de la muerte; entran en la memoria de los pueblos; son ejemplos, presencias actuantes. Esta forma de individualismo pronto deja de ser satisfactoria. Nos damos cuenta de que si lo que importa es antes que nada el trabajo de la historia, la acción en el mundo, el esfuerzo común por la verdad, resulta vano querer permanecer uno mismo por encima de la desaparición, desear ser inmóvil y estable en una obra que domina el tiempo: es vano y, además, contrario a lo que se quiere. Lo que hace falta no es permanecer en la eternidad perezosa de los ídolos, sino cambiar, sino desaparecer para cooperar en la transformación universal: actuar sin nombre y no ser un puro nombre ocioso. Entonces, los sueños de supervivencia de los creadores parecen no solamente mezquinos, sino culpables, y cualquier acción verdadera, realizada de manera anónima en el mundo, al parecer afirma sobre la muerte un triunfo más justo, más seguro, cuando menos más libre del miserable arrepentimiento de ya no ser uno mismo.

Estos sueños tan grandes, unidos a una transformación del arte en la que éste aún no se hace presente para sí mismo, pero en la cual el hombre

que se cree dueño del arte quiere hacerse presente, ser aquel que crea, ser, creando, quien escapa, así un poco, de la destrucción, tiene esto de sorprendente: muestran a los «creadores» ligados en una relación profunda con la muerte y, a pesar de las apariencias, esa relación es también la que persigue Kafka. Unos y otros quieren que la muerte sea posible, éste para aprehenderla, aquéllos para mantenerla a distancia. Las diferencias son insignificantes, se inscriben en un mismo horizonte que consiste en establecer con la muerte una relación de libertad.

VI. KAFKA Y BROD

MAX BROD ha reconocido que en la gloria de Kafka había algo poco tranquilizador que lo hacía lamentar el haberlo ayudado a nacer. «Cuando veo cómo rechaza la humanidad el don saludable contenido en los escritos de Kafka, a veces sufro por haber arrancado esa obra a la oscuridad de la destrucción en que su autor quiso que se hundiera. ¿No habrá presentido Kafka el abuso al que su obra podía quedar expuesta y por eso no quiso autorizar su publicación?». Tal vez significaba plantearse la pregunta un poco tarde. Al hacer los años póstumos su obra, Brod no hubo de enfrentarse a la discreta fama que habría podido desear, pero ¿no la quería tan clamorosa desde un principio? ¿No sufría cuando Werfel, leyendo los primeros escritos de su amigo común, decía: «Más allá de Tetschenbodebach nadie comprenderá a Kafka»? ¿No reconoció en la gloria de la que se lamentaba, una parte de sí mismo, no era también a su medida, a su imagen, no próxima a la reserva de Kafka, sino más bien cercana a la prontitud de Brod para actuar, cercana a su optimismo honrado, a su certidumbre decidida? Acaso haya sido preciso que Brod estuviese al lado

de Kafka para que éste superara el malestar que le impedía escribir. La novela que ambos escriben en colaboración es signo de ese destino solidario: colaboración esta de la que Kafka habla con desazón, que lo compromete, en cada frase, a hacer concesiones por las que sufre, según dice, hasta lo más hondo. Esta colaboración cesa casi al punto pero, tras la muerte de Kafka, se renueva, más estrecha que nunca, también más gravosa para el amigo vivo que se consagra, con una fe extraordinaria, a sacar a luz una obra destinada, sin él, a la desaparición. Sería injusto y frívolo decir que en cada escritor hay un Brod y un Kafka y que escribimos en la medida en que hacemos justicia a la parte activa de nosotros mismos o bien que sólo logramos la celebridad si, en determinado momento, nos entregamos por entero a la dedicación ilimitada por el amigo. La injusticia consistiría en reservar para Kafka todo el mérito de la pureza literaria — vacilación ante la escritura, negativa a la publicación, decisión de destruir la obra— y en imputar al potente doble amistoso todas las responsabilidades que van ligadas a la gestión terrestre de una obra demasiado gloriosa. Muerto, Kafka es íntimamente responsable de la supervivencia de la que Brod fue instigador obstinado. Dicho de otro modo, ¿por qué habría

nombrado a éste su albacea? Si hubiese querido que su obra desapareciera, entonces ¿por qué no la destruyó? ¿Por qué la leía a sus amigos? ¿Por qué transmitió a Felice Bauer, a Milena muchos de sus manuscritos, no sin duda por vanidad literaria, sino para mostrarse en sus regiones de sombra y su destino sin luz?

La suerte de Brod es patética. Obsesionado primero por aquel amigo admirable, hace de él un personaje de una de sus novelas, extraña metamorfosis, signo de que se siente vinculado a una sombra, pero no obligado por el deber de no perturbar a esa sombra. Luego emprende la publicación de una obra cuyo valor excepcional fue el primero y durante mucho tiempo el único en reconocer. Le es preciso encontrar editores, los editores lo rehúyen; le es preciso reunir textos que no se sustraen menos, afirmar su coherencia, descubrir en estos manuscritos dispersos, de los que casi ninguno está terminado, el acabado que en ellos se esconde. Empieza la publicación, también fragmentaria. De las grandes novelas, quién sabe por qué, algunos capítulos se reservan. De vez en cuando, quién sabe cómo, sale a la luz tal o cual página arrancada al conjunto, se escapa algún rayo de un foco aún desconocido, brilla y se apaga. Como es necesario tener miramientos con los vivos, del

Diario se excluyen documentos demasiado directos o las notas que parecen insignificantes, ateniéndose a lo esencial, mas ¿dónde está lo esencial? Sin embargo, la gloria del escritor a poco es grande, pronto todopoderosa. Lo inédito no puede seguirlo siendo. Es como una fuerza ávida, irresistible, que va a hurgar en las profundidades mejor protegidas, y poco a poco todo lo que Kafka dijo para sí, de sí, de los que amó, de los que no supo amar, se entrega, en el mayor desorden, a una abundancia de comentarios, a su vez desordenados, contradictorios, respetuosos, descarados, infatigables y tales que el escritor más desvergonzado vacilaría en alimentar su curiosidad.

Sin embargo, nada que no se deba aprobar en esta terrible aparición. Cuando se toma la decisión de publicar, se sigue que todo deberá serlo. Todo debe aparecer, es la regla. Quien escribe se somete a esta regla, aunque la recuse. Desde que se emprendió la edición completa de las obras —ya toca a su fin—, se ha disminuido en lo posible la importancia del azar y de lo arbitrario. Lo conoceremos todo, en el orden que es razonable —aunque todavía discutible— conocerlo, con excepciones por lo que toca a las cartas: por ejemplo, de algunas se han descartado los pasajes que ponen en evidencia a algunos vivos, pero los vivos desaparecen pronto. Ya la prueba de la guerra y de la persecución ha suprimido, en una

medida que no es necesario recordar, a los testigos y a las consideraciones que se les deben y —también es cierto— suprimido los testimonios y destruido una parte importante de la obra, ya destruida en parte por Kafka cuando éste vivía y luego, tras su muerte, de acuerdo con las indicaciones que había dejado, por Dora Dymant, sobre todo en lo concerniente al (Falta precisamente el *Diario* de la última parte de su vida, a partir de 1923, cuando encontró, según nos dicen, la paz y la reconciliación. Nos lo dicen, pero no lo sabemos y cuando, leyendo su *Diario*, vemos que se juzgaba a sí mismo de otro modo que como lo juzgaban sus amigos y sus allegados, debemos reconocer que el sentido de los hechos que marcaron la proximidad de su fin, por el momento, nos sigue siendo desconocido).

Pero ¿quién es Kafka? Mientras comenzaba a dar a conocer, de acuerdo con sus posibilidades, los manuscritos de su amigo y como ya la fama, con «sus malentendidos y sus falsificaciones», trataba de descifrar el rostro misterioso, Brod se decidió a escribir un libro para verla a mejor luz, libro de biografía, pero también de interpretación y de comentario en que trataba de arrojar sobre la obra la luz a la cual deseaba que se apreciara^[1]. Libro este de un gran interés pero, sobre los acontecimientos en la existencia de Kafka, por necesidad reservado, un

poco desordenado y alusivo, por lo demás muy incompleto, porque un solo testigo no lo sabe todo. A la vez que reconocía la gran complejidad y el misterio central del genio que poseía su amigo, Brod siempre protestó contra los colores demasiado sombríos con que la posteridad, con una negra preferencia, en seguida se complació en ver aquella figura y aquella obra. Por otra parte, todos los demás amigos de Kafka reconocieron, apreciaron y celebraron en él la fuerza viva, la alegría, la juventud de un espíritu sensible y maravillosamente justo. «¿Estaba Kafka perfectamente desesperado? —se pregunta Félix Weltsch, y se responde—: Es muy difícil, incluso imposible, considerar desesperado a este hombre abierto a todas las impresiones y cuyos ojos difundían una luz tan caritativa». «De una manera general —dice Brod— todos aquellos que se forman una imagen de Kafka de acuerdo con sus escritos tienen ante sí una tonalidad en esencia más sabia que quienes lo conocieron en persona». Por esa razón el biógrafo reconoce que ha acumulado en su biografía todos los rasgos propios para corregir el esquema convencional. Testimonio que pesa, que por lo demás todo confirma. Pero ¿habrá que olvidar el otro rostro, «él hombre de sombra demasiado grande», olvidar su profunda tristeza, su soledad, su alejamiento del mundo, sus momentos de indiferencia

y de frialdad, su angustia, sus tormentos oscuros, sus luchas que lo llevaron al límite del extravío (en particular en 1922 en *Spindlermühle*)? ¿Quién conoció a Kafka? ¿Por qué éste recusa, de antemano, el juicio de sus amigos sobre él mismo^[2]? ¿Por qué cuando pasan quienes lo conocieron del recuerdo del hombre joven, sensible y alegre a la obra —novelas y relatos— se asombran de pasar a un mundo nocturno, de frío tormento, mundo no exento de luz, pero donde la luz ciega tanto como alumbra, da esperanza, pero hace de la esperanza la sombra de la angustia y de la desesperación? ¿Por qué quien, en la obra, pasa de la objetividad de los relatos a la intimidad del *Diario*, desciende a una noche aún más sombría en que se dejan oír los gritos de un hombre perdido? ¿Por qué, cuando más nos acercamos a su corazón, al parecer nos acercamos a un centro inconsolado del que a veces surge un relámpago penetrante, exceso de dolor, exceso de alegría? ¿Quién tiene derecho de hablar de Kafka sin dejar oír ese enigma que habla con la complejidad, con la simplicidad de los enigmas?

Tras haber publicado, comentado a Kafka, luego de hacer de él un personaje de sus novelas, ocurrió que Brod, llevando más lejos la doble vida, trató de introducirse él mismo en el mundo de Kafka

transformando la obra que quizás sea la más importante, *El castillo*, para hacer de lo que era un relato inconcluso una obra de teatro completa. Decisión que no es posible comparar con la de Gide y de Jean Louis Barrault, quienes hicieron unos años antes el mismo trabajo para *El proceso*. Sin duda erróneamente, Gide y Barrault querían hacer coincidir el espacio del teatro y el espacio de dimensiones ambiguas, todo al mismo tiempo en la superficie, sin profundidad, desprovisto de perspectivas, pero privado de fondo y, por ese motivo, muy profundo, del mundo de extravío infinito que representaba *El proceso*. Todo parece indicar que Brod cedió a una tentación más íntima, la de vivir de la vida del personaje central, de acercarse a él, de acercarlo también a nosotros, a la vida de ese entonces, humanizándolo, devolviéndole la existencia de un hombre que lucha, con una desesperanza indiscreta, para encontrar trabajo, recursos y existencia, allí donde sólo puede ser un extranjero mal recibido.

Brod adaptó pues *El castillo* al teatro. Dejemos a un lado la decisión en sí, aunque esta manera de hacer pasar una obra de una forma a otra, de hacer obra con la obra, de obligarla a ser lo que no puede ser, imponiéndole otro espacio de crecimiento y de desarrollo, sea una especie de raptó que prohíbe, a

quien se presta a ello, ser demasiado severo con las empresas del nihilismo moderno. Dejemos de lado la certidumbre de que, aunque sea fiel y porque no puede serlo sino demasiado para ciertos momentos y no para el todo disimulado de la obra que, por su parte, escapa a toda fidelidad, toda adaptación de una obra de Kafka debe no sólo falsearla sino sustituirla por una versión adulterada, de la que en lo sucesivo será más difícil volver a la verdad ofuscada y extinguida del original. Olvidemos, en fin, el derecho que se ha otorgado el adaptador, a consecuencia de las que cree que son las necesidades dramáticas, de agregar un desenlace a un relato que no lo tiene, desenlace este que tal vez, en cierto momento, estuvo en el espíritu de Kafka, del que no dudamos que haya hablado a su amigo, pero que precisamente nunca se decidió a escribir, que jamás entró en la vida y en la intimidad de la obra: por lo demás, sigue siendo cierto que aquella escena en la que asistimos al entierro de K., entierro que corresponde simbólicamente a su reconciliación con la tierra en que ha deseado permanecer, esa escena en la que cada quien viene a arrojar una palabra y un puñado de polvo sobre el cadáver que al fin reposa, es una de las mejores de la obra, aunque por entero sea invención de Brod, lo cual demuestra que esa obra habría ganado mucho no debiendo nada a Kafka. Mas

¿por qué consideró Brod conveniente introducirse así en el secreto de una obra que, más que ningún otro, él había contribuido a mantener intacta? El que tan vivamente criticó a Gide y a Barrault por cometer en su dramatización «un error inaudito», ¿por qué, de una manera no menos manifiesta, cambió el centro de la obra, sustituyó el personaje central por otro que no tiene con él nada en común fuera de cierto parentesco de palabras y ello, no para hacer más preciso el sentido espiritual de sus acciones, sino para abatirlo al patético nivel humano?

Eso sigue siendo un enigma. Con toda seguridad, el adaptador quiso hacer que la historia pasara por el plano que, según él, era más capaz de conmovernos, quiso hacer entender que Kafka no era ese autor extraño, demonio del absurdo e inquietante creador de sueños sarcásticos, sino un genio profundamente sensible y cuyas obras poseen una significación humana inmediata. Intención loable, aunque, ¿cuál fue su resultado? Ante la historia, el complejo mito del agrimensor se constituyó en la desdichada suerte de un hombre sin oficio ni beneficio, persona desubicada, que no logra hacerse aceptar en la comunidad a la que quisiera pertenecer. Respecto a la exigencia a que se enfrenta el personaje central, a los obstáculos que encuentra y que sólo están fuera de sí porque él está ya fuera por completo y como en

exilio de sí mismo, en ese plano, la transposición es tal que resulta en verdad irrisorio hacer pasar a K. por el personaje abotagado que, expresando todo lo que siente con un paroxismo de emoción, se indigna, grita, se derrumba.

Ciertamente es muy alto el costo de querer hacer algo humano cueste lo que cueste.

Brod reprochó a Barrault-Gide el haber disfrazado *El proceso* haciendo de su personaje «un inocente perseguido» y de la novela «una intriga policiaca en que se persiguen fugitivo y detectives a lo largo de los juegos de una dramatización superficial». Mas ¿qué reproches no tendría que hacerse, él que no sólo hizo desaparecer del destino de K. la culpa a la que éste tal vez esté condenado, sino que redujo a una lucha burdamente patética, sin esperanza y sin fuerza, contra adversarios que simbolizan el mundo moderno, el accionar de K. fuera de la verdad, accionar a su vez erróneo, marcado por la culpa principal de la impaciencia pero que, sin embargo, en el seno del error, no deja de orientarse hacia una gran meta?

¿Qué puede hacer un hombre, entregado por completo a la necesidad de errar, un hombre que, por una oscura decisión impersonal, ha renunciado a su lugar de origen, abandonado su comunidad, se ha alejado de su mujer, de sus hijos, cuyo recuerdo

incluso ha perdido? ¿El hombre del exilio absoluto, de la dispersión y de la separación? ¿El hombre que ya no tiene mundo y que, en esa ausencia de mundo, trata sin embargo de encontrar las condiciones para una verdadera morada? Tal es el destino del que K. está plenamente consciente, muy distinto en ello de Joseph K., quien en su negligencia, su indiferencia y su satisfacción de poseedor de una buena situación, no se da cuenta de que ha sido echado de la existencia y cuyo proceso es por entero la lenta toma de conciencia de esa exclusión radical, de esa muerte que, desde el origen, ha caído sobre él.

Por sortilegio, de la pieza de Brod ha desaparecido este espíritu de la obra, ha desaparecido, bajo la afectación de lo patético y de la humanidad, todo lo que la hace tan conmovedora y, en efecto, tan humana, pero de una emoción que se escabulle, que descarta los gritos, la vehemencia, los lamentos vanos, que pasa por la negativa silenciosa así como por una indiferencia fría, vinculada a la pérdida de toda vida interior, herida inicial a partir de la cual se comprende sólo la búsqueda que anima la obra.

De suerte que ha desaparecido de la pieza de Brod todo lo que en la obra podía haber de «positivo»: no sólo el trasfondo del Castillo que ni siquiera ofrece ya una dirección a los esfuerzos del

vagabundo agotado (cuando mucho, el Castillo aparece como una concentración de poder arbitrario, una quintaesencia de autoridad y de maldad bajo la influencia y ante el temor a la cual las larvas de la aldea desarrollan sus pequeñas intrigas tiránicas), sino que, más todavía, se ha perdido todo lo que destella por fuerza al nivel de la impotencia, de preocupación por la verdad en el fondo del extravío, de determinación inflexible en el seno de la pérdida de sí mismo, de claridad en la noche vacía y vaga en la que ya todo desaparece.

¿A qué obedece todo? ¿A qué obedece que Brod, tan convencido del sentido no nihilista de la obra, sólo haya valorado su lado superficialmente desdichado?

Uno de sus errores consistió en haber reducido, de modo deliberado —por una preocupación de humanidad y de actualidad—, el mito de *El castillo* a la historia de un hombre que busca en vano, en un país extraño, tanto un empleo como la felicidad de una familia estable. ¿Es lo que K. quiere? Sin duda, pero lo quiere con una voluntad que no se contenta con ello, voluntad alterada e insatisfecha que siempre rebasa la meta y siempre tiende más allá. Desconocer el carácter de su «voluntad», esa necesidad de errar que en él es extrema, es ponerse en posición de no

comprender nada aunque sea de la intriga superficial del relato. Pues, entonces, ¿cómo explicar que K., cada vez que ha logrado un resultado, en vez de mantenerse en él, lo descarte? Si obtiene una habitación en el albergue de la aldea, quiere parar en el albergue de los Señores. Si obtiene un modesto empleo en la escuela, lo menosprecia, y desdeña a quienes lo emplean. La hotelera le ofrece sus buenos oficios, él los rechaza; el alcalde le promete su bondadoso apoyo, K. no lo quiere. Tiene a Frieda, pero también quiere tener a Olga, tener a Amelia, tener a la madre de Hans. E incluso cuando al final, ha recibido de Bürguel, un secretario, una audiencia inesperada en el transcurso de la cual éste le entrega las llaves del reino, hora de la gracia y del «todo es posible», el sueño en que se hunde entonces y que lo obliga a dejar pasar este ofrecimiento no puede ser sino otra forma de esa insatisfacción que lo induce a ir cada vez más lejos, a no responder nunca afirmativamente, a mantener en sí mismo una parte reservada, secreta, que no puede colmar ninguna promesa visible.

En un pequeño fragmento que no pertenece a la edición de *El castillo*, pero que de manera manifiesta se vincula al mismo tema, Kafka escribió:

Quieres que se te introduzca en una familia extranjera,

buscas a un conocido común y le suplicas que intervenga. Si no lo encuentras tienes paciencia y aguardas la ocasión favorable. En el pequeño país en que vivimos, esto no podría faltar. Si la ocasión no se presenta hoy, se presentará mañana y, si no se presenta nunca, no cimbrarás por tan poco las columnas del mundo. Si la familia soporta privarse de ti, tú no los soportarás menos bien. Es evidente, sólo K. no lo comprende. Recientemente se le ha metido en la cabeza introducirse en la familia del señor de nuestra tierra, pero se niega a tomar los caminos de la vida social, quiere lograrlo directamente. Tal vez el camino habitual le parezca demasiado aburrido y es cierto, pero el camino que trata de seguir es intransitable. No es que yo quiera, con ello, exagerar la importancia de nuestro dueño. Hombre inteligente, aplicado, honorable, pero nada más. ¿Qué quiere K. de él? ¿Un empleo en la posesión? No, no quiere eso, él mismo tiene bienes y lleva una vida libre de esas preocupaciones. ¿Acaso ama a su hija? No, no se puede creerlo capaz.

También K. quiere alcanzar la meta —que no es ni el empleo que sin embargo desea, ni Frieda, a la que está ligado—, quiere lograrlo sin pasar por los tediosos caminos de la paciencia y de la sociabilidad mesurada, sino *directamente*, camino imposible este, que por lo demás no conoce, que sólo presente, presentimiento que lo lleva a descartar todas las demás vías. ¿En eso consiste su error, la pasión romántica por lo absoluto? En cierto sentido, sí; pero, en otro, en lo absoluto. Si K. elige lo imposible es que, por una decisión inicial, ha sido excluido de todo lo posible. Si no puede caminar por el mundo, ni tomar, como quisiera, los senderos normales de la

vida de sociedad, es porque ha sido desterrado del mundo, condenado a la ausencia de mundo, destinado al exilio donde no hay verdadera morada. Errar, ésa es su ley. Su insatisfacción es el movimiento mismo de este error, es su expresión, su reflejo; en esencia, ella misma es falsa, por consiguiente; y, sin embargo, avanzar cada vez más en el sentido del error es la única esperanza que le queda, la única verdad que no debe traicionar y a la cual permanece fiel con una perseverancia que entonces hace de él un héroe de la obstinación inflexible.

¿Tiene razón, se equivoca? No puede saberlo y no lo sabemos. Pero sospecha que todas las facilidades que se le conceden son tentaciones a las que debe sustraerse, con tanto mayor razón cuanto que le aportan algo más: dudosa la promesa de la hotelera, malévola la bondad del alcalde, una cadena destinada a sujetarlo, el modesto empleo que se le ofrece: ¿es sincera la afección de Frieda^[3]? ¿No será el espejismo de su entresueño, la merced que, por los intersticios de la ley, le ofrece el sonriente secretario Bürgel^[4]? Todo es atractivo, fascinante y verdadero, pero verdadero como puede serlo una imagen, ilusorio como lo sería una imagen si se ligara uno a ella por esa devoción exclusiva de la que nace la más grave de las perversiones, la idolatría.

K. presiente que todo lo que está fuera de él —él

mismo proyectado al exterior— es sólo imagen. Sabe que no hay que confiar en las imágenes ni ligarse a ellas. Es fuerte por su capacidad de impugnación sin medida, cuyo único equivalente es una pasión desmedida por un punto único, indeterminado. Si ésa es su situación, si, actuando con esa paciencia que es la suya, lo único que hace es obedecer al monismo riguroso que lo anima, ¿a qué se debe que esa impaciencia sea precisamente su culpa, como la negligencia sería la culpa de Joseph K.? Lo que ocurre es que éstas son de todos modos imágenes de la meta, que son partícipes de su luz y que desconocerlas equivale ya a cerrar los ojos ante lo esencial. La impaciencia que escapa a la tentación de las figuras escapa también a la verdad de lo que figuran. La impaciencia que quiere ir directamente a la meta, sin pasar por los puntos intermedios, lo único que logra es tomar por meta lo intermedio y hacer de ello, no lo que conduce a la meta, sino lo que impide alcanzarla: obstáculos desdoblados y multiplicados al infinito. ¿Bastaría por tanto ser prudente, paciente, seguir los consejos de la hotelera, permanecer al lado de Frieda con el alma tranquila y amable? No, pues todo ello es sólo imagen, vacío, desdicha de la imaginación, fantasmas repugnantes, nacidos de la pérdida de sí mismo y de toda realidad auténtica.

La muerte de K. parece ser el término necesario de ese camino por el que la impaciencia lo lleva hasta el agotamiento. En este sentido, la fatiga que Kafka ha padecido íntimamente —fatiga, frialdad del alma no menos que del cuerpo— es uno de los resortes de la intriga y, para ser más exactos, una de las dimensiones de ese espacio en que vive el personaje de *El castillo*, en un lugar en que sólo puede errar, lejos de todas las condiciones para un verdadero descanso. Esa fatiga que trató de representar, en la pieza, mediante un agotamiento espectacular, el actor demasiado vigoroso que hizo el papel, no significa sin embargo el deslizamiento fatal hacia el fracaso. Ella misma resulta enigmática. Ciertamente, K. se fatiga porque va de un lado a otro, sin prudencia y sin paciencia, desgastándose, cuando no debe, en trámites destinados al fracaso y sin fuerzas, cuando las necesitaría para salir adelante. Esta fatiga, efecto de la insatisfacción que todo lo recusa, causa el embotamiento que lo acepta todo, es por tanto otra forma del infinito malo al que se halla condenado el vagabundo. Fatiga estéril, tal que no es posible descansar, tal que ni siquiera conduce a ese reposo que representa la muerte, pues a quien, como K., incluso extenuado sigue actuando, le hace falta ese poco de fuerzas que sería necesario para encontrar el

fin.

Pero, al mismo tiempo, ¿no será acaso ese hastío, por lo demás secreto, del que no hace gala, que por el contrario disimula gracias al don de la discreción que le pertenece, tanto el signo de su condena como la cuesta de su salvación, la cercanía de la perfección del silencio, la pendiente leve e insensible hacia el sueño profundo, símbolo de la unidad? En el momento en que está agotado es cuando tiene, con el secretario benévolo, la entrevista durante la cual parece que podría tocar a su fin. Ocurre en la noche, como todas las audiencias que vienen del más allá. Es precisa la noche, la noche engañosa, la noche caritativa en que se envuelven en olvido los dones misteriosos. ¿Qué ocurre en este caso? ¿Por el agotamiento de la fatiga ha de desperdiciar la maravillosa oportunidad? ¿O debe al consuelo y a la gracia del sueño el haber podido acercarse a ella? Sin duda, lo uno y lo otro. Duerme, pero con suficiente profundidad, aún no es el sueño puro, el verdadero sueño. Fuerza es dormir. *«El sueño es lo más inocente que existe y el hombre sin sueño, el más culpable»*. Fuerza es dormir, tanto como es fuerza morir, no de esa muerte inconclusa e irreal con que nos contentamos en nuestro hastío cotidiano, sino de otra muerte, desconocida, invisible, innombrable y además inaccesible, a la que

sin embargo es posible que K. acceda, pero no en los límites del libro: en el silencio de la ausencia de libro que, por un castigo suplementario, lamentablemente vino a perturbar la pieza de Brod.

VII. EL FRACASO DE MILENA

MILENA era una muchacha sensible e inteligente a la que sus amigos compararon con Mathilde de la Mole o con la Sanseverina. Pertenecía a una antigua familia de Praga y, por su amor a la vida, la libertad de sus preferencias, el dominio vehemente de sí del que daba prueba para ir hasta el fin de sus pasiones, sin temor y sin escrúpulos, y sin embargo amiga infinitamente fiel y generosa, que todo lo gastaba sin contar todo lo que poseía y todo lo que era, en efecto, parecía salir de una de esas crónicas italianas de las que Stendhal tomó algunas de sus grandes figuras femeninas. También era muy culta, escribía con talento, según cuentan, y había traducido al checo algunos relatos de Kafka quien, de ese modo, la conoció hacia 1920. El escritor entabló con ella una amistad que pronto fue un gran sentimiento apasionado, sentimiento este que, feliz en un principio, se agotó en tormentos y en desesperación. Al parecer, este episodio fue único en su vida. Fue la única ocasión en que halló la pasión en su aspecto perturbador y con sus tempestades, su fuerza de tormenta. Los noviazgos que en dos ocasiones entabló con Felice Bauer, la berlinesa, tal vez hayan

contado más, porque el ser todavía muy joven que era en ese entonces cobró conciencia de la intensidad de sus contradicciones, de su vocación solitaria, de su deseo de escapar de la soledad por medio del matrimonio y, mediante el matrimonio y los deberes con la comunidad, de asegurar también su salvación espiritual. Pero él mismo marcó los límites de sus sentimientos, al anotar en su *Diario*: «La ternura de las relaciones que se pueden tener con una mujer amada, como en Zuckmantel o en Riva, no la tuve nunca con F. fuera de las cartas, tan sólo una admiración ilimitada, una sumisión, una compasión, una desesperanza y un desprecio de mí mismo». (24 de enero de 1915)^[1]. En 1920, Kafka se compromete una vez más con una muchacha de Praga a la que parece hallarse poco ligado y a la que abandona con bastante rudeza para cortejar a Milena. Como se sabe, con posterioridad tuvo ocasión de conocer a Dora Dymant, quien habría de permanecer con él hasta el fin: unión sin duda privilegiada, pero ya la muerte lo había atrapado.

¿Por qué amó y no pudo amar a Milena? Cuando en 1920, desde Merano, donde permanece para curarse de la tuberculosis, empieza a escribirle de una manera ceremoniosa, pero también halagadora, y con el deseo de gustarle, al parecer, él se adelanta a ella. Rápidamente, hasta donde es posible darse

cuenta por una correspondencia incompleta, sin fecha^[2], el «querida señora Milena» pasa a «Milena», «usted» da lugar al «tú», pero ya entonces aquella joven ha tomado la iniciativa y, con su rapidez de decisión, su fuerza viva, su saber apasionado —él tiene 38 años, ella 24, pero es infinitamente más rica en experiencia—, precipita las cosas y, de pronto, Franz Kafka se ve entregado a un sentimiento grandioso ante el cual retrocede, asustado. Milena le escribe: «Está usted asustado por lo que ha caído en sus brazos»; y Kafka lo reconoce con su sinceridad delicada: aterrorizado, sí, como lo estaban los profetas, «débiles niños que oían que la voz los llamaba, estaban aterrorizados y no querían». Milena vive en Viena, está casada, pero su matrimonio en parte se ha deshecho; roto en una ocasión y luego de un modo definitivo. Kafka tiene que abandonar Merano para reiniciar su vida en Praga. Ella le pide que pase por Viena, proposición que el autor rehúsa con temor; Milena insiste, él rehúsa con una ansiedad creciente.

No quiero (Milena, ayúdeme...), no quiero (no es tartamudeo) ir a Viena, porque espiritualmente no resistiría el esfuerzo. Espiritualmente estoy enfermo, la enfermedad de los pulmones es sólo la enfermedad espiritual que ha rebasado sus bordes...

Desde luego no iré, pero si, para mi horrorizada sorpresa, a pesar de todo llegara a estar en Viena —lo cual no sucederá—, no tendré necesidad ni de desayunar ni de cenar, sino más bien de una camilla sobre la cual tenderme un instante.

Entonces se desencadena la profunda pasión por Milena, sus cartas se tornan tormentosas, penetran en la habitación de su correspondiente «con un silbido de tempestad». Esa vehemencia, espontánea, pero que ella también dirige, hábilmente, se apodera al fin de Kafka: primero prolonga su estancia en Merano, luego decide ir a Viena, en donde permanece cuatro días.

De ellos, los dos últimos días le dejan una gran esperanza de felicidad. De regreso en Praga, le escribe cartas que ilumina un sentimiento de encanto. «Y, a pesar de todo, a veces lo creo: si es posible morir de felicidad, es lo que debe ocurrirme. Y si alguien destinado a morir puede mantenerse en vida a fuerza de felicidad, entonces me mantendrá en vida». Sin embargo, hay obstáculos: ella es cristiana, aunque, ¿es un impedimento? No para ella que ya está casada con un judío^[3], y tampoco para Kafka que no se siente separado de ella por ese rasgo, sino sólo más ansioso ante la juventud de Milena, tanto más joven cuanto que está libre de la gravosa carga del tiempo que pesa sobre un judío. Ella es casada, pero, aunque en las cartas, ese marido parezca el obstáculo

que los detiene, puesto que ya se había separado en una ocasión y dado que luego habrán de separarse definitivamente de mutuo acuerdo, al parecer Milena no habría vacilado en emanciparse si no hubieran sobrevenido otras dificultades. ¿Qué los separa entonces? Cierta día, ella le pide que vaya a Viena y, para que obtenga el breve permiso que habría de necesitar, Milena le propone enviarle a la oficina un telegrama con las palabras siguientes: «Tía Clara gravemente enferma». Subterfugio inocente, pero Kafka no quiere mentir; quisiera, pero no puede; la oficina «es un ser vivo que me mira, dondequiera que esté, con sus grandes ojos inocentes, un ser con el que me he vinculado de una manera que me es desconocida, aunque me sea más extraño que la gente que en este momento pasa en automóvil por el bulevar. Así me es ajeno hasta el absurdo, pero precisamente esto exige miramientos... y por lo tanto no puedo mentir».

Este incidente revela un poco de lo que habrá de separarlos. Milena otorga a la pasión todos los derechos, sólo reconoce lo que desea y lo que desea no soporta ni vacilación, ni división, ni límites. Volverán a encontrarse una vez más en Gmünd durante algunas horas y aquel encuentro ya no es feliz como el de Viena, no los acerca, por el contrario, los separa, casi de modo irremediable. Luego intervienen

extrañas intrigas. Así como Milena estuvo celosa de la prometida de Kafka, Kafka lo estará de las amigas de Milena que pérfidamente lo apartan de él. Los malentendidos suceden a los malentendidos. Menos que eso sería preciso para que Kafka recobrarla conciencia del destino que hace de él un animal del bosque, ajeno a la vida del mundo. En vano la joven trata de hacer proyectos para el porvenir, de calmar su angustia y de infundirle de nuevo la esperanza; en vano trata de conservar cuando menos el contacto de las cartas casi cotidianas; choca, en él, con la intransigencia de la desesperación, con la fuerza de la soledad, con el deseo hosco de que se haga el silencio y de retirarse en él. Por fuerte que sea en ella la exigencia apasionada, nada puede hacer contra esa fuerza que ahora protege la intimidad silenciosa de Kafka. Ya no escribir, ya no recibir cartas, así lo quiere él y, a reserva de quebrantar a su amiga, es lo que, con una violencia apenas contenida, la obliga a querer: «Por eso, te lo ruego, déjame estar en silencio...». «Estas cartas sólo son tormento, provienen de un tormento sin remedio, sólo aportan un tormento irremediable. Estar en silencio es el único modo de vivir, aquí y allá.»^[4]

Por tanto, Milena ha fracasado a pesar de su impetuosidad, de la magnificencia deslumbrante de sus sentimientos, ¿o es acaso esa fuerza de pasión la

que explica su fracaso? Nos vemos tentados a creerlo por razón natural, tentados a decir que, atraído en un principio por la fuerza del don que se le hacía, Kafka también se alejó por esa fuerza, con terror, con angustia sufrió su choque tempestuoso y, al final, cuando sus relaciones se trastornan cada vez más, cae a tal profundidad de tormento que está dispuesto a sacrificar a la joven para escapar de esos movimientos desordenados que le quitan todo reposo.

Las relaciones de Kafka con el mundo femenino fueron siempre sumamente ambiguas: sus relatos nos lo habían dejado presentir; las pocas notas del *Diario* nos lo han confirmado, pero las cartas a Milena nos lo revelan mostrándonos con qué atracción se vuelve el autor hacia ese mundo, atracción que sufre por la propia causa de la repulsión que siente. Después del viaje a Viena en que únicamente se habían tendido en calma uno junto al otro en el bosque, cuando Milena, joven libre y que no estaba hecha para desear en vano, vio que él vacilaba ante una noche en Gmünd, se preguntó si no lo detenía alguna forma de angustia. Kafka le contó entonces su primera noche. Tenía veinte años, estudiaba cosas sin sentido para su primer examen de Estado. Era verano, hacía mucho calor y, a señas, sin intercambiar palabra, se entendió con una muchacha empleada en una tienda de confección situada

enfrente. Tenía que ir a buscarla por la noche, a eso de las 8, pero, cuando bajó, alguien más estaba allí. «Eso no cambió gran cosa, yo tenía miedo de todo el mundo y por tanto también de aquel hombre; aunque no hubiera estado allí habría tenido miedo de él». Sin embargo, la muchacha le indicó que los siguiera y, mientras que ella bebía cerveza con su otro compañero, Kafka se sentó a una mesa cercana y esperó. Finalmente, la muchacha regresó a su casa y pronto volvió a salir para encontrarse con Kafka, quien la llevó a un hotel.

Todo aquello, incluso antes del hotel, resultaba atractivo, excitante y abominable. En el hotel, las cosas no cambiaron y cuando, a la mañana siguiente —seguía haciendo calor y el tiempo aún era bueno— volvimos a pasar por el Karlsbrücke para regresar a casa, yo de todos modos era feliz, aquella felicidad estaba hecha del reposo en que me dejaba al fin este cuerpo eternamente atormentado, pero obedecía antes que nada a que todo aquello no había sido aún más abominable, aún más sucio.

Sin embargo, después de estar con ella una vez más, Kafka se alejó de la damisela de la tienda al grado de no poder mirarla, aunque ella lo siguiera constantemente con aquellos ojos que no comprendían nada.

No quiero decir que la única razón de mi hostilidad (seguramente no era así) fuese que, en el hotel, con toda

inocencia la muchacha hubiera cometido un horror insignificante (del que no vale la pena hablar), hubiese dicho algo un tanto soez, pero el recuerdo subsistió, en ese mismo instante supe que no lo olvidaría jamás y al mismo tiempo sabía o creía saber que aquella cosa abominable y sucia, exteriormente desde luego fortuita, pero interiormente muy necesaria, iba de profundo acuerdo con el conjunto y que aquella cosa abominable y sucia (de la que su insignificante acción, su insignificante expresión sólo había sido el signo insignificante) era la que, con una violencia también insensata, me había atraído precisamente a ese hotel al que hasta entonces, me había sustraído con todas mis fuerzas. Y como había sido se quedó para siempre. Mi cuerpo, con frecuencia tranquilo durante años, era sacudido de nuevo hasta lo insoportable por aquel deseo de una abominación insignificante del todo determinada, de algo ligeramente repulsivo, vergonzoso y sucio; en lo mejor que me haya ocurrido a ese respecto, aún había un ligero olor desagradable, un poco de azufre, un poco de infierno...

Con Milena, agrega Kafka, entró por vez primera en otro mundo: «Por eso no es sólo la proximidad de tu cuerpo, sino tú misma la que ejerces sobre mí ese efecto perturbador y tranquilizante... Así, no sentía ‘angustia’ por una noche en Gmünd, sino sólo la ‘angustia’ habitual, ¡ah! Con la habitual basta...».

Sin embargo, algún tiempo atrás, recordando las horas pasadas en Viena con Milena en el bosque, cuando su cabeza se apoyaba en el hombro de la joven (es una página maravillosa; rara vez el lenguaje de Kafka fue más digno de felicidad), agrega:

Pero, precisamente, entre ese mundo del día y «aquella media hora en el lecho» de la que en una carta me has hablado con desprecio, como de una cosa de hombre ese desprecio desde luego sólo aparecía allí para tranquilizar a Kafka; cuando menos, así opina el editor de las cartas, hay para mí un abismo que no puedo salvar, al parecer porque no lo quiero. Allá, del otro lado, es algo de la noche, en todos sentidos y de un modo absoluto, una cuestión nocturna; aquí está el mundo, lo poseo, ¿y tengo que saltar al otro lado en la noche para tomar posesión de él una vez más?... ¿Debo ir al otro lado por amor a una magia siniestra, a un acto de prestidigitación, a una piedra filosofal, a una alquimia, a una sortija encantada? Alejado de mí todo ello, me causa un terrible pavor. Querer atrapar eso por magia, en la precipitación de una noche, respirando pesadamente, abandonado, poseído, querer atrapar mágicamente lo que cada día nos da con los ojos abiertos («tal vez» no se pueden tener hijos de otro modo; «tal vez» los hijos también son magia. Dejemos por el momento este asunto). Por eso te estoy tan agradecido (a ti y a toda cosa) y por eso es tan natural que esté a tu lado en extremo tranquilo y en extremo agitado, en extremo limitado y en extremo libre; por eso también, después de este examen, he renunciado a cualquier otra vida. ¡Mírame a los ojos!

Kafka se expresa con tanta sencillez, con tan gran claridad y con tal lucidez que se corre el riesgo de creerse en posibilidad de comprender lo que sólo ha logrado otra forma de expresión. Si el mundo del deseo es para él esa cosa nocturna de la que habla aquí con un estremecimiento de horror, por más que afirme que quiere alejarse de él, sabe muy bien que, perteneciendo, y casi por entero, a la noche, tiene pacto con esa siniestra extrañeza; por eso no puede mantenerse al margen; por eso se pierde penetrando

en ella, también tiene el presentimiento de que, para aquel que, de todos modos, está como él adentrado en la complicidad de la noche, hay en ello una fuerza engañosa, ilusoria, torturadora, pero tal vez saludable, una fuente en la que quiere abreviar ávidamente, con aquella avidez que impulsaba a Joseph K. a calmar su sed en el rostro fresco de la señorita Bürstner. Escribir de todas maneras es para Kafka un pacto establecido con el peligro de la noche: «abandono a las fuerzas oscuras», «desencadenamiento de fuerzas mantenidas habitualmente al margen», «abrazos impuros», todo ello está en juego, dice, cuando escribe. «¿Se sabe algo más allá arriba, cuando se escriben historias, a plena luz, a pleno sol?». Don silencioso, don misterioso, pero magia en esencia impura y, sin embargo, ¿quién, más que Kafka, se ha confiado, y como a un medio privilegiado de salvación, a ese don y a esa magia? Tal vez ocurra lo mismo con el deseo.

En las cartas a Milena se encuentra repetida con mayor frecuencia la palabra angustia, expresado de la manera más viva lo que la angustia ha obtenido de él. A veces, en esas cartas también parece Kafka humillarse y, sobre todo cuando la esperanza da paso a la desesperación, abismarse en un sentimiento de

detracción casi ilimitado, cuyas expresiones excesivas incluso parecen sospechosas a Willy Haas, el editor de las cartas: ¿puede Kafka, ante la joven y no sólo ante ella, sino ante todo lo que evoluciona a su alrededor, creerse en verdad ese ser de indigencia y de lodo que quisiera representar a sus ojos? ¿No rebasa aquí los límites de la sinceridad? ¿Qué sucede exactamente con él cuando se precipita también, con cierto placer amargo, en esas regiones bajas a las que se reprocha haber tratado de abandonar un instante?

Cierto, hay en Kafka una preocupación bastante turbia, tal vez cierto gusto por la tortura que él mismo denuncia y que es como una treta para desmontar el sortilegio exponiéndolo, de antemano, a su crueldad^[5]. Pero tampoco hay que engañarse: cuando se siente ligado a la angustia, cuando dice a Milena: «Ambos estamos casados, tú en Viena, yo en Praga con la angustia, y no eres la única de nosotros dos que tira en vano de nuestro matrimonio», no sólo se siente unido a la pobreza de la nada y a la obsesión del miedo, sino también a la intimidad de lo más rico y lo mejor que posee. Fuerza es dar la razón a la angustia, hacer justicia a lo que quiere e incluso a lo que no quiere y, si Milena lo ama, lo hace a causa de la angustia y lo que ama es la angustia.

Tus cartas más hermosas... son aquellas en las que das la

razón a mi «angustia», al mismo tiempo que tratas de explicarme que no debo sentirla. Pues yo también, aunque a veces parezca defender «mi angustia» sólo por interés, en lo más hondo de mí ser es probable que le de la razón; sí, a ella debo mi consistencia, estoy hecho de ella y tal vez sea lo mejor que poseo. Y, como es mi mejor parte, también puede ser lo único que amas. Pues, fuera de ella, ¿qué podría encontrarse en mí que fuera digno de amor? Pero esta cosa es digna de él.

«Esta cosa es digna de amor». No sin orgullo, Kafka designa aquí el corazón de sí mismo, esa parte de la que no está dispuesto a renunciar, ese destino de inquietud y de tormento que, sin duda, lo obliga a tomar conciencia de sí como de un ser abismado, imbuido de la nada, cosa por tanto terrible que lo hace temblar, pero que no por ello deja de ser lo que lo hace digno de amor, como si el amor o el deseo fueran el centro mismo, la pura intimidad de la angustia.

En una de sus últimas cartas, describe a Milena lo que él es y lo que es ella:

Es más o menos así: yo, el animal del bosque, en ese entonces apenas me hallaba allí, yacía en algún lugar en una hoya lodosa (como es natural, lodosa sólo a causa de mi presencia); y ocurrió que te vi en la libertad del exterior, la cosa más maravillosa que nunca haya visto, lo olvidé todo, me olvidé a mí mismo, me erguí, ansioso, es cierto, en esa nueva libertad, aunque conocida, sin embargo me acerqué más, llegué hasta ti, eras tan buena, me acurruqué cerca de ti, como si tuviera derecho, puse mi rostro en tus manos, estaba tan feliz, tan orgulloso, era tan libre, tan fuerte, me sentía tan en mi casa, y de

nuevo esto: tan en mi casa, pero en el fondo sólo era sin embargo el animal, sólo seguía perteneciendo al bosque y si viviera aquí al aire libre, únicamente sería por gracia tuya; sin saberlo (pues lo había olvidado todo), leía mi destino en tus ojos. Era algo que no podía durar. Fue preciso, aunque pasaras sobre mí tu mano tan favorable, que observaras mis singularidades que anunciaban el bosque, que indicaban ese origen y mi verdadera patria. Vinieron las palabras inevitables sobre «la angustia», que inevitablemente se repetían, me atormentaban (tanto como tú, pero tú de una manera inocente) hasta dejarme los nervios a flor, me vi obligado a ver cada vez más la sucia llaga, el obstáculo, la molestia que por todas partes era para ti... Recordé quién era, en tus ojos leí el fin de la ilusión, experimenté ese pavor de los sueños (el de comportarse como quien está en casa, cuando no se tiene el derecho de estarlo), sentí ese pavor en la realidad misma, tuve que volver a la oscuridad, ya no soportaba el sol, estaba desesperado, en realidad como un animal extraviado, eché a correr hasta perder el aliento, y constantemente el pensamiento: «¡Si pudiera llevarla conmigo!» y este otro: «¿Hay oscuridad donde está ella?». Me preguntas cómo vivo: ¡así vivo!

Es preciso tratar de leer esta página como fue escrita, pensando que aquí no se trata de ninguna imagen, en el sentido habitual de la palabra, sino que Kafka en verdad pertenece a la espesura del bosque y que el suyo es el mundo de la oscuridad del que sólo escapa por una gracia momentánea. Exilado pues del mundo, de la Tierra Prometida, excluido de la esperanza, ¿está condenado a la desesperación? Condenado al desierto, al extravío de la profundidad vacía, ¿no puede hacer de ese extravío su camino, del desierto la promesa de otra tierra, del exilio su nueva

patria? Él lo dirá en una nota del *Diario* escrita poco después ^[6] y también lo dice a Milena en términos misteriosos que hacen presentir que el animal del bosque ve lo que no ven, conoce lo que no conocen los seres felices de este mundo:

Tú no puedes comprender exactamente, Milena, de qué se trata o se trató en parte, ni siquiera yo lo comprendo, sólo tiemblo ante el desencadenamiento, me atormento hasta la locura, pero qué es y qué se quiere en la distancia, no lo sé. Sólo sé lo que se quiere en la proximidad: silencio, oscuridad, enterrarse, es mi camino, no puedo actuar de otro modo^[7]. Se trata de un desencadenamiento, pasa, en parte ha pasado, pero las fuerzas que lo hacen surgir siguen temblando en mí, antes, después; sí, mi vida, mi ser está hecho de esta amenaza subterránea; si se detiene, me detengo también. Es mi modo de participar en la vida; si eso cesa, yo abandono la vida tan ligera y naturalmente como se cierran los ojos. ¿No fue siempre así, desde que nos conocemos y me habrías lanzado una mirada furtiva si no hubiese sido así?

Por eso, cuando Kafka parece expresarse en contra de sí mismo de un modo que humilla su genio, lo que dice no solamente posee la aspereza de una fuerza denigrante, sino que también se estremece como ante el recuerdo, como ante la proximidad de lo que rebasa infinitamente la experiencia común, movimiento que lo asombra, lo asusta, pero porque también presente su fuerza vertiginosa de exaltación:

Pero aún no es el punto más alto del asombro, lo más

sorprendente es que si quisieras venir a mí, si entonces quisieras —de juzgarlo musicalmente hablando— abandonar el mundo entero para descender hacia mí, a una profundidad tal que allí donde estuvieras ya no veríamos nada, para alcanzar esa meta —extraña, extraña— te sería necesario no sólo hundirte, sino elevarte de una manera sobrehumana muy por encima, por encima de ti, tan fuertemente que quizás quedarías desgarrada, hasta desplomarte y desaparecer (y yo, entonces, sin duda contigo). Y todo para llegar a un lugar que nada tiene de seductor, donde permanezco sin dicha, sin desdicha, sin mérito y sin culpa, únicamente porque allí me han depositado.

(Carta escrita, es cierto, antes de los días de angustia, pero que no por ello deja de expresar la verdad: para unirse a Kafka, allí donde está, en el fondo de la oscuridad, es preciso bajar infinitamente, pero también elevarse, exaltarse hasta desaparecer: «extraño, extraño»).

Brod ha afirmado que, en *El castillo*, Kafka había presentado sus relaciones con Milena. Desde luego existe en esta intuición algo de cierto, pero ¿Milena es Frieda? ¿Es Klamm el marido de Milena? ¿Es Olga la prometida de Kafka, aquella muchacha sencilla y de poca defensa contra la cual se desencadenan los celos de Milena con una injusta violencia? Y a las amigas de Milena, aquellas amigas pérfidas que intrigaban contra Kafka, ¿las encontramos en la figura de la mujer del posadero, cuya hostilidad, ya solapada, ya abierta, nos

explicarían? No lo podríamos decir: la historia real no aclara la obra, no la acerca a nosotros. Lo único que se presiente es que tal vez se prolongue en la obra, no para plasmarse en ella, así fuera a costas de una trasposición, sino más bien para formar una nueva vivencia, irreductible, que se desarrolla según las exigencias y con fines propios, vivencia que no importa menos para el destino de Kafka que la historia de su pasión desdichada. Sin embargo, cuando se leen las cartas, cuando se recuerda *El castillo* y si nos dejamos arrastrar a hacer comparaciones entre ambos mundos, nos sentimos asombrados y como asustados pensando que aquella Milena, figura espléndida a la que Kafka eleva por encima de todo mediante sus declaraciones extasiadas, bien podría, en la verdad de la obra, no ser sino esa insignificante Frieda, sin grandes atractivos y sin más méritos que los que tiene por su unión con Klammer y, asimismo, ¿está esa pasión, tan bella, de la que las cartas nos hablan de tal manera que nos sentimos inclinados a calificarla de sublime, como lo haría Stendhal, llamada a ser, en la obra, en la vivencia de la obra, esas tristes relaciones, esos abrazos lastimosos, sin dicha ni porvenir, entre un extranjero desleal y una sirvienta infiel? ¿Cómo ha podido, quien ha amado a Milena con esa admiración apasionada, rebajar sus sentimientos, dominarlos,

atravesarlos de un lado a otro al grado de encontrar en ellos el movimiento que habría de llevar a K. a unirse a Frieda con una intimidad tan hueca y tan fría? ¿Es ésa la verdad que hay que leer tras las bellas frases apasionadas de las cartas? ¿Y no habla esa verdad, de una manera más cruel aún de lo que pensamos, del fracaso de Milena?

En efecto, tal vez sea así. Pero, admitiendo que haya razón en querer captar en el libro un reflejo de los verdaderos sentimientos de Kafka, hay que llevar adelante la lectura y no limitarse a un análisis de las relaciones de tal o cual personaje. La obra entera, en su realidad compacta, es la que debe hablarnos de la fuerza atormentadora, oscura, sobrecogedora, que atraviesa la historia real. Entonces tal vez todo cambie y ya no es sólo la tristeza de unas relaciones lastimosas lo que se debe atribuir a la relación de Kafka, sino también el misterio deslumbrante del Castillo y, aún más, la pasión desmesurada por una búsqueda, jamás satisfecha, nunca extinta, que, incluso cuando las fuerzas faltan, todavía se esfuerza, no renuncia jamás. Podemos decir entonces que *El castillo* es a todas luces el libro de una extraordinaria pasión y que en esta pasión (que no se encuentra en El proceso) se expresa el impulso que un día llevó, a pesar suyo, a aquel joven de Merano hasta la joven de Viena. Gran pasión, pasión que

fracasa, pero porque sólo puede alcanzar su meta rebasándola. Kafka, quien habla incesantemente de esa debilidad, también estuvo consciente de esa fuerza terrible, capaz de todo, que podía apoderarse de él. Dice a Milena:

... Yo, quien en el gran tablero, ni siquiera soy el peón de un peón (muy lejos de ello), ahora, contra todas las reglas y a reserva de enredar el juego, también quisiera ocupar el lugar de la reina —yo, el peón del peón, por consiguiente una pieza que no existe y que por tanto no puede participar en el juego— a más de que, al mismo tiempo, tal vez quiera ocupar también el lugar del rey o incluso todo el tablero, al grado de que, si en realidad lo quisiera, sería necesario que ocurriera por otros medios más inhumanos.

Ésta es pues la pasión de Kafka, esa fuerza prodigiosa que lo anima, cuando tiende hacia Milena (pero demasiado fuerte para no tender infinitamente más lejos) y también es a las claras la fría pasión de K., también peón de peón, una figura inexistente, que altera todas las reglas, que está fuera del juego y sin embargo quiere jugar y, si en realidad lo quisiera, de una manera muy distinta de la humana podría superar todas las metas, pero, a causa de esa misma voluntad que es desmesura, impaciencia, ignorancia infinitas, no puede lograr nada, ni hacer nada.

VIII. LA VOZ NARRATIVA

(El «él», el neutro).

ESCRIBO (pronuncio) esta frase: «Las fuerzas de la vida sólo bastan hasta cierto punto». Pronunciándola, pienso en algo sumamente sencillo: la experiencia de la fatiga que nos da en todo instante el sentimiento de la vida limitada; damos unos cuantos pasos por la calle, damos ocho o nueve, luego nos desplomamos. El límite que indica la fatiga limita la vida. A su vez, el sentido de la vida está limitado por ese límite: sentido limitado de una vida limitada. Mas se produce una inversión que es posible descubrir de diferentes maneras. El lenguaje modifica la situación. La frase que pronuncio tiende a atraer al interior mismo de la vida el límite que sólo debería marcarla por el exterior. Se llama limitada a la vida. El límite no desaparece, pero recibe del lenguaje el sentido, tal vez sin límite, que pretende limitar: afirmándola, el sentido del límite contradice la limitación del sentido o cuando menos la desplaza; pero, con ello, corre el riesgo de perderse el saber del límite entendido como limitación del sentido. ¿Cómo entonces hablar de ese límite (hablar de su sentido),

sin que el sentido no lo limite? En este punto, nos sería preciso entrar en otro tipo de lenguaje y, entretanto, darnos cuenta de que la frase: «Las fuerzas de la vida...» no es, como tal, enteramente posible.

Sin embargo, conservémosla. Escribamos un relato en que se coloca como una realización de propio relato. ¿Cuál es la diferencia entre ambas frases, idénticas? Ciertamente, muy grande. Puedo, *grosso modo*, representarla así: el relato sería como un círculo que neutralizara la vida, lo que no quiere decir sin relación con ella, sino que se relaciona mediante una relación neutra. En ese círculo, claramente queda dado el sentido de lo que es y de lo que se dice, pero a partir de un alejamiento, de una distancia en la que de antemano están neutralizados todos los sentidos y en que todo carece de sentido. Reserva esta que excede todo sentido ya significado sin que se la considere una riqueza ni una pura y simple privación. Es como una palabra que no aclarara y no oscureciera.

En un mal relato —suponiendo que los haya, lo que no es absolutamente seguro— con frecuencia se tiene la impresión de que alguien habla por detrás y «apunta» a los personajes o bien a los acontecimientos lo que tienen que decir: intromisión

indiscreta y torpe; se trata, según dicen, del autor que habla, de un «yo» autoritario y complaciente arraigado aún en la vida y que irrumpe sin recato. Ciertamente, resulta indiscreto y de ese modo se borra el círculo. Pero también es cierto que esa impresión de que alguien habla «por detrás» pertenece sin duda a la singularidad narrativa y a la verdad del círculo: como si el círculo tuviera su centro fuera del círculo, por detrás e infinitamente atrás, como si el *fuera* fuese precisamente ese centro que sólo puede ser la ausencia de todo centro. Ahora bien, ese fuera, ese «por detrás» que no es en absoluto un espacio de dominación y de altura desde el cual puede captarse todo de una sola mirada y dirigir los acontecimientos (del círculo), ¿no será la distancia misma que el lenguaje recibe de su propia falta como límite suyo, distancia desde luego enteramente exterior, que sin embargo lo habita y en cierto modo lo constituye, distancia infinita que hace que mantenerse en el lenguaje sea ya estar fuera, y tal que, si fuera posible acogerla, «relatarla» en el sentido que le es propio, se podría entonces hablar del límite, es decir llevar hasta la palabra una experiencia de los límites y la experiencia-límite? Considerado en esa dimensión, el relato sería entonces el espacio aventurado en que la frase: «Las fuerzas de la vida...» puede afirmarse en su verdad, pero en el cual, como contrapartida, todas

las frases, incluso las más inocentes, corren el riesgo de recibir la misma situación ambigua que recibe el lenguaje en su límite. Límite este que tal vez sea el neutro.

No insisto en «el uso de los pronombres personales en la novela» que ha dado lugar a tantos estudios notables^[1]. Creo que es necesario remontarse más alto. Si, como se ha demostrado (en *L'Espace littéraire*), escribir es pasar del «yo» al «él», si a pesar de todo el «él» que sustituye al «yo» no sólo designa a otro yo y tampoco el desinterés estético — ese puro goce contemplativo que permite al lector y al espectador participar en la tragedia por distracción—, falta saber qué está en juego cuando escribir responde a la exigencia de ese «él» incalificable. En la forma narrativa, intentamos hablar, y siempre por añadidura, de algo indeterminado que la evolución de esta forma rehúye, aísla, hasta hacerlo poco a poco manifiesto, aunque de una manera engañosa. El «él» es el hecho ineludible de lo que tiene lugar cuando se cuenta. El lejano narrador épico cuenta hazañas que se produjeron y que él parece reproducir, las haya presenciado o no. Pero el narrador no es el historiador. Su canto es la extensión en que, en presencia de un recuerdo, viene a la palabra el

acontecimiento que allí ocurre; en el canto realmente desciende Orfeo a los infiernos: lo que se manifiesta agregando que desciende allí mediante la facultad de cantar, pero ese canto ya instrumental significa una alteración de la institución narrativa. Contar es misterioso. Muy pronto, el «él» misterioso de la institución épica se divide: el «él» se constituye en coherencia impersonal de una *historia* (en el sentido pleno y casi mágico de esta palabra); la *historia* se sostiene por sí sola, preformada en el pensamiento de un demiurgo y, como existe por sí misma, lo único que falta es contarla. Pero la *historia* pronto se desencanta. La vivencia del mundo desencantado que *Don Quijote* introduce en la literatura es la que disipa la *historia* oponiéndole la trivialidad de lo real, por la cual el realismo se apodera por mucho tiempo de la forma novelesca que se constituye en el género eficaz de la burguesía que progresa. El «él» es entonces lo cotidiano sin hazaña, lo cual ocurre cuando nada ocurre, cuando el curso del mundo es tal que pasa inadvertido, el tiempo que transcurre, la vida sumaria y monótona. Al mismo tiempo —y de una manera más visible—, el «él» marca la irrupción de un personaje: el novelista es aquel que renuncia a decir «yo», pero delega esa facultad en otros; la novela se puebla de pequeños «egos» atormentados, ambiciosos, desdichados, aunque siempre satisfechos

en su desdicha; el individuo se afirma en su riqueza subjetiva, en su libertad interior, en su psicología; la narración novelesca, la de la individualidad, haciendo abstracción de su propio contenido, ya está marcada por una ideología, en la medida en que supone que el individuo con sus particularidades y sus límites basta para hablar del mundo, es decir, supone que el curso del mundo se mantiene en la particularidad individual.

Vemos entonces que el «él» se ha escindido en dos: por una parte, hay algo que contar, es realidad *objetiva* tal como se da al punto ante una mirada interesada y, por la otra, esa realidad se reduce a una constelación de vidas individuales, de *subjetividades*, «él» múltiple y personalizado, «ego» manifiesto bajo el velo de un «él» de apariencia. En el intervalo del relato se oye, más o menos con precisión, la voz del narrador, ora ficticia, ora sin máscara.

¿Qué ha cedido en esta admirable construcción? Casi todo. No me detendré en ello.

Habría que hacer otra observación. Al mismo tiempo que permanecemos conscientes del carácter torpe de ese procedimiento, pues simplifica con exageración, comparemos la impersonalidad de la novela, tal como se atribuye con razón o sin ella a Flaubert, y la

impersonalidad de la novela de Kafka. La impersonalidad de la novela impersonal es la de la distancia estética. La consigna es imperativa: el novelista no debe intervenir. El autor —aunque *Madame Bovary* sea yo— suprime todas las relaciones directas entre él y la novela; la reflexión, el comentario, la intervención moralizante según se autoriza todavía, con lucimiento, en Stendhal o en Balzac, son pecados capitales. ¿Por qué? Por dos razones distintas, aunque casi confundidas. La primera: lo que se cuenta posee un valor estético en la medida en que el interés que se le toma es un interés a distancia; el desinterés —categoría esencial del juicio de gusto a partir de Kant e incluso de Aristóteles— significa que el acto estético no debe basarse en ningún interés, si es que quiere producir alguno que sea legítimo. Interés desinteresado. Así, el autor debe alejarse y conservar heroicamente las distancias para que el lector o el espectador también permanezca a distancia. El ideal sigue siendo la representación del teatro clásico: el narrador sólo está presente para levantar el telón; en el fondo, la obra se representa para la eternidad y como si él no estuviera; el autor no cuenta, muestra, y el lector no lee, mira, asistiendo, tomando parte sin participar. La otra razón es casi la misma, aunque enteramente distinta: el autor no debe intervenir, porque la novela

es una obra de arte y porque la obra de arte existe por sí sola, cosa irreal, en el mundo fuera del mundo, fuerza es dejarla en libertad, suprimir los puntales, cortar las amarras, para conservarla en su situación de objeto imaginario (aunque aquí ya se anuncie Mallarmé, es decir, una exigencia del todo distinta).

Evoquemos por un instante a Thomas Mann. Su caso es interesante porque no respeta la regla de la no intervención: constantemente se mezcla en lo que cuenta, a veces por terceras personas, pero también de la manera más directa. ¿Qué ocurre con esta intromisión irregular? No es de orden moral, toma de posición contra tal o cual personaje; tampoco consiste en hacer luz en las cosas desde afuera, toque de pulgar del Creador que modela las figuras a su antojo. Representa la intervención del narrador que impugna la propia posibilidad de la narración: por consiguiente, intervención esencialmente crítica, pero a modo de juego, de ironía maliciosa. Crispada y difícil, la impersonalidad flaubertiana afirmaba aún la validez del modo narrativo: contar era mostrar, dejar ser o hacer existir, sin interrogarse —pese a las grandes dudas que ya se pudieran tener— acerca de los límites y de las maneras del orden narrativo. Thomas Mann sabe bien que la ingenuidad se ha perdido. Por tanto trata de restituirla, no guardando silencio sobre la ilusión, sino al contrario,

produciéndola, haciéndola tan visible que juega con ella, como juega con el lector, atrayéndolo de ese modo al juego. Así, Thomas Mann, quien posee un gran sentido de la fiesta narrativa, logra restaurarla como fiesta de la ilusión narrativa, devolviéndonos una ingenuidad de segundo grado, la de la falta de ingenuidad.

Por tanto, es posible decir que si la distancia estética se denuncia en su obra, también se anuncia, se afirma mediante una conciencia narrativa que se toma como tema, en tanto que, en la novela impersonal de mayor tradición, esa conciencia desaparece al ponerse entre paréntesis. Contar era obvio.

Contar no es obvio. Como sabemos, el acto narrativo en general corre a cargo de tal o cual personaje, no porque, contando directamente, éste se haga narrador de una historia ya vivida o que se está viviendo, sino más bien porque constituye el centro a partir del cual se organiza la perspectiva del relato: todo se observa desde ese punto de vista. Hay entonces un yo privilegiado, así sea el de un personaje evocado en tercera persona, quien tiene cuidado de no rebasar las posibilidades de su saber ni los límites de su emplazamiento: es el reino de los embajadores de James, también el reino de las fórmulas subjetivistas, que hacen depender la

autenticidad narrativa de la existencia de un asunto libre, fórmulas exactas, por cuanto a que representan la decisión de atenerse a una idea preconcebida (la obstinación e incluso la obsesión son una de las reglas que al parecer se imponen cuando se trata de escribir: la forma es obstinada, ése es su peligro), exactas, pero en absoluto definitivas, pues, por una parte, afirman sin razón la equivalencia que podría haber entre el acto narrativo y la transferencia de una conciencia (como si contar fuera sólo tener conciencia, proyectar, develar, velar develando) y, por la otra, mantienen la primacía de la conciencia individual, que apenas sería en segundo término e incluso, secundariamente, una conciencia parlante.

Entretanto, Kafka ha escrito. Admira a Flaubert. Las novelas que escribe están marcadas por una austeridad que permitiría a un lector distraído catalogarlas dentro de la línea flaubertiana. Sin embargo, todo es distinto. En cuanto al asunto que nos ocupa, una de esas diferencias resulta esencial. La distancia —el desinterés creador (tan visible en la obra de Flaubert en la medida en que debe luchar para mantenerlo—, esa distancia que era la del escritor y del lector respecto a la obra, que autorizaba el goce contemplativo, entra ahora, de acuerdo con la especie de una extrañeza irreductible,

en la propia esfera de la obra. Ya no impugnada, sino restaurada en tanto que distancia denunciada, como en la obra de Thomas Mann (o de Gide), es el centro del mundo novelesco, el espacio en que se despliega, en la simplicidad única, la experiencia narrativa, la que no se cuenta, pero que entra en juego cuando se cuenta. Distancia esta que no sólo es vivida como tal por el personaje principal, siempre a distancia de sí mismo, como está a distancia de los acontecimientos que vive o de los seres que conoce (aún no sería sino la manifestación de un yo singular); distancia que lo distancia a él mismo, apartándolo del centro, porque constantemente descentra a la obra, de una manera no medible y no discernible, al mismo tiempo que introduce en la narración la alteración más rigurosa de otra palabra o del otro como palabra (como escritura).

Las consecuencias de ese cambio serán con frecuencia mal interpretadas. Una de ellas, inmediatamente visible, es sorprendente. El lector que hasta entonces se identificaba, pero de lejos, con la historia en curso (viviéndola por su cuenta según el modo de la irresponsabilidad contemplativa), en cuanto la extraña lontananza está en juego y es una especie de sustancia de la historia, ya no puede desinteresarse, es decir, gozar de ella con desinterés. ¿Qué ocurre? ¿En qué exigencia nueva ha caído? No

es que le concierna: por el contrario, no le concierne nada y tal vez no concierna a nadie; en cierto modo es lo *no concerniente* pero, como contrapartida, es aquello ante lo cual ya no le es posible tomar su distancia con facilidad, a él que no podría situarse de una manera exacta respecto a lo que ni siquiera se da por lo insituable. ¿Cómo podría apartarse entonces de la absoluta distancia que en cierto modo ha reintegrado en sí toda distancia? Sin punto de apoyo, privado del interés de la lectura, ya no le está permitido mirar las cosas de lejos, mantener entre ellas y él esa distancia que es la de la mirada, pues lo lejano, en su presencia no presente, no se da ni de cerca ni de lejos y no puede ser objeto de mirada. En lo sucesivo, ya no se trata de visión alguna. La narración deja de ser lo que se hace ver, por medio y desde la perspectiva de un actor-espectador elegido. El reinado de la conciencia circunspecta —de la circunspección narrativa (del «yo» que mira todo alrededor y se mantiene bajo su mirada)— se ve sacudido sutilmente, sin que desde luego tenga fin.

Lo que Kafka nos enseña —incluso aunque no se le pueda atribuir directamente esta fórmula— es que contar pone en juego lo neutro. La narración a la que rige el neutro se mantiene bajo la custodia del «él», tercera persona que no es una tercera persona ni

tampoco la simple cubierta de la impersonalidad. El «él» de la narración en la que habla el neutro no se contenta con tomar el lugar que en general ocupa el sujeto, sea éste un «yo» declarado o implícito, sea el acontecimiento tal como tiene lugar en su significación impersonal^[2]. El «él» narrativo destituye todo sujeto, tanto como desapropia toda acción transitiva o toda posibilidad objetiva. En dos formas: 1) la palabra del relato siempre nos hace presentir que lo que se cuenta no es contado por nadie: habla en neutro; 2) en el espacio neutro del relato, los portadores de palabras, los sujetos de acción —los que antaño hacían las veces de personajes— caen en una relación de no identificación consigo mismos: algo les ocurre que sólo pueden reaprehender desprendiéndose de su capacidad de decir «yo», y eso que les ocurre siempre les ha ocurrido: sólo podrían explicarlo de un modo indirecto, como olvido de sí mismos, ese olvido que los introduce en el presente sin memoria que es el de la palabra narrativa.

Cierto, esto no significa que el relato narre por necesidad un acontecimiento olvidado o ese acontecimiento del olvido bajo la dependencia del cual, separadas de lo que son —también se les llama enajenadas—, existencias y sociedades se agitan como en sueños para tratar de recobrase.

Independientemente de su contenido, el relato es olvido, de suerte que contar es ponerse a prueba de ese olvido primitivo que precede, funda y estropea cualquier memoria. En este sentido, contar es el tormento del lenguaje, la búsqueda incesante de su infinidad. Y el relato no sería otra cosa que una alusión al rodeo inicial que porta la escritura, que la deporta y que hace que, escribiendo, nos entreguemos a una especie de desviación perpetua.

Escribir, relación con la vida, relación desviada mediante la cual se afirma lo que no concierne.

Ausente o presente, se afirme o se sustraiga, altere o no los convencionalismos de la escritura — la linealidad, la continuidad, la legibilidad—, el «él» narrativo marca así la irrupción de lo otro — entendido en neutro— en su extrañeza irreductible, en su perversidad retorcida. Lo otro habla. Pero cuando lo otro habla nadie habla, pues lo otro, al que debe evitarse honrar con una mayúscula que lo fijaría en un sustantivo de majestad, como si poseyera alguna presencia sustancial, incluso única, precisamente nunca es sólo lo otro, tal vez no sea ni lo uno ni lo otro, y el neutro que lo señala lo retira de ambos, como de la unidad, estableciéndolo siempre fuera del término, del acto o del sujeto en que pretende ofrecerse. La voz narrativa (no digo narradora) obtiene de allí su afonía. Voz que no tiene cabida en

la obra, pero que tampoco la domina, lejos de caer de algún cielo bajo garantía de una Trascendencia superior: el «él» no es el englobante de Jaspers, más bien es un vacío en la obra: palabra-ausencia esta que evoca Marguerite Duras en uno de sus relatos, «una palabra—agujero, horadada en su centro con un agujero, con ese agujero en que habrían tenido que enterrarse todas las demás palabras», y el texto agrega: «No habría podido decirse, pero se hubiera podido hacerla resonar: inmensa, sin fin, como un gong vacío...»^[3]

La voz narrativa es neutra. Veamos rápidamente cuáles son los rasgos que en una primera observación la caracterizan. Por una parte, no dice nada, no sólo porque no agrega nada a lo que hay que decir (no sabe nada), sino porque subtiende a esa nada —el «callar» y el «callarse»— en que la palabra ya está inscrita; así, no se oye en primer lugar y todo lo que le da una realidad distinta empieza a traicionarla. Por la otra, sin existencia propia, no hablando de ninguna parte, en suspenso en el todo del relato, tampoco se disipa en él a la manera de la luz que, invisible, hace visible: es radicalmente exterior, viene de la exterioridad misma, de ese exterior que es el enigma propio del lenguaje en la escritura. Pero consideremos también otros rasgos, por lo demás los

mismos. La voz narrativa que está dentro sólo en cuanto está fuera, a distancia sin distancia, no se puede encarnar: bien puede adoptar la voz de un personaje juiciosamente escogido o incluso crear la función híbrida del mediador (cuando ella estropea cualquier mediación), siempre es distinta de lo que la prefiere, es la diferencia-indiferente que altera la voz personal. Llamémosla (por fantasía) espectral, fantasmagórica. No porque venga de ultratumba ni tampoco porque represente una vez por todas cierta ausencia esencial, sino porque siempre tiende a ausentarse en quien la lleva y también a borrarlo a él mismo como centro, siendo por tanto neutro en el sentido decisivo de que podría ser central, de que no crea centro, de que no habla a partir de un centro sino que, por el contrario, en última instancia impediría a la obra tener uno, retirándole todo foco privilegiado de interés, así sea el de la afocalidad, y no permitiéndole tampoco existir como un todo acabado, realizado de una vez y para siempre.

Tácita, la voz narrativa atrae al lenguaje oblicua, indirectamente y, bajo esta atracción, la de la palabra oblicua, deja hablar al neutro. Lo lleva en sí, por cuanto que: 1) hablar en neutro es hablar a distancia, sin mediación ni comunidad e incluso experimentando el distanciamiento infinito de la distancia, su irreciprocidad, su irrectitud o su

disimetría, pues la distancia más grande en que rige la disimetría, sin que sea privilegiado ni uno ni otro de los términos, es precisamente el neutro (no se puede neutralizar el neutro); 2) la palabra neutra ni revela ni oculta. Lo cual no quiere decir que no signifique nada (pretendiendo abdicar del sentido bajo la especie de lo insensato), quiere decir que no significa a la manera en que significa lo visible-invisible, sino más bien que abre en el lenguaje un poder distinto, ajeno al poder de iluminación (o de oscurecimiento), de comprensión (o de desprecio). No significa de un modo óptico; se queda fuera de la referencia luz-sombra que al parecer es la referencia última de todo conocimiento y de toda comunicación, al grado de hacernos olvidar que sólo posee el valor de una metáfora venerable, es decir, inveterada; 3) la exigencia del neutro tiende a suspender la estructura atributiva del lenguaje, esa relación con el ser, implícita o explícita, que, en nuestras lenguas, se plantea inmediatamente, cuando se dice algo. Con frecuencia se ha observado —los filósofos, los lingüistas, los críticos políticos— que no podría negarse nada que previamente se hubiera planteado. En otras palabras, todo lenguaje empieza por enunciar y, enunciando, afirma. Más bien podría ser que contar (escribir) fuese atraer la lengua a una posibilidad de hablar que hablaría sin hablar del ser

y tampoco sin negarlo: o incluso, de manera aún más clara, demasiado claramente, establecer el centro de gravedad de la palabra en otra parte, allí en donde hablar no equivaldría a afirmar el ser ni tampoco a tener necesidad de la negación para suspender la obra del ser, la que se realiza por lo general en toda forma de expresión. A este respecto, la voz narrativa es la más crítica que, sin ser oída, pueda hacer oír. De ahí que, escuchándola, tengamos tendencia a confundirla con la voz oblicua de la desdicha o con la voz oblicua de la locura^[4].

IX. EL PUENTE DE MADERA

(La repetición, el neutro).

SI, ANTE la cita del neutro, todo el relato es ya un lugar de extravagancia, entendemos por qué, de una manera tan visible, Don Quijote inaugura la época atormentada que habrá de ser la nuestra, no porque libere una nueva clase de rareza, sino porque, confiándose ingenuamente sólo al modo de contar, se entrega a la «extravagancia» y, al mismo tiempo, pone a prueba (denuncia) lo que, a partir de él, aunque tal vez por poco tiempo todavía, llamamos literatura^[1]. ¿Cuál es la locura del Caballero? La nuestra, la de todos. Ha leído mucho y cree en lo que ha leído. Por un espíritu de exacta coherencia, fiel a sus convicciones (con toda evidencia es un hombre comprometido), abandonando su biblioteca, decide vivir rigurosamente a la manera de los libros, para saber si el mundo corresponde al encantamiento literario. Se tiene así, y sin duda por primera vez, una obra de creación que, con propósito deliberado, se ofrece como imitación. Por más que el héroe que está en su centro se presente como personaje de acción, capaz como sus iguales de realizar proezas, lo que

hace siempre es ya un reflejo, tanto como él mismo sólo puede ser un doble, mientras que el texto en que se cuentan sus hazañas no es un libro, sino una referencia a otros libros.

Pensando en ello, si locura hay en Don Quijote, una locura mayor hay en Cervantes. Don Quijote no es razonable, y sin embargo es lógico si cree que la verdad de los libros también es buena para la vida y si se pone a vivir como un libro, aventura maravillosa y decepcionante, puesto que la verdad de los libros es la decepción. Por lo que respecta a Cervantes, las cosas son muy distintas pues, para él, Don Quijote no se empeña en salir a la calle a fin de poner en práctica la vida de los libros, él también se afana en un libro, no abandonando su biblioteca ni haciendo otra cosa que escribir, viviendo, agitándose, muriendo, sin vivir, sin moverse ni morir. ¿Qué espera demostrar y demostrarse? ¿Se toma por su héroe que, a su vez, se toma no por un hombre, sino por un libro y sin embargo pretende no leerse sino vivirse? Sorprendente locura, risible y perversa sinrazón, la que disimula toda cultura pero que es también su verdad oculta, sin la cual no se edificaría y sobre la cual se edifica majestuosa y vanamente.

Consideremos las cosas de manera más sencilla desde otro ángulo. Hemos leído un libro, lo comentamos. Comentándolo nos damos cuenta de que

ese libro a su vez no es sino un comentario, la puesta en un libro de otros libros, a los cuales remite. Nuestro comentario lo escribimos, lo elevamos a la categoría de obra. Constituido en cosa publicada y cosa pública, a su vez suscitará un comentario que, a su vez... Reconozcamos esta situación: nos pertenece de manera tan natural que al parecer hay falta de tacto al formularla en esos términos. Como si divulgáramos, en una forma de mal gusto, un secreto de familia. Sea, reconozcamos la falta de delicadeza. Pero considero que uno de los grandes méritos del libro de Marthe Robert es esta pregunta a la cual nos conduce, pregunta doble o que puede formularse por duplicado: ¿qué ocurre con una palabra de comentario? ¿Por qué podemos hablar de una palabra y, por lo demás, podemos hacerlo salvo si, injuriosamente, la consideramos silenciosa, es decir, si a la obra, a la hermosa obra maestra que reverenciamos, se la considera incapaz de hablar de sí misma? Luego, ¿qué hay de esas obras de creación que para sí mismas serían su propia exégesis? ¿Revelan un empobrecimiento de la literatura, el advenimiento de una civilización en decadencia, tardía y agotada, lo «sentimental» que fastidiosamente repite lo «primitivo», o bien se encuentran no más alejadas sino más próximas al enigma literario, no son más reflejas sino más

interiores a la animación del pensamiento y, así, no repiten la literatura, sino que se realizan en virtud de una duplicación más inicial, la que precede y pone en entredicho la supuesta unidad propia de la «literatura» y de la «vida»?

Comentario: no se trata de cualquier crítica, en los sentidos sumamente variados, aunque confusos, que tolera la palabra. Por una pretensión que, en efecto, tal vez envuelva a toda crítica, se trata de repetir la obra. Pero repetirla equivale a captar —a entender— en ella la repetición que la funda como obra única. Ahora bien, esta repetición —esta posibilidad original de existir por partida doble— no va a reducirse a la imitación de un modelo interior o exterior: sea ese modelo el libro de otro escritor, sea la vida, la del mundo, la del autor, o bien la especie de proyecto que sería, en el espíritu de éste, la obra ya escrita por completo, pero en modelo reducido, y que él se contentaría con trasponer al exterior agrandándola, o incluso con reproducir bajo el dictado del hombrecillo que en él es el dios. La reduplicación supone una duplicación de otro tipo, la siguiente: lo que una obra dice, lo dice callando algo (mas no por afectación de un secreto: la obra y el autor siempre deben decir todo lo que saben; de ahí que la literatura no pueda soportar ningún esoterismo

que le sea exterior; la única doctrina secreta de la literatura es la literatura). Es más, la literatura lo dice callándose a sí misma. Hay en ella un vacío que la constituye. Esta carencia, esta distancia, no expresada por hallarse cubierta por la expresión, es aquello a partir de lo cual la obra, dicha sin embargo una vez, perfectamente dicha e incapaz de volverse a decir, tiende irresistiblemente a decirse de nuevo, exigiendo esa palabra infinita del comentario en que, separada de sí misma por la bella crueldad del análisis (la que, a decir verdad, no la separa de modo arbitrario, sino en virtud de esa separación que obra ya en ella, no coincidencia que sería el levísimo palpitar de su corazón), espera que se ponga fin al silencio que le es propio.

Espera, como es natural, frustrada. La repetición del libro mediante el comentario es ese movimiento gracias al cual, introduciéndose en la carencia que hace hablar a la obra, una nueva palabra, palabra nueva y sin embargo la misma, pretende llenarla, colmarla. Palabra importante: al fin se va a saber a qué atenerse, se sabrá lo que hay detrás del gran Castillo y si los fantasmas de *Otra vuelta de tuerca* son tan sólo fantasmas nacidos en la febril imaginación de una jovencita. Palabra reveladora, usurpadora. Pues —es demasiado manifiesto— si el comentario tapa todos los intersticios o bien,

mediante esa palabra omnidicente, completa la obra pero la hace muda, habiendo suprimido su espacio de resonancia, por consiguiente, él mismo sufre a su vez de mutismo; o bien, repitiendo la obra, se contenta con repetirla a partir de esa distancia que en ella es su reserva, no obstruyéndola sino, por el contrario, dejándola vacía, sea que la designe circunscribiéndola de muy lejos, sea que la traduzca en su ambigüedad mediante una interrogación desde entonces más ambigua, puesto que lleva la ambigüedad en sí, trata de ella y acaba por disiparse en ella. Entonces, ¿de qué sirve comentar?

Sí, de qué sirve. Sin embargo, ese «de qué sirve» también es superfluo: aunque se juzgue vana o peligrosa, la necesidad de repetir no puede sustraerse en absoluto, puesto que no se sobreimpone a la obra y no sólo es impuesta por las costumbres de la comunicación social. Cuando los comentaristas aún no han impuesto su dominio, por ejemplo, en los tiempos de la epopeya, la duplicación se realiza dentro de la obra y tenemos el modo de composición rapsódica —esa perpetua repetición de episodio en episodio, desarrollo *in situ*, amplificación interminable de lo mismo— que hace de cada rapsoda no un reproductor fiel, un repetidor inmóvil, sino aquel que lleva adelante la repetición y, mediante ella, llena los vacíos o los amplía por

medio de nuevas peripecias, abre, tapa las fisuras y, finalmente, a fuerza de colmar el poema, lo distiende hasta la volatilización. Modo de repetición este que no es menos comprometedor que el otro. Lo que hay que ver es que el crítico es una especie de rapsoda al que nos remitimos, apenas hecha la obra, para distraer de ella ese poder de repetirse que le viene de sus orígenes y que, dejado en ella, amenazaría con deshacerla de modo definitivo; o, incluso, chivo expiatorio que se envía a los confines del espacio literario, a cargo de todas las versiones culpables de la obra, para que ésta, conservada intacta e inocente, se afirme en el único ejemplar considerado auténtico —por lo demás, desconocido y probablemente inexistente— que se conserva en los archivos de la cultura: la obra única, la obra que tío está completa si no le falta algo, falta que es su relación infinita consigo misma, plenitud según el modo de la falta.

Pero, entonces, ¿qué hay de esas obras modernas que serían su propio comentario y que no remiten sólo a lo que son, sino a otros libros o, mejor aún, al movimiento anónimo, incesante y obsesivo del que tal vez provengan todos los libros? ¿No será que esas obras, comentadas así desde el interior (como *Don Quijote*, que no sólo es un poema épico sino también la repetición de toda epopeya y, por consiguiente, incluso su propia repetición... y su irrisión), por el

hecho de que contando se cuentan en segundo grado, corren el riesgo (si es un riesgo: más bien una suerte) de hacer difícil, imposible o vano el ejercicio de cualquier otro comentario? Sí, ¿no traerá consigo la proliferación de esas obras el fin de la crítica? La respuesta es tranquilizadora: por el contrario. Cuanto más se comenta una obra, más comentarios provoca; más mantiene con su centro relaciones de «reflexión» (de repetición), más enigmática se hace a causa de esa dualidad. Así ocurre a *Don Quijote*. Así sucede, de manera aún más evidente, a *El castillo*. Aquí, ¿quién no recuerda y no se siente culpable de haber puesto de su cosecha? Qué abundancia de explicaciones, qué locura de interpretaciones, qué furor de exégesis, sean éstas teológicas, filosóficas, sociológicas, políticas, autobiográficas, cuántas formas de análisis, alegórica, simbólica, estructural e incluso —todo ocurre— literal. Cuántas llaves: cada una de ellas sólo es utilizable por el que la ha forjado y sólo abre una puerta para cerrar otras. ¿A qué obedece ese delirio? ¿Por qué la lectura nunca se satisface con lo que lee y no deja de sustituirlo por otro texto, que a su vez provoca otro más?

Es lo que ocurre, dice Marthe Robert, tanto con el libro de Kafka como con el de Cervantes. No está constituido por un relato inmediato, sino por la confrontación de ese relato con todos los del mismo

tipo, aunque de antigüedades, de orígenes, de significados y de estilos disímbolos, que ocupan de antemano el área literaria en que a él también le gustaría tener cabida. En otras palabras, el Agrimensor no mide comarcas imaginarias y aún vírgenes, sino el inmenso espacio de la literatura, y no puede dejar de imitar —y por ello de reflejar— a todos los personajes que lo han precedido en ese espacio, de suerte que *El castillo* ya no sólo es la obra única de un escritor solitario, sino una especie de palimpsesto en que pueden leerse, yuxtapuestas, embrolladas, en ocasiones distintas, todas las versiones de una aventura milenaria, suma y resumen, por tanto, de la Biblioteca Universal en que se ve a K. como personaje ya de una novela costumbrista (fracasado que trata de triunfar por medio de las mujeres), ya de un folletín (el personaje de gran corazón, defensor de los débiles ante la tiranía de una casta privilegiada), o bien de un cuento de hadas y, para ser más exactos, de un nuevo ciclo de la gesta del rey Arturo, mientras encuentra su verdadero papel que es, como repetidor de *La Odisea*, como sucesor de Ulises, el de someter a prueba la epopeya de las epopeyas y con ella el perfecto orden homérico, es decir la verdad olímpica. Propósito este que Marthe Robert atribuye con osadía, no a la fatalidad de la lectura que condena a todo hombre

culto a ver sólo a través del prisma que descompone la cultura, sino al propio Kafka, hombre también muy culto, de quien dice que se sintió atraído por el triunfo griego en el momento crítico de su vida, cuando, convertido al sionismo y dispuesto a partir a Palestina, se impuso la tarea de comprender y de clasificar los monstruosos archivos de la cultura occidental, de los que no podía excluir sus propias obras.

Reflexionemos un instante acerca de esta tesis admirable y, según creo, enteramente nueva (así, ¿sería ése el sentido de *El castillo*, su secreto último? Una imitación de *La Odisea*, una crítica de la burocracia olímpica^[2]; lo cual suena, en un principio, de manera extraña), menos para aceptarla o desecharla que para reaprehender su principio y preguntarnos si no sería posible aplicarlo de otro modo. Admitamos que el Agrimensor se enfrente, de manera indirecta e invisible, no sólo a las fuerzas que representan el Castillo y la Aldea, sino, por medio de ellas y detrás de ellas, a la instancia suprema que es el libro y a las modalidades infinitas que constituyen su enfoque por la exégesis oral y escrita: ahora bien, como sabemos perfectamente, por la tradición a la que pertenece y en particular por la época

atormentada en que escribe su relato, este espacio del Libro es para Kafka un espacio al mismo tiempo sagrado, dudoso, olvidado y de interrogaciones, de estudios, de investigaciones ilimitadas, puesto que es la propia trama de la existencia judía desde hace milenios. Si hay un mundo en que, buscando la verdad y unas reglas de vida, lo que se encuentra no es el mundo sino un libro, el misterio y el mandato de un libro, ese mundo es el judaísmo, donde se afirma, al principio de todo, la fuerza de la Palabra y de la Exégesis, donde todo parte de un texto y todo vuelve a él, libro único en que se arrolla una prodigiosa sucesión de libros, Biblioteca no sólo universal sino que también hace las veces de universo, más vasta, más profunda y más enigmática que él. Se sustraiga o se exponga, un escritor, en la situación de Kafka y con las preocupaciones que son las suyas, no puede librarse de esta pregunta: hombre de letras sin mandato, ¿cómo podría entrar en el mundo cerrado —sagrado— de lo escrito, cómo, autor sin autoridad, pretendería agregar una palabra, estrictamente individual, a la Otra Palabra, a la antigua, la espantosamente antigua, la que cubre, comprende, engloba todas las cosas, al mismo tiempo que permanece escondida en el fondo del tabernáculo donde es posible que haya desaparecido, palabra sin embargo infinita, que siempre ha dicho todo de

antemano y respecto a la cual, desde que fue pronunciada, a los Señores de la palabra, depositarios mudos, sólo les queda cuidarla repitiéndola y a los demás escucharla interpretándola? Como escritor —es la exigencia irreductible— le es preciso llegar hasta la fuente de la escritura, pues sólo empezará a escribir si logra entablar con la palabra original una relación directa; pero, para acercarse a ese lugar consagrado, el único medio de que dispone es hablar ya, es decir, escribir, a riesgo de que, mediante esa palabra prematura, sin tradición, sin justificación, oscurezca aún más las relaciones para él impenetrables de la Palabra y su Sentido.

Mas, debo agregar al punto, al proponer estas observaciones no pretendo en absoluto ofrecer una nueva interpretación de *El castillo*, ni sugerir que K. sea pura y simplemente el escritor Franz Kafka, el Castillo la palabra bíblica, las Oficinas los comentaristas talmúdicos, la Aldea el lugar de los fieles donde la palabra repetida estaría a la vez viva y muerta, sería exacta como mandamiento, auténtica si se le pertenece desde el interior, de lo contrario decepcionante, incluso absurda, si se la aborda desde el exterior pretendiendo además juzgarla y hablar de ella sin haber recibido enseñanza previa (como ocurre por necesidad al escritor de hoy día que no

posee más legitimidad que la exigencia de escribir, la que no admite ni referencia ni caución, como tampoco se contenta con ninguna satisfacción relativa). Lo único que conviene señalar aquí es: 1) que escribiendo y planteándose el problema de escribir —sabido es con qué amplitud y con qué seriedad— en primer lugar no es con el espacio académico de la epopeya de Homero con el que Kafka debe medirse, sino con 3000 años de escritura judaica; 2) que si, al contrario de *Don Quijote, El castillo* no tiene como asunto explícito el mundo previo de los libros (K. es Agrimensor, no lector ni escritor), si por consiguiente no se plantea el problema de la Escritura, sin embargo lleva este problema en su propia *estructura*, puesto que lo esencial del relato, es decir lo esencial de la peregrinación de K. no consiste en ir de un lugar a otro, sino de una exégesis a otra, de un comentarista a otro, en escuchar a cada uno de ellos con atención apasionada, y luego en intervenir y en discutir con todos según un método de examen exhaustivo que sería fácil comparar con ciertos giros de la dialéctica talmúdica (llamémosla así para simplificar, y precisando que ésta, según los hombres competentes, sería mucho más exigente que aquella con la que Kafka se ve obligado a satisfacerse).

Lo anterior es, a mi parecer, todo lo que tenemos

derecho a adelantar. *El castillo* no está constituido por una serie de acontecimientos o de peripecias más o menos ligadas, sino por una sucesión cada vez más relajada de versiones exegeticas, que finalmente sólo tratan de la posibilidad misma de la exégesis: la posibilidad de escribir (y de interpretar). *El castillo*. Y si el libro se detiene, inconcluso, interminable, es porque se hunde en los comentarios, exigiendo cada momento una glosa interminable, dando lugar cada interpretación no sólo a una reflexión (*midrash halachah*), sino también a una narración (*midrahs haggadah*) a la que a su vez hay que oír, es decir interpretar a niveles distintos, pues cada personaje representa cierta altura de palabras y cada palabra, a su nivel, dice la verdad sin decirla. Nos afirman que K. habría podido poner fin al relato mediante su muerte justificada a medias, pero ¿de qué muerte habría podido morir? No de su buena muerte, antes bien de una muerte exegetica, del comentario de su muerte y a condición de haber podido él mismo discutir y refutar por anticipado todas las interpretaciones posibles de ese fin, no personal (privado), sino sólo general (oficial), registrado en algún texto eterno y eternamente olvidado (su marcha hacia la muerte y su marcha hacia la palabra se hacen con un mismo paso: marcha hacia la muerte mediante la palabra y marcha hacia la palabra mediante la

muerte, cada una de las cuales se anticipa y anula a la otra). Cuando una noche, la última noche del relato, se encuentra de pronto ante la posibilidad de la salvación, ¿está en verdad frente a su salvación? No, en absoluto, sino en presencia de una exégesis de la salvación, a la que no puede corresponder sino con su fatiga, fatiga infinita a la medida de una palabra sin fin. No hay en ello nada que mueva a risa: la «salvación», si viene, sólo puede venir mediante la decisión de una palabra, pero la palabra de salvación sólo garantizará una salvación en palabra, válida únicamente en lo general (así fuese como excepción) y por consiguiente incapaz de aplicarse a la singularidad de la existencia reducida por la vida misma y por el cansancio de la vida al mutismo.

Desde luego, insisto de nuevo en ello, *El castillo* no es sino eso, y la fuerza de las imágenes, la fascinación de las figuras, la atracción decisiva del relato constituyen su única verdad, verdad tal que siempre parece decir al respecto más que todo lo que se pueda decir, con lo cual introduce al lector, pero antes que nada al narrador, por el tormento de un comentario sin fin^[3]. De ahí que volvamos a nuestro punto de partida que consiste en interrogarnos acerca de esa necesidad de repetirse que la obra contiene en sí, en su parte precisamente silenciosa, en su vertiente desconocida, y que sostiene esa palabra del

comentario, palabra sobre palabra, pirámide vertiginosa construida sobre un vacío —una tumba—, largo tiempo atrás recubierta y tal vez olvidada. Ciertamente, entre el comentario interior y el comentario exterior hay esta diferencia evidente: el primero se vale de la misma lógica que el segundo, pero en el interior de un círculo, trazado y determinado por el encantamiento literario; razona y habla a partir de un encanto y según esa lógica, obsesionada y apoyada en un encanto. Pero —y en ello radica la fuerza de una obra como *El castillo*— al parecer ésta tiene, como centro, la relación activa y no esclarecida de lo más «interior» y lo más «exterior» que exista, del arte que pone en juego una dialéctica y de la dialéctica que pretende englobar al arte, vale decir que detentaría el principio de toda ambigüedad y la ambigüedad como principio (la ambigüedad: la diferencia de lo idéntico, la no identidad de lo mismo), principio de toda lengua y del paso infinito de un lenguaje a otro, como de un arte a una razón y de una razón a un arte. De donde resulta que todas las hipótesis que se puedan desarrollar sobre este libro parecen tan correctas y tan impotentes como las que se desarrollan en el interior, a condición de que protejan y prolonguen su carácter infinito. Lo que equivaldría a decir que, en cierto modo, en lo sucesivo todos los libros pasan por ese libro.

Sin embargo, tratemos de comprender mejor lo que eso significa. En general, leyendo este relato nos dejamos atrapar por el misterio más visible, el misterio que desciende del lugar inaccesible que sería la colina condal, como si todo el secreto —el vacío a partir del cual se elabora el comentario— se localizara allí. Pero, si se lee con mayor atención, pronto nos damos cuenta de que el vacío no se localiza en ninguna parte y que se reparte por igual en todos los puntos a los que se dirige la interrogación. ¿Por qué todas las respuestas que tratan de la relación de K. y del Castillo se antojan siempre insuficientes, y tales que parecen exagerar y devaluar al infinito el sentido de ese sitio, al que conviene y no los juicios más reverenciales y más denigrantes? Es extraño: nos empeñamos en buscar las designaciones supremas, las que desde hace milenios la humanidad ha perfeccionado para caracterizar a lo Único, nos empeñamos en decir: «Pero el Castillo es la Gracia; el *Graf* (el conde) es *Gott*, según lo demuestra la identidad de las mayúsculas; o bien es la Trascendencia del Ser o la Trascendencia de la Nada, o es el Olimpo o la gestión burocrática del universo.»^[4] Sí, por más que digamos todo eso, que lo digamos ahondando sin cesar, sigue siendo cierto que todas esas profundas identificaciones, las más sublimes y las más ricas de que podamos disponer no

dejan de decepcionarnos todavía: como si el Castillo fuera siempre infinitamente más que eso, infinitamente más, es decir también infinitamente menos. ¿Qué está entonces por encima de la Trascendencia, qué hay por debajo de ella? Pues bien (respondamos de prisa, sólo la prisa autoriza la respuesta), está aquello ante lo cual toda evaluación se degrada, sea la más elevada, sea la más baja, aquello que marca con la indiferencia a toda posibilidad de evaluar y, con ella, recusa a todos los guardianes de los valores, así sean celestes, terrenos o demoniacos y así finquen su autoridad en la razón, la sinrazón o la superrazón. ¿Es muy misterioso? Desde luego, pero, al mismo tiempo, a mi parecer, carece de misterio, puesto que cada vez que hablamos lo ponemos en juego, a reserva de hacerlo retroceder, de recubrirlo mediante nuestra propia expresión, cuando nos esforzamos en hablar al respecto. Escojamos por un momento designarlo con el nombre más modesto, más apagado, más neutro, escogiendo precisamente llamarlo neutro, porque llamarlo neutro tal vez sea seguramente disiparlo, pero por necesidad todavía en beneficio de lo neutro. En esas condiciones, ¿tenemos derecho de sugerir que el Castillo, la residencia condal, no sea otra cosa que la soberanía de lo neutro y el lugar de esta extraña soberanía? Por desgracia no es posible

decirlo de manera tan sencilla, aunque la parte más profunda de su libro, al menos aquella a la que correspondo mejor, sea esa en la que Marthe Robert muestra que la fuerza soberana no es aquí ni trascendente ni inmanente^[5], que es neutra, limitándose «a registrar los hechos y los juicios que los preceden y los siguen, los pensamientos, los sueños, todo ello con una realidad y una pasividad que el individuo resiente extrañamente como un peso y una injusticia». Observación importante, tal vez decisiva. Sólo que no podemos atenernos a ella porque el neutro no podría estar representado, simbolizado ni tampoco significado y porque además, si es transmitido por la indiferencia infinita de todo el relato, está en él por doquiera (tanto como, dice Olga, todo el mundo pertenece al Castillo, de donde habría que concluir que no hay Castillo), como si fuera el punto de fuga al infinito a partir del cual la palabra del relato y, en ella, todos los relatos y toda palabra sobre todo relato recibieran y perdieran su perspectiva, la infinita distancia de las relaciones, su perpetua inversión, su abolición. Mas, detengámonos en este punto por temor a participar también en un movimiento infinito. A pesar de todo, si *El castillo* detenta en sí como su centro (y como ausencia de todo centro) lo que llamamos neutro, el hecho de nombrarlo no puede quedar en absoluto sin

consecuencias. ¿Por qué ese nombre?

¿Por qué ese nombre? ¿Es en verdad un nombre?

—¿Será una figura?

—En todo caso una figura en que sólo figura ese nombre.

—¿Y por qué, a pesar de las apariencias, un solo hablante, una sola palabra nunca pueden llegar a nombrarlo? Cuando menos se necesitan dos para decirlo.

—Lo sé. Necesitamos ser dos.

—Pero ¿por qué dos? ¿Por qué dos palabras para decir una misma cosa?

—Es que quien la dice es siempre el otro.

X. LA ÚLTIMA PALABRA

PORQUE formaban el último volumen de las Obras completas, cuando fueron publicadas en la edición alemana (en 1958), las «Cartas» parecían constituir la última palabra de Kafka. Estábamos dispuestos a esperar de aquellos postreros escritos la revelación definitiva que, como el día del Juicio Final, diera forma al enigma. De ahí nuestra lectura ingenuamente ansiosa, infantilmente decepcionada. Es que no existe el Juicio Final, como no existe el fin. El carácter extraño de las publicaciones póstumas consiste en que son inagotables.

Con toda seguridad, aunque la guerra, las persecuciones, los cambios de régimen hayan hecho el vacío a su alrededor, destruyendo testigos y testimonios, habrá, y no dejará de haber, muchos documentos, tal vez significativos, tal vez insignificantes. Sobre su infancia y su adolescencia se han hecho investigaciones, cuyos resultados empiezan a reunirse. En cierto modo, la biografía está por escribirse^[1].

Hasta ahora, lo que conocemos es el rostro y la vida como los conoció Max Brod; y este conocimiento es insustituible. Las cartas nos lo

confirman: de nadie más estuvo tan cerca con una confianza tan perdurable, no me atrevo a decir por dictado de su naturaleza. «Max y yo radicalmente distintos». Pero esa diferencia es la que hace de su amistad un entendimiento fuerte y viril; aunque Kafka admire a Brod por su fortaleza para vivir, su capacidad de acción, su fuerza como escritor, aunque por consiguiente lo ponga muy por encima de sí mismo, nunca se humilla ante él ni en relación con él, con esa pasión de rebajamiento de que hace gala ante otros. Pero, precisamente, era otro con otros; y, ¿qué era consigo mismo? Es ese sí mismo invisible el que, permaneciendo oculto para nosotros, sigue siendo objeto de nuestra curiosidad ingenua y de nuestra búsqueda frustrada por necesidad.

Las cartas cubren 20 años de su vida. Si nos revelan menos de lo que esperábamos, es por diversos motivos. Primero, ya se las conocía en parte, por haberlas utilizado Brod en su biografía y en sus otros libros. Además, todavía son muy fragmentarias, porque esas publicaciones siempre están lamentablemente sometidas al azar que conserva y destruye sin razón. De ese modo, no poseemos casi nada de las cartas que intercambié con su familia. De su adolescencia se ha salvado un poco de la correspondencia apasionada con su discípulo Oskar Pollak, luego, poco después, con

una muchacha, Hedwige W., a la que conoció durante un viaje a Moravia en 1907, primer esbozo de sus atormentadas relaciones con el mundo femenino. Con posterioridad, lo esencial está constituido por sus cartas a Brod, a F. Weltsch, a O. Baum, los amigos de toda la vida (de las cartas a Werfel, casi nada); aún después, a R. Klopstock, el joven estudiante de medicina quien, junto con Dora Dymant, asistió a su fin. La suerte es que los años más pobres del *Diario* sean los más ricos en cartas importantes: sobre la estancia en Zurau, cuando se declaró la tuberculosis, sobre los viajes a Matliary, a Plana, y sobre los años de 1921 y 1922, cuando escribe y luego abandona *El castillo*, ahora disponemos de una relación más precisa, algunas alusiones se aclaran, ciertas oscuridades se profundizan; nos sentimos confirmados en el carácter misterioso de algunos instantes. La curva de esta existencia rara se deja presentir mejor, nos es más sensible lo negativo de la revelación.

Sin embargo, nada que, por la fuerza de lo inesperado, se pueda comparar con las cartas a Milena^[2]. Tampoco nada que nos produzca la sensación de que estamos a punto de flanquear el umbral, como pasa en el *Diario*. Ocurre que, por próximo que esté de sus correspondientes, entregándoles lo más secreto que posee, hablando de

sí con una franqueza despiadada, Kafka mantiene una insensible distancia destinada a tratar con miramientos la verdad de ellos y la propia. «No debes decir que me comprendes», repite a Brod. Convencidos de su personalidad admirable, sus amigos siempre están dispuestos a representar para él todas las razones que tiene de no desesperar. Pero precisamente lo desesperan por ello: no que sólo sea feliz con una desdicha perfecta, sino que, mostrando el carácter inaccesible del mal (desdicha y dolor) que le es propio, toda interpretación demasiado favorable de quienes lo conocen mejor muestra también la profundidad de ese mal y el valor malo de las soluciones con que se le arrulla.

Lo que dices sobre mi caso es cierto; por fuera, se representa exactamente así; es un consuelo pero, llegado el momento, también una desesperación; pues esto demuestra que de esas cosas espantosas nada asoma y que todo permanece en reserva dentro de mí. Esa oscuridad que soy el único en ver y yo mismo ni siquiera siempre, ya al día siguiente de aquel día había dejado de verla. Pero sé que está allí y que me espera...

Hay que agregar que Kafka siempre guardó un respeto extremo a la verdad de los demás; los mantiene en lo posible al margen de la experiencia sombría que vive y, por los consejos que les da, por los juicios que emite sobre ellos, tanto como por el destello de su alegría ligera, los convence de una

apertura a la esperanza que al punto recusa, en cuanto se quiere hacerlo partícipe de ella. En una carta tardía a Klopstock (julio de 1922), encuentro las siguientes líneas:

Si fuéramos por camino correcto, renunciar sería la desesperación sin límites, pero puesto que vamos por un camino que sólo nos conduce a otro y éste a un tercero y así sucesivamente; puesto que la verdadera vía no surgirá antes de mucho tiempo, y tal vez jamás, puesto que por consiguiente estamos entregados por completo a la incertidumbre, pero también a una diversidad inconcebiblemente bella, la realización de estas esperanzas... sigue siendo el milagro siempre inesperado, pero en compensación siempre posible.

Aquí tenemos, rara vez descrito por Kafka, el aspecto positivo de una búsqueda al parecer negativa en absoluto (puesto que la verdadera vía que es única no nos ha sido dada, no hay un camino, sino una infinidad, y tenemos algo infinitamente variado y brillante, el brillo incomparablemente bello de los reflejos que nos procura el goce estético), aunque dudo que hubiese aceptado que le aplicaran a él mismo ese consuelo del que hace partícipe a su amigo desalentado^[3]. Otro ejemplo. Brod siempre destacó, como centro de la fe de Kafka, este aforismo: «En teoría, hay una posibilidad perfecta de felicidad terrestre: creer en lo indestructible en uno mismo y no esforzarse por alcanzarlo». Mas, por una

carta, vemos que ese pensamiento se vincula a un ensayo de Max Brod (*paganismo, cristianismo, judaísmo*): «Tal nos acercaríamos al máximo a tu idea si dijéramos: «En teoría, hay una posibilidad perfecta de felicidad terrestre: creer en lo que es decididamente divino y no esforzarse por alcanzarlo.» Esa posibilidad de ser feliz es tan impía como inaccesible, pero los griegos tal vez se acercaron a ella más que nadie». ¿Será entonces la verdad de Kafka una verdad propia de los griegos? ¿Encima un «blasfemo»? Ese comentario bastaría para hacernos volver a una prudencia que el optimismo generoso de Brod en ocasiones le hizo olvidar.

La vida de Kafka fue un combate oscuro, protegido por la oscuridad, pero en él vemos con claridad los cuatro aspectos, representados por las relaciones con su padre, con la literatura, con el mundo femenino, tres formas de lucha que vuelven a manifestarse en un nivel más profundo para dar forma al combate espiritual. Naturalmente, con cada una de estas relaciones se ponen en entredicho todas las demás. La crisis siempre es total. Cada episodio lo dice todo y lo retiene todo. La preocupación por su cuerpo y la preocupación por todo su ser. El insomnio, aquella dificultad dramática de cada una de sus noches,

expresa todas esas dificultades. Construir su biografía en torno a estos cuatro centros más o menos ocultos sólo tendría el interés de hacérsela ver por un momento según las claridades más o menos grandes que tengamos sobre cada uno de estos enigmas, que son de calidad muy diferente. Comprobaríamos por ejemplo que el problema del padre, en el que se ocupó de una manera tan visible, aunque se desarrolle con los otros tres (al punto nos damos cuenta de cómo Kafka complica en extremo el problema de su matrimonio, de cómo forma uno de los temas obsesivos de sus escritos, de cómo, en fin, se encuentra implicado en todos los asuntos del judaísmo), probablemente sea el menos cargado de secretos y el que lo acompaña menos lejos. El más extenso es el problema del escritor. El más dramático, que lo provoca en los instantes más sombríos, es el de las relaciones femeninas. El más oscuro, el del mundo espiritual, por necesidad oculto, puesto que se sustrae a toda percepción directa: «No puedo hablar de lo esencial; incluso para mí, está encerrado en la oscuridad de mi pecho: ahí se mantiene junto a la enfermedad, en el mismo lecho común».

Sobre cada una de estas formas de sí mismo, las cartas nos ofrecen, si no luces, cuando menos la posibilidad de una comprensión más prudente y más

matizada. Sobre todo, presentimos mejor el movimiento de toda esta vida que, aunque arraigada desde la juventud en las afirmaciones extremas de las que al parecer ya no se aparta, no dejará de transformarse. Ese movimiento en la inmovilidad es lo que la hace rica y enigmática. Las palabras de la adolescencia, las de la madurez quizás parezcan sobreponerse, son las mismas, son muy distintas y sin embargo no diferentes, aunque como eco de sí mismas a niveles de entendimiento más o menos profundos; y, al mismo tiempo, el devenir no es puramente interior, la historia cuenta, una historia que, por un lado, es su historia personal, su encuentro con Felice Bauer, con Julie Wohryzek, con Milena, con Dora Dymant, con su familia, con el campo de Zurau, con los libros, con la enfermedad, pero que, por otra parte, es la historia del mundo cuyo sordo rumor, a través de los problemas trágicos del judaísmo, no ha dejado de precederlo.

Desde luego, esta historia y este movimiento se hallan como reunidos en el movimiento de la creación literaria que será siempre la verdad hacia la cual se orienta. Seguirá siendo escritor hasta el fin. Privado de fuerza, de voz, de aliento, en su lecho de muerte corrige las pruebas de uno de sus libros (*Un artista del hambre*). Como no puede hablar, en un papel anota para sus compañeros: «Ahora voy a

leerlas. Esto tal vez me agite demasiado; sin embargo es preciso que lo viva una vez más». Y Klopstock informa que, una vez terminada la lectura, las lágrimas rodaron largo tiempo por sus mejillas. «Era la primera vez que veía a Kafka, siempre tan dueño de sí mismo, dejarse llevar por ese arranque de emoción». La única carta severa y casi dura que haya tenido cabida en la compilación, la escribió para defender su soledad de escritor. La cito para demostrar que, pese a su maravillosa atención a los demás, hay un límite que Kafka no puede dejar que se rebase. Klopstock, aquel joven estudiante de medicina que había conocido en Matliary y al que sin embargo quiere, casi con ternura, parecía desear una amistad más estrecha, deseaba verlo más, consideraba que Kafka había cambiado desde los primeros tiempos de su encuentro:

Concedo que entre Matliary y Praga hay cierta diferencia. Mientras tanto, tras haber sido atormentado por periodos de locura, he empezado a escribir y, de una manera que la hace muy cruel para todas las personas de mi entorno (no la llamo indeciblemente cruel), esta actividad es para mí lo más importante que haya en la tierra, como puede serlo su delirio para el que está loco (si lo perdiera, se volvería «loco») o para una mujer su ingravidez. Esto nada tiene que ver con el valor de lo escrito, valor que conozco demasiado, sino con el valor que posee para mí. Por eso, con un estremecimiento de angustia, cuido la escritura de todo lo que pueda perturbarla, y no sólo la escritura, sino también la soledad que le pertenece. Y cuando

ayer os dije que no debíais venir el domingo por la noche, sino hasta el lunes, y cuando en dos ocasiones habéis preguntado: «Entonces, ¿no en la noche?» y me vi obligado a responderos, al menos la segunda vez: «A descansar», era una perfecta mentira, pues lo único que quería era estar solo.

Sobre el problema medular de la necesidad de escribir que también es una fatalidad y una amenaza, en las Cartas encontramos dos de los textos más importantes. Están fechados en julio y septiembre de 1922. Importantes en sí, lo son también porque nos revelan en qué circunstancias fue abandonado *El castillo*. En parte resumo y en parte cito estos textos que resultan bastante largos. Empiezo por el más reciente: «Estoy aquí [en Plana] de nuevo desde hace una semana; no lo he pasado con toda alegría, pues he tenido que abandonar, manifiestamente para siempre, la historia del Castillo, la que no podía reanudarse tras ‘el desplome’ que empezó una semana antes del viaje a Praga, aunque lo que he escrito en Plana no sea tan malo como lo que tú conoces...». Kafka cuenta que, viéndose su hermana Ottla (que vivía con él) obligada a regresar pronto y de manera definitiva a Praga, la criada le ofreció prepararle sus comidas para permitirle continuar su estancia en aquel lugar que él ama. Kafka acepta, todo está decidido. «Me quedaré el invierno, una vez más doy gracias...».

Al punto, llegado apenas a lo alto de la escalera que conduce

a mi dormitorio se produjo «el desplome»... No tengo por qué describir el aspecto exterior de ese estado, tú lo conoces también, pero tienes que pensar en lo más extremo que exista en tu experiencia... Ante todo, sé que no podré dormir. La fuerza del sueño ya está roída en su centro. Me anticipo ya al insomnio, sufro como si la noche anterior ya me hubiera faltado el sueño. Salgo, no puedo pensar en otra cosa, sólo me invade una monstruosa angustia y, en instantes más claros, la angustia por esa angustia... ¿Qué ocurre, pues? Hasta donde puedo penetrar en ello con el pensamiento, sólo hay una cosa. Dices que debo tratar de probarme en asuntos mayores. Es cierto..., pero también puedo probarme en mi hoyo de ratón. Y esa única cosa es: el temor a la soledad completa. Si me quedara solo aquí, estaría plenamente solitario. No podría hablar con la gente y, si lo hiciera, la soledad aumentaría con ello. Al menos de una manera aproximada, conozco los horrores de la soledad, no tanto de la soledad solitaria como de la soledad entre los hombres, los primeros tiempos en Matliary o algunos días en *Spindlermühle*, pero no quiero hablar al respecto. ¿Qué pasa con mi soledad? La soledad es mi única meta, mi mayor tentación, mi posibilidad y, admitiendo que se pueda decir que he «organizado» mi vida, entonces ésta ha sido organizada para que la soledad se sienta bien en ella. Y, a pesar de todo, la angustia ante lo que tanto amo...

Ese deseo que es angustia, angustia ante la soledad cuando está allí, angustia cuando no lo está, angustia también ante toda solución de compromiso, es lo que al parecer comprendíamos bien pero que no nos apresuramos a comprender. En una carta un poco anterior Kafka aclara, pero de manera más enigmática, la convergencia de todas esas relaciones. Se trata una vez más de una crisis grave. Tenía que ir

a Georgetal, para pasar una temporada al lado de su amigo Baum. Acababa de escribirle que aceptaba. Todo le gustaba de aquel viaje, o por lo menos no veía objeción razonable. Y sin embargo, «el desplome», la angustia infinita, la noche sin sueño.

Mientras que durante esa noche de insomnio estos pensamientos iban y venían entre mis sienes doloridas, de nuevo tuve conciencia de lo que casi había olvidado en aquellos últimos tiempos bastante apacibles: en qué suelo endeble, o incluso inexistente, vivo, por encima de las tinieblas de las que sale a su antojo la fuerza tenebrosa, la que sin miramientos para mi balbuceo destruye mi vida. Escribir me mantiene aunque, ¿no sería más justo decir que escribir mantiene esta clase de vida? Como es natural, no quiero decir que mi vida sea mejor cuando no escribo. Es mucho peor, del todo insoportable y sólo puede llevar a la locura, Pero esto, es cierto, a condición de que sea escritor, aun cuando, como ocurre en este momento, no escriba; y un escritor que no escribe de todos modos es una monstruosidad que recuerda a la locura. Mas ¿qué ocurre con esto de ser escritor? Escribir es una recompensa deliciosa y maravillosa, aunque, ¿con qué nos paga? Por la noche, con la nitidez de las lecciones para niños, vi claramente que era el salario por el servicio al demonio. Ese descenso hacia las fuerzas oscuras, aquel desencadenamiento de espíritus por lo normal domeñados, esos abrazos dudosos y todo lo que puede pasar abajo, de lo que arriba ya no se sabe nada cuando se escriben historias a la luz del día. Tal vez haya otra manera de escribir, yo sólo conozco ésta; de noche, cuando la angustia no me deja dormir, sólo conozco ésta. Y me parece muy claro lo que tiene de diabólica. Es la vanidad y la concupiscencia que no dejan de girar en torno a mi persona o en torno a alguna persona extraña y de gozar con ello, con un movimiento que no hace sino multiplicarse, verdadero sistema solar de vanidad. El anhelo del hombre ingenuo: «Quisiera morir y ver cómo me lloran», lo

realiza ese escritor constantemente, muere (o no vive) y se llora constantemente. De ahí viene su terrible angustia ante la muerte, que no se expresa por necesidad con el miedo de morir, pero que también se manifiesta en el miedo al cambio, en el miedo de ir a Georgental.

Mas ¿por qué ese miedo de morir? Kafka distingue dos series de razones que, según dice, tal vez se confundan. Y, en efecto, ambas parecen reducirse a este pensamiento: el escritor tiene miedo de morir porque todavía no ha vivido y no sólo porque le hayan faltado la dicha de vivir con una mujer, hijos, fortuna, sino porque, en vez de entrar en la casa, tiene que contentarse con admirarla desde fuera y con coronar su cima, excluido del gozo de las cosas por la contemplación que no es posesión. He aquí la especie de monólogo interior de ese escritor:

Lo que he representado va a ocurrir en realidad. No me he redimido por la escritura. He pasado mi vida muriendo y además moriré en realidad. Mi vida fue más grata que la de los demás, por lo que mi muerte será más terrible. Como es natural, el escritor que hay en mí morirá al punto, pues esa figura no tiene suelo, ninguna realidad, ni siquiera está hecha de polvo; sólo es posible, un poco posible en la vida terrestre por lo que tiene de poco insensato y no es sino una construcción de la concupiscencia. Así es el escritor. Pero yo mismo no puedo seguir viviendo, puesto que no he vivido, sigo siendo arcilla, y la chispa que no supe trocar en fuego sólo la hice servir para iluminar mi cadáver.

—Será un extraño entierro —agrega Kafka—: el escritor,

algo que no existe, trasmite el viejo cadáver, el cadáver de siempre, a la fosa. Soy lo bastante escritor para querer gozar plenamente de eso en el pleno olvido de mí mismo —y no con lucidez, el olvido de sí es la primera condición del escritor— o, lo que equivale a lo mismo, para querer contarlo; pero esto ya no ocurrirá. ¿Y por qué hablar sólo de la verdadera muerte? En la vida, es lo mismo...

Poco después, Kafka hace estas dos observaciones:

Debo agregar que, en mi miedo de viajar, desempeña un papel el pensamiento de que durante algunos días estaré apartado de mi mesa de escribir. Este pensamiento ridículo es en realidad el único legítimo, pues la existencia del escritor depende en realidad de su mesa, no tiene derecho de alejarse de ella si es que quiere escapar de la locura, debe aferrarse a ella con los dientes. La definición del escritor, de ese escritor, y la explicación de la acción que ejerce (en caso de haberla): él es el chivo expiatorio de la humanidad, él permite a los hombres gozar con inocencia de un pecado, casi con inocencia.

Sin pretender comentar estas líneas, lo que se puede observar es que no todas las afirmaciones que aquí se suceden están en el mismo nivel. Hay afirmaciones claras: escribir es ponerse fuera de la vida, es gozar de su muerte mediante una impostura que se constituirá en la espantosa realidad; el pobre yo real al que le ofrecen la perspectiva de un viajecito literalmente es molido a palos, atormentado y molido por el diablo; en adelante, el mundo está prohibido, la vida es imposible, la soledad

inevitable: Con lo cual está decidido que ya no tengo derecho de salir de Bohemia, pronto tendré que limitarme a Praga, luego a mi dormitorio, después a mi lecho, a cierta posición del cuerpo, luego a nada. Tal vez entonces pueda renunciar libremente a la dicha de escribir, sí, libremente y en la alegría, he ahí lo importante. Casi se ha circunscrito aquí la angustia de estar solo. Escribir es pues una actividad mala, pero no sólo por esas razones: por otras más oscuras. Pues escribir es cosa nocturna; es abandonarse a las fuerzas tenebrosas, descender a las regiones de abajo, entregarse a los abrazos impuros. Todas esas expresiones tienen para Kafka una verdad inmediata. Evocan la fascinación tenebrosa, el destello sombrío del deseo, la pasión por lo que se desencadena en la noche en que todo acaba en la muerte radical. ¿Qué entiende por las fuerzas de abajo? No lo sabemos. Pero, en medida cada vez mayor, asociará las palabras y el uso a la aproximación de una realidad espectral, ávida de las cosas vivas y capaz de extenuar toda verdad. Por eso, el último año, dejará casi de escribir y sobre todo de hablar de sí mismo, incluso a sus amigos:

Es cierto, no escribo nada, pero no porque tenga algo que ocultar (por aquello de que no sea la vocación de mi vida)... Antes que nada, como estos últimos años por razones estratégicas he hecho de ello una ley, no tengo confianza en Jas

palabras ni en las cartas, en mis palabras ni en mis cartas: estoy dispuesto a compartir el corazón con los hombres, pero no con los espectros que juegan con las palabras y leen las cartas, con la lengua colgando.

Categoricamente, la conclusión debería entonces ser ésta: ya no escribir. Ahora bien, esa conclusión es muy distinta (y nunca varió durante 20 años): «Escribir es para mí lo más necesario y lo más importante que exista». Y Kafka no dejó de darnos a conocer las razones de esa necesidad e incluso de repetírnoslas en sus diferentes cartas: que si no escribiera enloquecería. Escribir es locura, es su locura, pero esa locura es su razón. Es su condenación eterna, pero una condenación eterna que es su único camino hacia la salvación (si acaso le queda alguno). Entre las dos certidumbres de perderse —perdido si escribe, perdido si no escribe—, trata de abrirse paso también por la escritura, pero una escritura que invoca a los espectros con la esperanza de conjurarlos. En la carta a Brod en que habla de una manera tan inquietante de las palabras entregadas a los fantasmas^[4], agrega de pasada lo siguiente, que tal vez nos aclare mucho sobre sus esperanzas de escritor: «A veces me parece que la esencia del arte, la existencia del arte sólo se explica por esas ‘consideraciones estratégicas’: para hacer posible una palabra verdadera de hombre a

hombre.»^[5]

Quisiera expresar la impresión que dejan las cartas escritas durante el último año. Él, a quien trastornaba el menor desplazamiento, tomó la decisión de vivir en Berlín, lejos de su familia y de sus amigos, pero cerca de Dora Dymant a la que había conocido en Muritz en julio de 1923 (Kafka murió en junio de 1924, por lo que sólo vivió unos meses con ella). Hasta ahí, parece claro que, aunque enfermo, todavía no estuvo peligrosamente enfermo. La enfermedad se agravaba, pero poco a poco. Lo que le fue fatal es la estancia en Berlín. El duro invierno, el clima desfavorable, las condiciones de existencia precarias, la carestía de esa gran ciudad, hambrienta y agitada por la guerra civil, representaban una amenaza de la que no podía sino estar plenamente consciente, pero a la cual, pese a las súplicas de sus amigos, se negó a sustraerse; fue necesaria la intervención de su tío, «el médico de campo» para decidirlo a cambiar de residencia unas semanas, antes de que se declarara la laringitis tuberculosa. Esta indiferencia ante su salud es un fenómeno nuevo. Se caracteriza también por el rasgo siguiente: mientras que hasta 1923 sus menores dolencias le preocupan mucho, casi se abstiene de hablar de ellas en cuanto la situación se agrava; y da cuenta de su estado en adelante desastroso con una

sobriedad y una discreción admirables: «Si nos resignamos a la laringitis tuberculosa, mi estado es soportable, de nuevo puedo tragar, por el momento...». Y en la última frase de su última carta a Brod, luego de que éste llegó de Praga para verlo por última vez, insiste en señalar que todavía hay momentos felices: «Junto a todos estos motivos de queja, como es natural también hay minúsculas alegrías, pero resulta imposible contarlas o es preciso reservarlas para una visita como la que tan lamentablemente fue estropeada por mi culpa. Adiós. Gracias por todo». Esa negativa a quejarse, ese silencio sobre sí mismo que, en su renuncia, hacen sensible casi todas las cartas de Berlín, es el único signo del cambio que se ha producido en su vida. Silencio tenso, cuidado, voluntario. «De mí, poco hay que contar, una vida un tanto en la sombra; quien no la ve directamente nada puede notar». «En realidad, todo está en calma a mi alrededor, por lo demás, demasiado en calma». Y a Milena: «Mi estado de salud no es en esencia distinto del de Praga. Es todo. No me arriesgo a decir más; lo dicho es ya demasiado...».

Podemos interpretar ese silencio^[6]. ¿Se niega Kafka a hablar de sí mismo, porque su destino se halla demasiado próximo al destino de otro ser del que no consiente en hablar? ¿Quiere reservarle su

secreto en lo sucesivo? ¿O bien, con más fuerza y más coherencia que hasta entonces, se ha encerrado en su soledad, constituido, incluso para sí mismo, en ese «hombre escondido en sí, encerrado en sí con cerraduras extrañas» de que habla a Klopstock en 1922? ¿Desconfía en verdad de las palabras escritas y de esa manera fantasmagórica de comunicar que desgasta la verdad confiándola a mensajeros engañosos e infieles? Si bien no lo explica todo, este último punto es seguro. Incluso respecto a sus escritos literarios, señaló que la ficción trazaba su camino hacia la realidad. Así, en *El médico rural* en que describe una extraña herida sangrante, Kafka ve la anticipación de sus hemoptisis, que se produjeron poco después. Coincidencia todavía más impresionante es que, cuando en 1924 la fase terminal de la enfermedad se anunció mediante una extinción de voz, Kafka acababa de terminar su relato *Josefina*, donde se habla de aquel ratón cantante que se cree dotado de un don excepcional para piar y silbar, porque ya no dispone de los medios de expresión que se usan en su pueblo. Kafka dice entonces a Klopstock: «Creo que emprendí a buena hora mi investigación sobre el piulido de los animales». ¿Cómo no recordar aquí su observación sobre el angustioso descubrimiento del escritor, cuando a éste, en el último momento, le toma la

palabra la realidad? «Lo que he representado va a ocurrir en realidad». ¿Así le ocurrió? Habiendo tocado visible y dolorosamente a su fin el juego de la palabra, ¿se negó Kafka a hablar también al respecto, dedicando en lo sucesivo toda su atención a recibir en silencio la proximidad silenciosa del acontecimiento? Sin embargo, esa desconfianza ante las palabras no le impide proseguir hasta el fin su tarea de escribir. Muy por el contrario, no pudiendo ya hablar, ya sólo le estuvo dado escribir y rara vez agonía alguna ha sido tan escrita como la suya. Como si la muerte, con ese humor que le es propio, se hubiera obstinado así en advertirle que se preparaba para trocarlo por entero en escritor: «algo que no existe^[7]».

XI. LA PALABRA POSTRERA

COMENTANDO un día las cartas de Kafka que acababan de aparecer en su texto original, decía yo que, por cuanto el carácter de las publicaciones póstumas las destinan a ser inagotables, a las *Obras completas* les faltaría siempre un último volumen: ¿por qué? En primer lugar, por razones de hecho. Hacían falta entonces las cartas a su novia, Felice Bauer, cartas a las que una negociación difícil marginaba momentáneamente de la edición. Faltaban también y sin duda faltarían de manera más perdurable, por no decir para siempre, las indicaciones capaces de esclarecer mejor el encuentro con Dora Dymant, en que terminó su vida. (Por lo cual entiendo, no los testimonios exteriores que todavía se puedan reunir, sino el juicio de Kafka, su palabra, las notas de su *Diario*).

Ese comentario data aproximadamente de hace diez años^[1]. En la actualidad (desde el mes de octubre de 1967), poseyendo todas las cartas a Felice Bauer, con pocas excepciones, a las que se han aunado las que dirigió Grete Bloch, la enigmática amiga de las dos novias (o sea un volumen de más de 700 páginas); teniendo a la mano los documentos que

reúne lenta y seriamente Klaus Wagenbach (el primer volumen de la biografía que elabora apareció en 1958, traducido desde entonces a las ediciones del Mercure de France; luego el *Kafka-Symposion*, compilado por él, con diversos autores y donde se reúnen documentos sobre varios puntos no aclarados, sobre todo una cronología de los textos, tanto como una carta, larga e importante, dirigida a la hermana de Julie Wohryzeck, la segunda novia; en fin, el librito de las ediciones Rowohlt, una especie de Kafka por él mismo —y por Wagenbach—, cuya forma concentrada nos permite percibir mejor lo que se sabe, lo que no se sabe o lo que todavía no se sabe de una vida en lo sucesivo demasiado manifiesta), nos hallamos cerca, pero también casi alejados, de plantear las verdaderas interrogantes, no teniendo ya plenamente la fuerza para dejarlas venir a nuestro encuentro en su inocencia, manteniéndolas al margen del rumor biográfico que las atrae y las sumerge al tiempo que las alimenta.

[1] Probemos el reunir algunos rasgos para liberarnos de ellos. Tras haber leído las cartas de casi una tirada, tal vez habría que preguntarse si nos revelan algo nuevo, fuera del devenir siempre oculto de lo que se dice con tal intención de evidencia. Primero lo que está confirmado: cada vez que Kafka

entre en relación con el mundo femenino, es una especie de gracia, de ligereza, una tentación atractiva y seductora. Sus primeras cartas se mueven a impulso de un deseo de encanto y que encanta. Ni siquiera cuando escribe a la señorita Bloch a la que, cuando menos al principio, sólo le pide una simpatía amistosa o un contacto confidencial, deja Kafka de escribir de tal manera que esta muchacha, muy joven todavía, se sentirá visiblemente turbada al grado de contribuir, voluntaria, involuntariamente, a la ruptura del primer noviazgo, luego de inventar tal vez un extraño episodio, un hijo imaginario que atribuye a Kafka. (Digamos, cuando menos, que se trata de un episodio hipotético que Klaus Wagenbach erróneamente transforma en certidumbre, cuando se sitúa en el límite de lo probable-improbable^[2].)

Aun cuando las dificultades se presenten muy pronto —y en cierto modo casi al punto—, primero forman parte de un arranque de pasión joven al que no le falta cierta felicidad. Durante este periodo relativamente dichoso (con momentos por completo sombríos). Kafka escribe *La metamorfosis* (de este relato, dice a Felice; «Qué historia excepcionalmente repugnante dejo a un lado para descansar pensando en ti: he adelantado poco más allá de la mitad y, en general, no me disgusta, aunque repugnante lo sea sin límites y, como has de ver, estas cosas provienen del

mismo corazón en que resides y al que soportas como tu residencia.»). En agosto de 1912 (en Praga, en casa de los padres de su amigo Max Brod) conoció a la que por dos veces será su prometida; le escribe algunas semanas después (a fines de septiembre) y pronto lo hace casi a diario e incluso varias veces al día. Fue a principios de 1913 cuando las relaciones se ensombrecieron de pronto. En varias ocasiones Kafka confirma ese cambio:

Soy distinto del que era en los primeros meses de nuestra correspondencia; no se trata de una transformación nueva sino más bien de un retroceso que amenaza con durar... Era de otro modo al principio, lo concedes, no tendría nada de irreparable, sólo que no es un desarrollo humano lo que me ha conducido de aquí a allá sino al contrario, he sido transportado por mi viejo camino y entre los caminos no existe comunicación directa, ni siquiera una relación en zigzag, sino a través de los aires un triste camino que toman los espectros...

¿Por qué? A esta pregunta sólo podemos darle respuestas indecisas.

Más o menos por aquella época, llevado por su sentimiento y sin duda solicitado por su amiga, Kafka piensa ir a Berlín, luego de haber eludido ya un encuentro en Navidad: viaje este que lo atrae, lo repele y que sin embargo tendrá lugar el 23 de marzo. Casi todos los encuentros resultarán decepcionantes. Leyendo las cartas (no conocemos las de la

muchacha, salvo de un modo indirecto), se tiene la sensación de que Felice se muestra más reservada que afectuosa y ora hace gala de vivacidad social cuando está con otros, ora parece tierna, desamparada o cansada cuando, rara vez, llegan a estar solos. Al menos ésa es la impresión de Kafka, tal como se la formula (pero que no hay que aceptar con demasiada facilidad, igual que, cuando se declara incapaz de tener relaciones sociales, cuando contradice el testimonio de sus amigos que lo han visto amable, desenvuelto y con frecuencia cálido, a veces se muestra cerrado y extrañamente ausente). Sobre Felice, siempre se expresó reconociéndole las cualidades que él mismo cree no poseer: es una muchacha segura de sí misma, activa, animosa, que entiende de negocios; de ahí que resulte demasiado fácil, y sin duda engañoso, llegar a la conclusión de que lo atrae por lo que a él le falta; físicamente se halla lejos de gustarle de buenas a primeras; en su *Diario*, la describe en términos de una objetividad casi cruel y, peor todavía, hablará de ella a la señorita Bloch con cierta repulsión (dientes estropeados, cutis manchado y rugoso, cuerpo huesudo). Y al mismo tiempo la ama: apasionada, desesperadamente. Al mismo tiempo: *en el mismo tiempo*; es todo lo que podemos decir sin caer en la futilidad psicológica. ¿Es necesario agregar que ella

representa la vida, la oportunidad de vivir? ¿La posibilidad de una reconciliación con el mundo? Es verdad, pero ¿con qué verdad? Yo diría más bien —y en ello radica su rasgo común con Milena y quizás con Julie Wohrizeck tanto como con la desconocida de Zuckmantel y con la adolescente de Riva— que, a la manera de recuerdo, lleva en sí la huella de la ausencia de huella, es decir, de una no culpabilidad, lo que no significa por completo la inocencia. Cuando el primer día del primer encuentro, Kafka anota en su *Diario*: «La señorita F. B..., rostro huesudo y vacío y que lleva abiertamente su vacío», la palabra vacío, no sólo repetida aquí, sino separada, no como un rasgo insignificante, sino como descubrimiento de una posibilidad enigmática, le hace presentir esa atracción de un defecto que es como la ausencia de culpa, ese «fuera de la culpa» cuya evidencia encarna el mundo femenino, pero, también, por su presencia, ya la separación equívoca. De ese mundo provienen en efecto todas las tentaciones (a las que sin embargo no hay que entender en un sentido ingenuamente cristiano como seducciones de la carne, aunque también al respecto, como sabemos, Kafka tenga sus dificultades)^[3]. Se trata más bien de la tentación de una vida que lo atrae porque parece a tal grado extraña que permanece ajena a la culpabilidad, pero tal que la atracción al

punto hace para siempre de quien la soporta un culpable, alejándolo de sí mismo, condenado en lo sucesivo al engaño del rodeo y destinado al encanto del olvido: ése será uno de los sentidos de *El proceso* y, también en parte, de *El castillo*, obras ambas escritas bajo la provocación de la extrañeza femenina.

(En una carta a Weltsch, en un momento en particular desdichado, Kafka se explica con su lucidez inalterable acerca de lo que su amigo, también muy lúcido, llama su feliz sentimiento de culpabilidad:

Crees que mi sentimiento de culpabilidad es para mí una ayuda, una solución, no, sólo tengo un sentimiento de culpabilidad porque para mí ser es la forma más bella del remordimiento, mas no se necesita mirar en él con gran detenimiento para ver que el sentimiento de culpabilidad no es sino exigencia de volver atrás. Pero al punto, mucho más temible todavía que el remordimiento y muy por encima de cualquier remordimiento, se eleva ya el sentimiento de la libertad, de la emancipación, del contento mesurado...

Sentirse culpable es ser inocente puesto que, por el remordimiento, es pretender borrar la obra del tiempo, liberarse de la culpa, pero, por ese camino, hacerse culpable por partida doble, puesto que es condenarse a la desocupación de la ausencia de tiempo, allí donde ya nada ocurre, el infierno pues o,

como dice también Kafka en esa carta, el patio del infierno).

2) Sin embargo, ¿por qué al cabo de los primeros meses de un entendimiento que se busca con pasión todo se torna más desdichado? Ya he hablado del viaje a Berlín; nada queda explicado con él. ¿Qué dice el propio Kafka al respecto (pues nuestra tarea no consiste sino en repetirlo)? En el transcurso de ese mismo periodo, cuando escribía con un impulso atormentado, pero impetuoso, y una regularidad casi intemporal (cada noche, en lo infinito de la noche: *La condena*, exactamente un mes después de haber conocido a Felice Bauer y dos días después de haberle dirigido la primera carta; luego la continuación de su novela *Amerika*; al mismo tiempo *La metamorfosis*), he aquí que la escritura de pronto se detiene y no sólo se termina sino que, releyendo los «cuadernos de la novela», Kafka se persuade de que, a excepción del primer capítulo que no se aleja de una verdad interior, «todo lo demás no ha sido escrito sino en recuerdo de un gran sentimiento radicalmente ausente, y que es necesario desecharlo, es decir que, de más de 400 páginas, sólo 56 se quedarían por derecho».

Es un lugar común mostrar a Kafka en lucha por la soledad de la escritura y a Kafka en lucha por la

exigencia de la vida, que pasa por las relaciones necesarias con los seres humanos, y que por consiguiente pasa por el matrimonio o por la salvación en este mundo. Numerosos pasajes de la correspondencia numerosos —llamémosles casi innumerables— podrían confirmarlo. Apenas ha empezado a escribir a aquella a la que no tutea, el escritor se confía sin reservas:

En el fondo y desde siempre, mi vida ha consistido en tratar de escribir y la mayoría de las veces en fracasar. Pero, si no escribiera, permanecería tendido por tierra, cuando mucho digno de ser echado fuera... Por delgado que sea..., no hay en mí nada que respecto a la escritura no resulte superfluo y superfluo en el buen sentido... Incluso pensar en usted se vincula a la escritura, sólo el movimiento de olas de la escritura me determina y seguramente en un periodo de escritura fatigada nunca habría tenido el valor de volverme hacia usted...

Felice pronto se asusta de tanto arrebató y, como persona razonable, le aconseja más mesura:

Mi corazón [responde Kafka] es relativamente sano por completo, mas para un corazón humano no es fácil resistir la melancolía de la mala escritura como tampoco la felicidad de la escritura buena... Si usted considera mi relación con el hecho de escribir, dejaría de aconsejarme *Mass und Ziel*, mesura y límite: la debilidad humana es demasiado propensa a poner límites a todo. ¿Por qué no habría yo de comprometerme con todo lo que tengo en el único aspecto en que puedo sostenerme?... Es posible que lo que escribo no sea nada, pero entonces y ciertamente es que en verdad yo no soy nada^[4].

Luego vendrá la sorprendente carta del 15 de enero de 1913 en que describe, a la que ya considera compañera de su vida, el ideal de existencia que le propone:

Un día escribiste que quisieras sentarte a mi lado mientras yo escribía; ni lo pienses, entonces no podría escribir (de otro modo ya casi no puedo), pero así no podría en absoluto. Escribir significa abrirse a la desmesura; la extrema apertura en que un ser cree que se pierde ya en las relaciones humanas y ante la cual, si es razonable, siempre tratará de retirarse, asustado — pues cada cual quiere vivir hasta donde le alcance la vida—, aunada a ese don del alma no basta, ni con mucho, para la escritura. Lo que de esa superficie es retomado abajo por la escritura —a menos que sea de otro modo y que los manantiales profundos se sequen— no es nada y se derrumba, en el momento en que un verdadero sentimiento viene a sacudir ese suelo situado arriba. Por eso no es posible estar suficientemente solo cuando se escribe, por eso, nunca basta el silencio alrededor cuando se escribe; la noche aún es demasiado poco noche... Con frecuencia he pensado que, para mí, la mejor manera de vivir sería instalarme, con mi material de escribir y una lámpara, en el espacio más interior de un sótano amplio y cerrado. Me llevarían de comer, pero siempre lejos del lugar donde estuviera, tras la puerta más exterior del sótano. Mi único paseo consistiría en ir a buscar, en bata, ese alimento, pasando bajo todas las bóvedas del sótano. Luego volvería a la mesa, comería lentamente y con compunción, y al punto reanudaría la escritura. ¡Cuánto escribiría entonces! ¡De qué profundidades lo arrancaría! ¡Sin esfuerzo! Pues la extrema concentración no conoce el esfuerzo. Con la reserva de que no podría continuar por mucho tiempo y que naufragaría en una grandiosa locura, al primer fracaso, tal vez imposible de evitar aun en esas condiciones. Qué te parece, querida, ¡no te retires del habitante de los sótanos!

Este relato (pues relato es) resulta impresionante, pero, por aquellas fechas, iluminadas aún por las ilusiones de la juventud: según parece, Kafka cree en primer lugar (¿lo cree?) que, comprendiendo la necesidad de la vida subterránea, Felice será dichosa, dichosa del sótano, pues el sótano le pertenecerá, a ella también («un sótano —dirá Kafka poco después—, de cualquier modo, triste posesión para ti»), luego parece creer (¿lo cree?) que el sótano podría bastarle para su aislamiento y aportarle ayuda: el sótano, el vacío de una presencia plena en su retiro, habitable y cómodo; en otras palabras, la locura misma, pero bien habilitada y protegida (en los años 1915-1916, buscando en la ciudad una habitación para trabajar, ni siquiera podrá soportar que lo falte el horizonte, pero entonces se hallará en la verdadera soledad y no en su imaginación).

Es muy cierto que casi toda su conducta con Felice parece explicarse tan sólo por el deseo de proteger su trabajo y por la voluntad de no engañar a su prometida respecto a las condiciones de su porvenir común, si es que existe ese porvenir: apenas se verán, dice Kafka, una hora al día. Después, cuando, tras la ruptura del 12 de julio de 1914 (su enjuiciamiento), reanude, en noviembre, su explicación con la muchacha, ésta será la verdad que le proponga con una autoridad y una austeridad

nuevas:

No podías ver el influjo que el trabajo ejerce sobre mí, ya lo has visto, pero incompleta, muy incompletamente... No sólo has sido la mejor amiga, al mismo tiempo has sido la mayor enemiga de mi trabajo, al menos considerando las cosas desde el punto de vista del trabajo y, como éste te amaba en su centro más allá de cualquier límite, tuvo que defenderse en tu contra con todas sus fuerzas para conservarse... Quieres que te explique por qué me conduzco así^[5] y esa explicación consiste en lo siguiente: constantemente he visto ante mí tu miedo, tu repugnancia. Tenía el deber de velar por mi trabajo que es el único que me da el derecho de vivir y tu miedo me mostraba o me hacía temer (con un temor mucho más insoportable) que existiera para mi trabajo el peligro más grande... Entonces escribí la carta a la señorita Bloch... Ahora, bien puedes invertirlo todo y decir que no estabas menos amenazada que yo en tu esencia y que tu temor no se justificaba menos que el mío. No creo que haya sido así. Te quise en tu ser real y sólo le temía cuando afectaba con hostilidad mi trabajo... No importa, no es enteramente cierto. Estabas amenazada. Mas ¿no querías estarlo? ¿Nunca? ¿De ningún modo?

(Interrogación esta donde se manifiesta el hálito de soberanía que también fue parte de Kafka, la menos visible, la menos discutible: la del escritor que hay en él).

3) El conflicto de la escritura y de la vida, al reducirse a esa simplicidad, no puede ofrecer ningún principio de explicación seguro, aun cuando explicar no sea aquí sino el despliegue de afirmaciones que

apelan unas a otras para ponerse a prueba sin limitarse. Escribir, vivir: ¿cómo podríamos atenernos a este enfrentamiento de términos precisamente tan mal determinados? Escribir destruye la vida, protege la vida, exige la vida, ignora la vida y recíprocamente. Escribir no tiene en fin ninguna relación con la vida, a no ser por la inseguridad necesaria que la escritura recibe de la vida, como la vida la recibe de la escritura: ausencia de relación tal que, en la medida que se conjuga en ella dispersándose en ella, la escritura en ella nunca se vincula a sí misma, sino a lo *otro distinto*, que la estropea o, lo que es peor, la altera. Ese «otro distinto» —otro en neutro— que pertenece a escribir, en la medida en que escribir no podría pertenecerse, designar una pertenencia, Kafka lo aprende en el ensayo obstinado, interrumpido, nunca roto, jamás desmentido, de unirse a Felice, de reunirse con ella (reunir la disyunción). Sus relaciones con la muchacha se establecen primero y sobre todo en el nivel de las palabras escritas, por consiguiente en el lugar que las palabras tienen bajo la verdad de ilusión que provocan por necesidad. Cuando le dice (antes de que se encuentren por primera vez en Berlín): «A veces me parece que este comercio por carta, al que casi constantemente aspiro a superar para pasar a la realidad, es el único que responde a

mi miseria (miseria a la que como es natural no siempre siento como miseria) y que de rebasar ese límite que se me impone ambos nos encaminaríamos a una desdicha común», sólo expresa también la aprensión de un encuentro por todos conceptos espantoso, pero asimismo presiente la contradicción a que se expone: por las cartas —esa comunicación mixta que no es ni directa ni indirecta, ni de presencia ni de ausencia (él la designa como híbrida o bastarda, *Zwitter*)— Kafka se muestra, pero a alguien que no lo ve (cierta noche soñará que Felice es ciega) y así, si conquista a la muchacha, lo hace según el modo de la no posesión y también de la no manifestación, es decir de la no verdad («Voy a Berlín sin más objeto que el de decirte y de mostrarte, a ti, a quien mis cartas han confundido, quién soy en realidad»).

En cierto modo, cuando menos en el transcurso del dramático año de 1913 que, incluso antes del noviazgo oficial, acabará en una primer ruptura, Kafka juega por verdad: la verdad sobre sí o, más exactamente, la posibilidad de ser verdadero. ¿Cómo librarse de engañar a la muchacha? ¿Cómo convencerla de lo que es, tal como lo es a esa profundidad de soledad que sólo alcanza en las noches de escritura? ¿Cómo descubrirse a modo de dejarse ver tal como se busca mediante la

invisibilidad, es decir fuera de todo encubrimiento y de todo descubrimiento? «Mi carta de hoy te llegará desgarrada, la había desgarrado en camino a la estación por un arranque de cólera impotente al no lograr ser verdadero y preciso cuando te escribo, de suerte que, escribiéndote, ni siquiera logro tenerte con firmeza ni comunicarte el latido de mi corazón, momento a partir del cual no tengo nada por lograr de la escritura». Y, poco tiempo antes, de manera más contundente: «Como es natural, no podría olvidarte cuando te escribo; puesto que no puedo olvidarte de ninguna manera, pero, en cierto modo, de ese vértigo de ensueño sin el cual no puedo escribirte, quisiera no despertarme al llamado de tu nombre». En la práctica, ese impulso se manifiesta así: decirlo todo (y no sólo a ella, sino al padre de la muchacha como instancia superior), lo cual significa: decir cuán desdichada la hará o, más exactamente, a qué imposibilidad de vida común va a condenarla, y ello sin contrapartida, a fin de que ella pueda aceptarlo y reconocerlo precisamente como imposible, de donde habrá de seguirse que ninguna de las respuestas que ella le de podría satisfacerlo, pues si le dice, tal vez por ligereza, por afecto, tal vez también por una justa preocupación por los matices: «de ti te expresas de manera demasiado brusca», o bien: «tal vez sea como dices, pero no puedes saber si las cosas cambiarán

cuando estemos juntos», esa esperanza que ella conserva lo desespera:

¿Qué debo hacer? ¿Cómo hacerte creer lo increíble? Hay impedimentos que más o menos conoces, pero que no tomas demasiado en serio y que ni siquiera tomarías con la suficiente seriedad si los conocieras por completo. Nadie a mi alrededor los toma bastante en serio, o bien los pasan por alto por amistad a mí... Al ver cuánto has cambiado cuando estás a mi lado y qué indiferencia fatigada te invade entonces, a ti, a esa muchacha habitualmente segura de sí misma, de pensamiento rápido y altivo... De lo cual resulta: no puedo cargar con la responsabilidad, pues la veo demasiado grande, tú no puedes cargar con ella, pues la ves apenas.

Eso por una parte. Mas, por la otra, si, convencida o a la larga herida, Felice se aleja, se muestra reticente, plantea dudas, escribe menos, entonces él se desespera aún más, pues tiene la sensación de que lo desconoce precisamente porque lo conoce, decidiéndose así según ese conocimiento que le da de sí mismo, en vez de decidirse no a ciegas, ni tampoco ponderando las razones, sino con toda claridad por atracción de lo imposible; En opinión de Kafka hay tres respuestas: no existen otras que la muchacha pueda dar: «Es imposible y por tanto no lo quiero». «Es imposible y por el momento no lo quiero». «Es imposible y por tanto lo quiero». Esta tercera respuesta, la única exacta (que, inspirada en Lutero, podría adoptar esta forma: «No puedo, a

pesar de todo»), cierto día, también por hastío, Kafka estimará haberla recibido de aquella a la que entonces llama su «querida novia», no sin agregar: «Por última vez diré que tengo un miedo insensato de nuestro porvenir y de la desdicha que podría surgir a causa de mi naturaleza y de mis defectos a partir de nuestra común desdicha, que debe alcanzarte en primer término, pues en el fondo yo soy un ser frío, egoísta e insensible, pese a cualquier debilidad que lo disimula todo pero que no lo atenúa». Allí donde habla lo imposible se introduce una relación de extrañeza (¿o de trascendencia?) que no puede designarse como tal, y a la que sería falso atribuir ningún rasgo sublime (a la manera romántica), pero a la que Kafka no acepta apreciar en términos de razón práctica. Felice, cuando, excedida y tal vez con todo derecho, le escribe: «El matrimonio nos conducirá a uno y otro a renunciar a muchas cosas; no queremos ponderar de qué lado se hallará el peso más importante; para ambos, sería demasiado», él se siente herido en lo más íntimo, precisamente porque ella reduce aquí lo imposible a una suma de posibles, que puede dar lugar a una especie de regateo contable. «Tienes razón, hay que hacer cuentas; a menos que ello resulte, no injusto, sino carente de sentido... Esta es, en definitiva, mi opinión». Y al final siempre se repite la exigencia de verdad: «Una

vida común duradera es para mí imposible sin mentira, tanto como sería imposible sin verdad. La primera mirada que dirigiera a tus padres sería falsa.»^[6]

4) Antes de proseguir, deseo citar dos o tres textos de los más graves. Los cito como entre paréntesis, no porque sean episódicos, sino a causa de su gravedad. Nos dicen por qué (no es la única razón, incluso se trata de una razón que Kafka sólo se expresó a sí mismo en momentos muy críticos), cuando cree que pierde a esa joven al parecer tan poco cercana a él, al punto tiene la certeza de que se pierde. «En mis cartas, mi eterna preocupación es librarte de mí y, en cuanto me parece que lo he logrado, enloquezco». No es la locura de un enamorado dividido por dos movimientos de pasión opuestos, es la locura misma de la que ella, Felice, y sólo ella, por constituir su único y esencial lazo humano, puede todavía protegerlo, por ser aún capaz, cuando no escribe y a veces cuando escribe, de mantenerlo apartado de ese mundo monstruoso que lleva consigo en la cabeza y con el cual no se atreve a medirse sino en las noches de escritura.

Es una angustia justificada la que me contiene de desear que vengas a Praga; pero, todavía más justificada y de mucho mayor alcance es la angustia monstruosa que me hace temer la muerte

si pronto no estamos juntos. Pues si pronto no estamos juntos, mi amor por ti, que en mí no soporta ningún otro pensamiento, se dirigiría a una idea, a un espíritu, a algo del todo inaccesible, del todo y para siempre necesario y que sería la verdad capaz de arrancarme del mundo. Escribiéndolo, tiemblo.

Lo que yo me permitiría expresar así: tiemblo por la escritura. Pero ¿por qué escritura? «No sabes, Felice, lo que es cierta literatura en ciertas cabezas. Persigue constantemente como simios en la copa de los árboles, en vez de caminar por el suelo. Se ha perdido y no podría ser de otro modo. ¿Qué debemos hacer?». De ahí, una vez más, ya no el deseo o la esperanza de ser protegido por Felice, sino el miedo de verse expuesto en esa protección a una amenaza más grave y al peor temor de exponerla también a un peligro innombrable:

Ahora, sólo te atormento en mis cartas, pero tan pronto como estemos juntos seré un loco peligroso al que habrá que quemar... Lo que me embarga es en cierto modo un mandamiento del cielo, una angustia imposible de clamar; todo aquello que me parecía lo más importante, mi salud, mis débiles recursos, mi ser miserable, todo eso que sin duda tiene cierta justificación desaparece al lado de esta angustia, no es nada junto a ella y sólo es tomada por ella como pretexto... Para serte enteramente franco y para que reconozcas mi grado de sinrazón, es el miedo de estar vinculado al ser que más amo y precisamente a él... Tengo la sensación segura de hallarme expuesto a zozobrar por el matrimonio, por esta relación, por la disolución de esa nada que soy, y no yo solo, sino con mi mujer, y cuanto más la ame, todo será más rápido y más espantoso^[7].

5) Cuando vea por primera vez en Berlín a aquella a la que sólo se había acercado por la vía indirecta de las cartas, se sentirá como repelido por toda relación viviente. Y, a su regreso, le escribirá:

Mi verdadero temor —no podría decirse ni entenderse nada más grave—: jamás podré poseerte. En el caso más favorable, tendré que limitarme, a la manera de un perro perdidamente loco, a besar tu mano que me será abandonada con descuido, lo que no será signo de amor, sino de la desesperación que experimentarás por el animal condenado al mutismo y al alejamiento eterno... En resumen, permaneceré excluido de ti para siempre, de donde llegarías a inclinarte tan profundamente hacia mí que estarías en peligro.

A Brod, le confiará al día siguiente: «Ayer, envié la gran confesión». Se trata entonces de una confesión. Sin embargo, no le atribuyamos un sentido demasiado sencillo, en contradicción con lo que sabemos de sus diversas relaciones pasajeras de las que hablan sus amigos. En 1916, cuando en Marienbad reconoció en Felice a un ser al que podía amar, no sólo de lejos, escribió de nuevo a Brod. De las reflexiones tan contenidas que redacta entonces para su amigo, recordaré tres rasgos. «No la conocía en absoluto [hasta aquellos últimos días en que estableció con ella relaciones íntimas]; ^[8] lo que me estorbaba [me lo impedía], junto con otros escrúpulos, era, y en esencia, el miedo a tener por

real a la que escribía las cartas». Así pues, aquí se expresa, y de modo muy preciso, el retroceso ante la realidad de la presencia, no como tal, sino a causa de la relación de escritura (la no presencia de escritura), o sea la negativa de pasar de una a otra, la imposibilidad de ese paso. Segundo indicio: «Cuando [en el momento de la ceremonia oficial de esponsales] ella atravesó la gran habitación y vino a mi encuentro para recibir el beso de compromiso, me recorrió un horrible estremecimiento; la expedición de los esponsales con mis padres no dejó de ser para mí y a cada paso una tortura». De donde hay que deducir, sin embargo, que lo que le resulta penoso hasta el horror no es el contacto con un rostro femenino sino, antes bien, por él, la aproximación de la conyugalidad, la mentira de sus obligaciones institucionales y también, con seguridad, todo aquello que la palabra matrimonio evoca en él y, antes que nada la intimidad conyugal que, en sus padres, siempre le inspiró repugnancia, porque le recordaba que de ahí había nacido y aún había de nacer en la dependencia de esas «cosas repugnantes»^[9]. La propia idea del matrimonio, en otras palabras la ley, a un mismo tiempo solemne, soberana, pero soberanamente impura (y soberana por ser impura), mientras Felice atraviesa el gran espacio del salón para dirigirse hacia él, espacio infinito no

franqueable, se yergue y le impone su sanción que, por anticipado, es como un castigo^[10]. En fin, y éste es el tercer rasgo, tal vez el más fuerte, Kafka dice a Brod, evocando su nueva familiaridad con Felice:

Ahora, he visto la intimidad confiada en la mirada de una mujer y no he podido cerrarme a ella. Por este desgarramiento salen a la luz [aufgerissen, me son arrancadas] muchas cosas que quería conservar para siempre (no se trata de nada en particular sino de un todo) y por esta desgarradura [Riss] surgirá también, lo sé, suficiente desdicha para que no le baste toda una vida humana, pero yo no he provocado esa desdicha sino que me fue impuesta.

Considero importante este pasaje. No sólo habla del sentido de lo ocurrido en Marienbad en 1916^[11] (ello finalmente no cambiará en nada la dificultad de sus relaciones, lo que confirma que esa dificultad era también de otro origen), sino quizás del sentido de todo el asunto con la muchacha, asunto cuyo carácter decisivo Kafka nunca desconoció, incluso fuera de sus sentimientos, pues supo que lo ayudó a cambiar casi de un modo radical, en el sentido de que lo descubrió a sus propios ojos y constituyó una advertencia que tuvo el deber de no olvidar jamás. En efecto, por ese asunto fue sometido a la prueba de «la desgarradura»; el círculo dentro del cual creyó que podía mantenerse puro, tanto por la presión del aislamiento como por el apremio de la escritura —

puro quiere decir: sin mentira, lo que no significa: verdadero (en lo que nunca pensó, sino más bien fuera de la mentira, tanto como fuera de la verdad)— fue roto y lo fue con una ruptura que no tuvo lugar en aquel momento o a causa de aquellas peripecias, pero que resultó haberlo tenido siempre, como por anticipado, antes de todo lugar y antes de todo acontecimiento. Revelación aquella que a su vez no se produjo en un momento determinado ni de manera progresiva, como tampoco fue experimentada empírica o interiormente, sino implicada, sino puesta en práctica en su trabajo y en sus relaciones con él.

6) Aquella fue la gran «advertencia». Las cartas a Felice no hacen sino confirmarlo, en mi opinión, de dos maneras.

A) Durante toda su juventud de escritor, juventud que tocó a su fin (son necesarios muchos puntos de referencia, por indecisos y engañosos que sean) con el «fracaso» de su novela juvenil (*Amerika*), Kafka tuvo confianza en la escritura, una confianza atormentada, la mayoría de las veces desdichada, pero siempre intacta de nuevo; se le ocurrió la idea de que escribir —si alguna vez llegaba a escribir— lo salvaría, entendiendo esta palabra no en un sentido positivo, sino de manera negativa, es decir que diferiría o retrasaría la sentencia, le brindaría una

posibilidad y, ¿quién sabe?, le abriría una salida: ¿quién sabe? Vivir en el sótano, escribir allí sin fin y sin más fin que escribir, ser el habitante del sótano y por tanto no habitar (vivir, morir) en ninguna parte sino al exterior de la escritura (aunque, en aquel instante, para Kafka, aquel exterior es todavía un interior, una intimidad, un «calor», como lo escribe en esta frase sumamente reveladora: «No se me puede echar fuera de la escritura, puesto que en ocasiones ya he pensado que estoy instalado en su centro, en su mejor calor»). «Ah, si pudiera escribir. Este deseo me consume. ¡Si para empezar tuviera suficiente libertad y salud para hacerlo! Creo que no has comprendido que escribir es mi única posibilidad de existir. Nada tiene de sorprendente, me expreso tan mal, sólo comienzo a despertarme en el espacio de mis figuras interiores...». De donde hay que sacar la conclusión de que, en aquel espacio, conserva la esperanza de poder lograr cierto despertar. Ahora bien, poco a poco y siempre intempestivamente, sin renunciar nunca a la exigencia de escribir, le será necesario renunciar a la esperanza que parecía llevar en sí esa exigencia: la escritura no sólo es en esencia incierta sino que escribir ya no es conservarse intacto en la pureza del círculo cerrado, es atraer a las alturas las fuerzas oscuras, entregarse a su extrañeza perversa y tal vez vincularse a lo que

destruye. No digo que le haya sido preciso el fracaso interminable de su asunto con Felice (con toda seguridad le fue preciso mucho más y también mucho menos) para alcanzar aquella claridad, por lo demás siempre escondida, sobre su porvenir de escritor, sino que ambos impulsos se indican el uno mediante el otro, no porque se hallen vinculados de modo directo, sino porque repiten, a diferentes niveles, la condición de ausencia —de otredad— (la ruptura, pero, en la ruptura, la imposibilidad de romper) que precede, que estropea y mantiene toda posibilidad de relación, así fuese la propia relación comprometida en el movimiento, sustraída a cualquier afirmación de presencia, que es el impulso de escribir.

B) No bien ha empezado a tener correspondencia con Felice, le hace esta confidencia esencial:

Uno de mis sufrimientos consiste en que, de lo que se ha reunido en mí de acuerdo con un orden previo, luego no pude escribir nada en el flujo de un solo movimiento continuo. Mi memoria desde luego es mala, pero la mejor memoria no podría ayudarme a escribir con exactitud, aunque fuese una parte de lo que fue premeditado [pensado de antemano] y simplemente marcado, pues en el interior de cada frase hay transiciones que, antes de la escritura, deben permanecer suspendidas [quedar en suspenso].

A decir verdad, si Kafka se confía así a la que todavía no llama Felice es porque seis días antes ha

pasado la prueba victoriosa de una escritura ininterrumpida, habiendo terminado *La condena* en ocho horas seguidas, de una sola tirada nocturna, experiencia para él decisiva, que le da la certeza de un contacto posible con el inabordable espacio, por lo que al punto anota en su *Diario*: «Mi certidumbre se confirma, *sólo así* se puede escribir, con esa continuidad de coherencia, también con esa perfecta apertura de cuerpo y alma». Búsqueda de una continuidad absoluta, lo ininterrumpido en todos los sentidos: ¿cómo mantener el exterior de la escritura, esa carencia en la que sólo falta su defecto, de otro modo que no sea una perpetuidad sin disidencia, una transparencia hasta cierto punto compacta o una compactación, como tal, transparente, dada tanto en el tiempo como fuera de él, dada de una sola vez como repetición infinita?

Para escribir necesito aislarme, no como un «ermitaño», sino como un muerto. Escribir en ese sentido es un sueño más profundo, por tanto una muerte, y así como a un muerto no se le sacará de su tumba, así tampoco se me podrá retirar de mi mesa por la noche. De manera inmediata ello no tiene nada que ver con las relaciones que mantengo con los hombres, pero sólo de ese modo riguroso, continuo y sistemático puedo escribir y por consiguiente también vivir.

Ahora bien, Kafka sólo se convenció lentamente y siempre hubo de convencerse de que la característica

de aquel movimiento —lo ininterrumpido según cualquier dimensión—, de la que primero le pareció que sólo su manera de vivir (el trabajo de la oficina) lo mantenía alejado, pero con la cual se vio obligado a reconocer que aquel alejamiento mantenía una relación de «esencia», todo el tiempo diferida por ser continua y, mediante esta continuidad, por estar unida a la diferencia, nunca la poseería sino como carencia (ruptura o defecto) y de que a partir de aquel movimiento como carencia también podría —quizás— estarle dado escribir: ya no entonces lo ininterrumpido en su devenir, sino devenir de interrupción. En ello consistió su eterna lucha. Todas sus obras inconclusas, y antes que nada la primera novela cuya inconclusión fue su condena de escritor y por tanto también su condena de hombre vivo, inapto para vivir con Felice^[12], en cierto modo le pusieron ante los ojos su conclusión propia, aquella nueva manera de concluirse en y por la interrupción (bajo la atracción de lo fragmentario), pero, no pudiendo ser sino ciego ante lo que se leía allí, no pudiendo alcanzarlo sino mediante una exigencia con la que chocaba para destruirse y no para confirmarse, se vio obligado (como ocurre siempre al escritor sin complacencia) a aceptar ver que se le retirara la facultad de leerse, ignorando que los libros que creía no haber escrito y que desde entonces destinó a una

destrucción definitiva, habían recibido aquel don de ser virtualmente emancipados de sí mismos y, borrando toda idea de obra maestra e incluso toda idea de obra, el de identificarse con la ausencia de libro, de pronto ofrecida así por un instante a nuestra propia impotencia de lectura, ausencia de libro pronto destituida a su vez de sí misma, revertida y al fin —siendo obra de nuevo—, restablecida en la inquebrantable seguridad de nuestra admiración y de nuestros juicios sobre cultura.

7) Kafka —la correspondencia lo confirma— no hizo nada (salvo en determinados momentos en que las fuerzas le faltaron) para romper, mediante una iniciativa deliberada, con Felice: en contra de ciertas afirmaciones biográficas, cuando en Berlín es sometido a juicio en el Askanischer Hof, ante el tribunal constituido por su novia, la hermana de ésta (Erna), la amiga de su prometida (Grete Bloch) y su único aliado y amigo Ernst Weiss (pero hostil a Felice y a aquel matrimonio), no abraza en absoluto el propósito de acabar con un asunto por el cual se ve condenado, sea cual fuere el resultado. Antes de partir hacia Berlín, escribe a su hermana Ottla: «Naturalmente te escribiré de Berlín; por el momento no se puede decir nada seguro sobre la cosa ni sobre mí mismo. Escribo distinto de como hablo, hablo

distinto de como pienso, pienso distinto de como debería pensar y así sucesivamente hasta lo más profundo de las tinieblas». Nada puede interrumpirse, nada puede romperse^[13]. La enfermedad misma (que intervino apenas un mes después de sus segundos esponsales, los esponsales oficiales no duraron nunca arriba de unas pocas semanas), a la cual dio el sentido demasiado claro de un síntoma espiritual, podía no decidir nada: tocio dependía de la joven («No me preguntes por qué trazo una raya. No me humilles así. Una frase así y de nuevo estoy a tus pies»). La tuberculosis es sólo un arma en ese combate, un arma ni más ni menos eficaz que todas aquellas «innumerables» que Kafka ha utilizado hasta entonces y que él cita en la penúltima carta de la correspondencia, resumiendo todas las peripecias de aquellos cinco años: los nombres mediante los cuales las designa, no sin cierta ironía, mencionan «la incapacidad física», «el trabajo», «la avaricia», designaciones estas que tienden sin excepción a lo que no se designa, incluso cuando agrega:

Por lo demás, te digo un secreto en el que por el momento no creo (aunque pudiera convencerme la oscuridad que cae a mi alrededor mientras trato de trabajar y de pensar), pero que debe ser cierto: nunca más disfrutaré de buena salud. Precisamente porque lo que se tiende sobre un diván y lo que se cura no es la

tuberculosis, sino un arma cuya necesidad exterior subsistirá tanto como yo tenga vida. Y ambas no pueden permanecer juntas en vida.

Sin embargo, Kafka también dice: lo más verosímil sería *combate eterno*, sea, imposibilidad de acabar. Cuando, un año después, conoce en la pensión Stüdl, de Schelesen, a Julie Wohryzek a la que, al año siguiente, en condiciones de extrema indigencia física y moral, se liga en nuevos esponsales al punto deshechos; cuando, casi por la misma fecha, abandonándose a la pasión de Milena y a su pasión por ella, quisiera inducir a la joven a deshacer su matrimonio por la perspectiva de una unión muy incierta; cuando, en fin, con Dora Dymant solicita del propio cielo, mediante la intervención de un rabino muy reverenciado (Gerer Rebbe, amigo del padre de la muchacha), la autorización para un matrimonio y, mediante un sacudimiento de cabeza de denegación absoluta, recibe una negativa silenciosa, respuesta última y en cierto modo consagrada (con ella, a pesar de todo una respuesta que indicaba, así fuese negativamente, en forma de recusación, una especie de reconocimiento de arriba), se expone a la misma ruptura, experimentándola cada vez, en última instancia, como imposibilidad de romper o, de una manera más profunda, como exigencia de exclusión que, por haber sido siempre pronunciada ya, siempre

necesita solicitarse de nuevo, repetirse y, por la repetición, borrarse, a fin de reproducirse, en la impotencia infinita, y siempre nueva, de su carencia. ¿Es entonces el mundo o la vida con los que quisiera así reconciliarse mediante aquellas tentativas de matrimonio, cuyo carácter real hace todo por agotar de antemano? Antes bien prosigue el juego trágico con la ley (provocación e interrogación), la ley de la que su obstinación espera que se pronuncie, no autorizándolo y ni siquiera alcanzándolo, sino designándose como inasignable, de tal suerte que pueda presentir por qué escribir —ese impulso del que ha esperado una especie de salvación— desde siempre y para siempre lo ha puesto *fuera* de la ley o, más exactamente, lo ha llevado a ocupar aquel espacio de *afuera*, exterioridad radical (aórgica), respecto a la cual no puede saber —salvo escribiendo y escribiendo hasta la no escritura— si, siendo exterior a la ley, indica el límite o se indica a sí misma en ese límite o bien, siendo provocación de las provocaciones, se delata por alterar o adelantarse a toda ley. No deja de sorprendernos que, incluso antes de que el matrimonio con Dora Dymant sea recusado por el consejo supremo, Kafka haga caso omiso y, oponiéndose a las conveniencias sociales, arregla con la adolescente una especie de vida común. Dora tiene 19 años, él 40: casi su hija o su

muy joven hermana (precisamente, nunca ha ocultado su preferencia por la joven Ottla, de la que llegó a decir, con toda inocencia de lenguaje, que era su hermana, su madre y su esposa). Como siempre, la transgresión —la decisión de faltar a lo que no podría existir— precede a la promulgación de lo prohibido, haciéndola posible de este modo, como si el límite no debiera rebasarse sino en la medida en que es imposible de rebasar y entonces se revelara como infranqueable por el propio paso. El «No» pronunciado por el rabino precede en poco a la muerte. En fin, ¿le estaba permitido a Kafka romper? En fin, liberado, ¿podía escribir, es decir, morir? En fin. Mas empezaba ya la eternidad: el infierno póstumo, la gloria sarcástica, la exégesis de admiración y de pretensión, el gran enclaustramiento de la cultura y, aquí mismo, una vez más esa última palabra que se propone tan sólo para simular y disimular la espera de lo postrero.



MAURICE BLANCHOT(Quain, cerca de Devrouze, Saona y Loira, 22 de septiembre de 1907 – Le Mesnil-Saint-Denis, Yvelines, 20 de febrero de 2003). Novelista y crítico literario que nació en 1907. Su vida está enteramente consagrada a la literatura y al silencio que le es propio. Estas dos escuetas frases han acompañado durante años las ediciones francesas de algunos de los libros de Blanchot. Se podría añadir ahora la fecha de su muerte: febrero de 2003. Nacido en Quain, una grave enfermedad sufrida al final de la adolescencia le dejará secuelas para el resto de sus días y acaso marcará su carácter frugal y retirado. En la Universidad de Estrasburgo leerá a Husserl y a

Heidegger en compañía de Emmanuel Levinas, a quien desde entonces le unirá una íntima amistad. Vinculado durante su juventud a publicaciones ultranacionalistas de derechas, donde verán la luz algunos de sus primeros artículos, conoce en 1940 a Georges Bataille, con quien compartirá «el reconocimiento de una común extrañeza» y cuya influencia será decisiva para el decurso futuro de su obra y su orientación política radical de izquierdas. Al tiempo de la publicación de sus primeros relatos y novelas (Thomas el Oscuro, Aminadab), a finales de los años cuarenta, Blanchot inicia una intensa actividad como crítico literario, textos que irá reuniendo en sucesivos volúmenes: *Falsos pasos* (1943), *La parte del fuego* (1949), *Lautréamont y Sade* (1949), *El espacio literario* (1955)—que ya es todo un clásico de la teoría literaria—, *El libro por venir* (1959), *El diálogo inconcluso* (1969) y *La amistad* (1973). En 1981 escribe *De Kafka a Kafka*, un ensayo de gran alcance que ahonda en torno a cuestiones universales como la muerte, con el sello personal del autor checo. Se trata de una escritura en la que Blanchot cuestiona permanentemente la posibilidad de la literatura, del escritor y de la obra, en una reflexión atravesada por las nociones de lo neutro, la soledad y la «desobra». A ésta consagrará uno de sus últimos escritos, *La comunidad*

inconfesable (1983), en el que se muestra la convergencia de su pensamiento literario y político.

Notas

Capítulo 1

[1] En este planteamiento, Hegel considera la obra humana en general. Quedo entendido que las observaciones siguientes se hallan muy lejos del texto de *La fenomenología* y no pretenden esclarecerlo. Esta se puede leer en la traducción de *La fenomenología* que publicó Jean Hyppolite y seguir en su importante libro: *Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*.<<

[2] Esta interpretación de Hegel es expuesta por Alexandre Koyève en *Introduction à la lecture de Hegel* (lecciones sobre *La fenomenología del Espíritu*, reunidas y publicadas por Raymond Queneau).<<

[3] Ensayos reunidos con el *Système de 1803-1804*. En *Introduction à la lecture de Hegel*, interpretando un pasaje de *La fenomenología*, Alexandre Kojève demuestra de una manera admirable que, para Hegel, la comprensión equivale a un crimen.<<

[4] En su libro *De l'existence à l'existant*, Emmanuel Levinas arroja «luz», con el nombre de *Il y a*, sobre esa corriente anónima e impersonal del ser que precede a todo ser, el ser que ya está presente en la desaparición, que, en el fondo de la aniquilación aún vuelve al ser como fatalidad del ser, la nada como existencia: cuando no hay nada, *hay* ser. Véase también *Deucalion I.*<<

[5] «¿No es la angustia ante el ser el horror por el ser» —escribe Levinas— tan original como la angustia ante la muerte? ¿El miedo de ser tan original como el miedo por el ser? Incluso más original, pues ésta podría explicarse por aquélla». (*De l'existence à l'existant.*)<<

Capítulo 4

[1] Casi todos los textos citados en las páginas siguientes están tomados de la edición completa del *Diario* de Kafka. Ésta reproduce los 13 cuadernos in cuarto en los que, de 1910 a 1923, Kafka escribió todo lo que le importaba, hechos de su vida personal, meditación sobre esos hechos, descripción de personas y de lugares, relatos empezados, interrumpidos, reanudados. Por consiguiente, no sólo es un «*Diario*» en el sentido que se entiende en la actualidad, sino el propio movimiento de la experiencia de escribir, a Ja mayor proximidad de su empieza y en el sentido esencial que Kafka se vio llevado a dar a esta palabra. Desde esta perspectiva hay que leer e interrogar al *Diario*. Max Brod afirma que sólo hizo algunas supresiones insignificantes; no hay razón para dudarlo. En cambio, es seguro que, en muchos momentos decisivos, Kafka destruyó gran parte de sus notas. Y después de 1923 el *Diario* falta por completo. Ignoramos si los manuscritos destruidos a petición suya por Dora Dymant incluían la continuación de sus cuadernos: es muy probable. Por tanto, es necesario decir que, después de 1923, Kafka nos es desconocido, pues sabemos que quienes lo conocían mejor lo consideraban muy distinto de lo que él se imaginaba que era. El *Diario* (al que

completan los Cuadernos de viajes) no nos revela casi nada de sus opiniones sobre los grandes asuntos que podían interesarle. El *Diario* nos habla de Kafka en ese estadio anterior en que aún no hay opiniones y en que apenas hay un Kafka. Ese es su valor esencial. El libro de G. Janouch (Conversaciones con Kafka, traducido al francés con el título de: *Kafka m'adit*) nos permite en cambio entender a Kafka en el abandono a conversaciones más cotidianas en las que habla tanto del porvenir del mundo como del problema judío, del sionismo, de las formas religiosas y a veces de sus libros. Janouch conoció a Kafka en 1920 en Praga. Casi al punto anota las conversaciones que consigna y Brod ha confirmado la fidelidad de ese eco. Mas, para no engañarse sobre el alcance de aquellas palabras, hay que tener presente que son dichas a un muchacho muy joven de 17 años cuya juventud, cuya ingenuidad, cuya espontaneidad confiada conmovieron a Kafka, pero que sin duda también lo llevaron a matizar sus pensamientos con el fin de no hacerlos peligrosos para un alma tan joven. Kafka, amigo escrupuloso, con frecuencia temió afligir a sus amigos con la expresión de una verdad que sólo era desesperante para él. Lo cual no significa que no diga lo que piensa, sino que a veces dice lo que no piensa profundamente.<<

[2] Kafka agrega: «No es un deseo artístico». <<

[3] Ciertas cartas a Milena también hacen alusión a lo que para él tiene de desconocido ese movimiento terrible (véanse los estudios publicados en este volumen: *Kafka y Brod, El fracaso de Milena, La palabra postrera*).<<

[4] A ese respecto, es necesario remitirse al libro de G. G. Scholem, *Les Grands Courants de la Mystique juive*: «Los horrores del Exilio influyeron en la doctrina cabalística de la metempsicosis, que conquistó entonces una inmensa popularidad insistiendo en las diversas etapas del exilio del alma. El destino más temible que pueda abatirse sobre el alma, mucho más horrible que los tormentos del infierno, era ser "repudiado" o "desnudado", estado excluyente de la revivificación o incluso de la admisión en el infierno... La privación absoluta de un hogar fue el símbolo siniestro de una impiedad absoluta, de una degradación moral y espiritual extrema. La unión con Dios o el destierro absoluto fueron los dos polos entre los cuales se elaboró un sistema que ofrece a los judíos la posibilidad de vivir bajo la dominación de un régimen que busca destruir las fuerzas del Exilio». Mas aún: «Había un ardiente deseo de superar el Exilio agravando sus tormentos, saboreando su amargura al extremo (hasta la noche de la propia Chekhina)...» (p. 267). Que el tema de *La metamorfosis* es una reminiscencia, una alusión a la tradición de la metempsicosis cabalística lo podemos imaginar, aun cuando no sea seguro que «Samsa» sea una evocación de «samsara». (Kafka y

Samsa son dos apellidos emparentados, aunque Kafka recuse esta comparación). En ocasiones, Kafka afirma que aún no ha nacido: «La vacilación ante el nacimiento: de haber una trasmigración de las almas, entonces no me hallo aún en el grado más bajo; mi vida es una vacilación ante el nacimiento». (24 de enero de 1922). Recordemos que, en *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, Raban, el personaje de este relato de juventud, expresa, por jugar, el deseo de ser un insecto (*Käfer*) que pudiera flojear en la cama y escapar a los deberes desagradables de la comunidad. El «carapacho» de la soledad parece así la imagen que se habría animado en el tema impresionante de *La metamorfosis*.<<

[5] Kafka dice a Janouch que «la del poeta es una tarea profética: la palabra exacta conduce; la palabra que no lo es seduce; no por casualidad la Biblia se llama la Escritura». <<

[6] De ahí también la condena implacable (que lo alcanza a él mismo) expresada por Kafka contra los escritores judíos que se valen de la lengua alemana.

<<

[7] «Mas ¿qué hay de este propio hecho: ser poeta? Ese acto de escribir es un don, un don silencioso y misterioso. Pero ¿y su precio? De noche, la respuesta estalla siempre a mi vista con una claridad deslumbrante: es el salario recibido de las fuerzas diabólicas a las que se ha servido. Ese abandono a las fuerzas oscuras, ese desencadenamiento de las fuerzas mantenidas habitualmente al margen, esos abrazos impuros y todo lo que todavía ocurre en las profundidades, ¿qué se sabe además de ellos arriba, cuando se escriben historias, a plena luz, a pleno sol? ... ¿Queda alguna huella suya en la superficie? Tal vez haya además otro modo de escribir. Por mi parte, sólo conozco éste, en esas noches en que la angustia me atormenta al borde del sueño.»<<

[8] Pero, con posterioridad, Kafka al parecer fue cada vez más atento a esa forma de devoción. Dora Dymant pertenecía a «una familia judía hasídica considerada». Y Martin Buber tal vez influyó en él.

<<

[9] Kafka no deja de denunciar lo que tiene de tentador, de facilidad tentadora la distinción demasiado determinada de ambos mundos: «Por lo común, la división [de estos dos mundos] me parece demasiado determinada, peligrosa en su determinación, triste y demasiado dominante». (30 de enero de 1922.)<<

[10] Cuando menos hay que citar aquel pasaje de un borrador de carta a su prometida en que Kafka precisa con la mayor lucidez sus relaciones con su familia: «Mas yo provengo de mis padres, estoy ligado tanto a ellos como a mis hermanas por la sangre; en la vida corriente y por estar dedicado a mis propias metas no lo siento, pero en el fondo tiene para mí más valor del que sé. Tan pronto también persigo eso con mi odio: la vista del lecho conyugal], de las sábanas que se han usado, de las camisas de dormir extendidas con esmero me provoca ganas de vomitar, tira todo mi interior hacia afuera; es como si no hubiera nacido definitivamente, como si siempre viniera al mundo fuera de esa vida oscura en ese dormitorio oscuro, como si siempre necesitara de nuevo buscar confirmación de mí mismo, como si estuviera, al menos hasta cierto punto, ligado de manera indisoluble a esas cosas repugnantes, lo cual estorba todavía a mis pies que quisieran correr, que todavía están metidos en la informe papilla original». (18 de octubre de 1916.)<<

[11] «Hay dos pecados capitales humanos de los que se derivan todos los demás: la impaciencia y la negligencia. A causa de su impaciencia, fueron arrojados del Paraíso. A causa de su negligencia, no regresan a él. Tal vez haya sólo un pecado capital, la impaciencia. A causa de la impaciencia, no regresan a él». (*Aforismos.*)<<

Capítulo 6

[1] Fuera de la biografía, Brod dedicó a su amigo varios volúmenes en los que precisa, según su criterio, lo que ha sido la «creencia y la enseñanza» de Kafka.<<

[2]*Diario*, nota del 3 de Mayo de 1915.<<

[3] En un último capítulo, Pépi, que es la sustituta de Frieda, quien también trata de seducir a K., le explica largamente la intriga a la que se ha entregado la amiga de Klamm, arrojándose al cuello del extranjero para llamar la atención mediante el escándalo y reconquistar un poco del prestigio que sus escasos atractivos físicos y su carácter desagradable le habían hecho perder. Por lo demás, ¿es amante de Klamm? Todo permite creer que se trata de una fábula, hábilmente preparada por la ambiciosa mujer. Es el punto de vista de Pépi, a la medida de esa insignificante existencia desdichada. Aunque se vea tentado a buscar refugio en los subterráneos de la vida doméstica, ni siquiera K. da crédito. «Te equivocas», dice. En las últimas páginas trata, con éxito, de montar una nueva intriga con la mujer del posadero de los Señores. En consecuencia, todo vuelve a empezar, pero ese incesante recomienzo de situaciones muestra también que todo se hunde, incluso el libro que tiene que interrumpirse.

<<

[4] En cierto fragmento, un observador de la aldea se mofa de lo que llama «la aventura» que K. ha tenido con Bürgel. «Es demasiado cómico —dice— que precisamente tuviera que ser Bürgel». En efecto, Bürgel es secretario de Federico, un funcionario del Castillo, que mucho tiempo atrás cayó en desgracia y no posee ya ninguna influencia. Con mayor razón Bürgel, quien no es más que un secretario de última categoría.<<

Capítulo 7

[1] En julio de 1916, anota todavía: «Nunca estuve en confianza con una mujer, salvo en Zuckmantel. Y también con la suiza de Riga. La primera era una mujer, cuando yo no sabía nada; la segunda, una niña, mientras yo estaba perfectamente desamparado». La muchacha de Riga era cristiana y, en el momento del encuentro, en octubre de 1913, Kafka dice de ella: «La estancia en Riga tuvo para mí una gran importancia. Por primera vez comprendí a una muchacha cristiana y viví en su círculo de acción.»<<

[2]*Briefe an Milena* (Cartas a Milena), publicadas por Willy Haas (un amigo de Milena), con posfacio de él mismo, bajo la dirección de Max Brod, S. Fischer Verlag editores, Francfort y Schocken Books, Nueva York.<<

[3] Sin embargo, aquel matrimonio ya le había creado dificultades con su familia.<<

[4] Con posterioridad, Milena y Kafka volvieron a verse en Praga. El *Diario* hace breves alusiones al respecto. Milena murió en el campo de concentración de Ravensbrück el 11 de mayo de 1944. La señora Buber Neumann ha hablado de manera conmovedora de la que fue su compañera en aquellos días.<<

[5] En una de sus últimas cartas, Kafka escribe: «Sí, la tortura es para mí cosa en extremo importante. No me dedico a nada que no sea a ser torturado y al ejercicio de la tortura, ¿por qué?»<<

[6] 28 y 29 de enero de 1922, en *Spindlermühle*.<<

[7] Se trata de la frase de Lutero: *Hier stehe ich, ich kann nich anders.*<<

Capítulo 8

[1] Remito al libro de Michel Butor, *Répertoire II* (Éditions de Minuit).<<

[2] El «él» no sólo toma simple y sencillamente el lugar que por tradición ocupa un sujeto, modifica, fragmentación móvil, lo que se entiende por lugar: lugar fijo, único o determinado por su situación. Aquí hay que volver a decir (de manera confusa): dispersándose al modo de una carencia en la pluralidad simultánea —la repetición— de un lugar móvil y diversamente desocupado, el «él» designa «su» lugar al mismo tiempo como aquel al que siempre le hará falta y que de esa manera quedaría vacío, pero también como un excedente de lugar, un lugar siempre en exceso: por hipertopia.<<

[3] *Le Ravissement de Lol. V. Stein*, Gallimard. <<

[4] Esta voz —la voz narrativa— es la que, acaso desconsideradamente, tal vez con razón, oigo en el relato de Marguerite Duras, el que he evocado hace un momento. La noche para siempre sin aurora — aquel salón de baile donde ha ocurrido el hecho indescriptible que no se puede recordar y no se puede olvidar, pero que el olvido recuerda—, el deseo nocturno de volverse para ver lo que no pertenece ni a lo visible ni a lo invisible, es decir, de mantenerse, por sólo un instante, con la mirada, lo más cerca de la extrañeza, allí donde el movimiento mostrarse-ocultarse ha perdido su fuerza rectora — luego la necesidad (el eterno deseo humano) de hacer que otro asuma, de vivir de nuevo en otro, en un tercero, la relación de duelo, fascinada, indiferente, irreductible a toda mediación, relación neutra, aunque implique el vacío infinito del deseo—, en fin, la inminente certidumbre de que aquello que una vez tuvo lugar siempre empezará de nuevo, siempre se traicionará y se negará: éstas son a las claras, a mi parecer, las «coordenadas» del espacio narrativo, ese círculo en que, entrando, entramos incesantemente en el exterior. Pero, aquí, ¿quién cuenta? No el informador, el que formal —y además un tanto vergonzosamente— toma la palabra, y que en

verdad la usurpa, al grado de parecemos un intruso, sino aquella que no puede contar porque lleva en sí —es su cordura, es su locura— el tormento de la imposible narración, sabiéndose (con un saber cerrado, anterior a la escisión razón-sinrazón) la medida de ese exterior en que, entrando, corremos el riesgo de caer ante la atracción de una palabra enteramente exterior: la pura extravagancia.<<

Capítulo 9

[1] «De una manera tan visible». Sin embargo, en la obra que ha dedicado a *Don Quijote*, luego, en una segunda parte, a *El castillo* de Kafka, ha sido Marthe Robert quien, prosiguiendo por medio de ambos libros una reflexión sobre la literatura, ha definido mejor que ningún otro comentarista la devastadora empresa de Cervantes, mediante la cual el Siglo de Oro de las bellas letras toca a su fin o empieza a terminar. Remito a esa rica obra: *L'Ancien et le Nouveau; de Don Quichotte á Franz Kafka* (Grasset), cuyo movimiento «duplico» yo aquí.<<

[2] Marthe Robert dice precisamente que, «tentado con retraso, como Don Quijote, por el modelo menos quijotesco y más propio para ofrecer todavía, quizás, una norma útil de manera inmediata, Kafka intenta entonces acercarse al pensamiento homérico y dedica a esa tarea su última novela».<<

[3] Evitaré entrar de nuevo en las glosas a las que puede dar lugar *El castillo*. No obstante, es preciso observar que si todas las interpretaciones están (más o menos) justificadas, sólo pueden estarlo si se mantienen en el nivel en que el método del que se reclaman establecido y permanecen coherentes, es decir, demostrando que no pueden permanecerlo. Asimismo, bien pueden buscarse todos los antecedentes de la obra, todos los mitos que repite, todos los libros a los que remite, pero esta repetición, verdadera en sí y para nosotros los que leemos, no podría serlo de la misma manera, si también se decide hacer de ella la verdad del libro, tal como pudo proponérsele al propio Kafka y a manera de su porvenir. En realidad, sabemos muy bien que la historia del Castillo fue tomada por Kafka de una novela que le había encantado en su adolescencia. Aquella novela, titulada *La abuela*, escrita por la novelista checa Bozena Nemcova, narra las difíciles relaciones del Castillo y de la aldea que se mantiene bajo su dependencia. En la aldea, se habla checo; en el Castillo, se habla alemán, primer rasgo de distanciamiento. El Castillo está gobernado por una Princesa, que es una persona muy amable, pero inaccesible: entre ella y los

campesinos se interpone una oscura horda de criados mentirosos, de oficiales obtusos, de burócratas hipócritas. Y he aquí el sorprendente episodio: un joven cortesano italiano persigue con sus asiduidades a Christel, la hermosa hija del posadero, y le hace proposiciones indecentes. Christel se siente perdida: su padre es un buen hombre, pero tímido, ¿qué podría hacer contra la gente del Castillo? La Princesa es justa, pero no se puede llegar a ella ni informarle; por lo demás, la mayoría de las veces se halla ausente, nunca se sabe dónde reside; de suerte que la muchacha acaba por sentirse culpable, afectada ya por esa culpa que la busca y la codicia. La única esperanza reside en los demás funcionarios, a condición de que se logre interesarlos. «Esa es — dice Christel — nuestra única esperanza. Puesto que lo han interrogado, tal vez vayan a ayudarnos. Pero con frecuencia ocurre que un asunto se examina sin que en realidad se acuda a ayudar. Simple y sencillamente se comprueba que no es posible y jamás se recibe satisfacción». Ahora bien, ¿cómo se llama en la novela de Nemcova aquel cortesano inmoral? Esa es, para nosotros, la sorpresa. Lleva por nombre Sortini. Por lo tanto es evidente que ahí tenemos, al mismo tiempo, los primeros elementos de *El castillo* y el primer esbozo del extraño episodio de Amalia, evidente también que Kafka, conservando

el apellido Sortini ha querido evocar el recuerdo de su modelo. Como es natural, entre las dos obras, la diferencia es inmensa. El relato checo es una historia idílica: la abuela, personaje central del libro, rompe el encanto, triunfa contra los obstáculos y llega ante la Princesa, de la que obtiene justicia y reparación para los perseguidos. En suma, triunfa allí donde K. fracasa, desempeñando así (como observa Max Brod, de quien tenemos estos datos) el papel de desfacedor de entuertos que K. repudia, siendo, por lo demás, incapaz de asumirlo. La comparación de las dos obras ayuda, según creo, a comprender lo siguiente: en la obra de Kafka, la invención decisiva, y la más enigmática, no trata del Castillo, sino de la aldea. Si K., como la abuela, perteneciera a la aldea, su papel sería claro, su personaje transparente, fuera rebelde, decidido a poner fin a las injusticias de la clase alta, fuera hombre de salvación, destinado a poner simbólicamente a prueba la distancia infinita entre la tierra y el cielo. Pero K. proviene de un tercer mundo. Es duplicación y triplicación extraña, extraño a la extrañeza del Castillo, extraño a la de la aldea y extraño a sí mismo, puesto que, de una manera incomprensible, decide romper con su propia familiaridad, como atraído hacia aquellos parajes, sin embargo carentes de atractivos, por una exigencia que no puede explicar. Desde esta perspectiva,

estaríamos tentados a decir que todo el sentido del libro es transmitido y por el primer párrafo, transmitido por el puente de madera que conduce del camino principal a la aldea y sobre el cual «K. permaneció largo rato, con la mirada levantada hacia la apariencia vacía».<<

[4] Incidentalmente diré que, para Kafka, la burocracia no sólo es un elemento tardío (como si los dioses, las fuerzas primigenias, acabaran lastimosamente su reinado haciéndose funcionarios), ni un fenómeno tan sólo negativo, como no lo es la exégesis respecto a la palabra. A su amigo Oskar Baum, Kafka escribe lo siguiente, que demanda reflexión: «De juzgar por mí mismo, la burocracia está más próxima a la naturaleza humana original que ninguna otra institución social». (Junio de 1922, la época de *El castillo*.)<<

[5] Ciertamente es que Marthe Robert dice que el Castillo no tiene nada de trascendente y que constituye una fuerza inmanente. Pero tal vez sea sólo una manera aproximada de decir. Uno de los rasgos esenciales del neutro es, en efecto, que no se deja recuperar ni en términos de inmanencia ni en el plano de la trascendencia y que nos atrae según cierto tipo de relación enteramente distinto.<<

Capítulo 10

[1] Esta biografía es la que Klaus Wagenbach se ha propuesto redactar, trabajo muy instructivo (Franz Kafka, Eine Biographie seiner Jugend, 1958). Cf. el texto siguiente, dedicado a las cartas escritas por Kafka a su primera prometida, Felice Bauer, cartas excluidas de este primer volumen de la correspondencia como resultado de arreglos entre editores.<<

[2] Recuerdo que las Cartas a Milena fueron publicadas en un volumen separado en 1952.<<

[3] Kafka escribe a Brod: «La mala opinión que tengo de mí no es una mala opinión ordinaria. Antes bien, esta opinión constituye mi única virtud, es aquello de lo que nunca, nunca debería dudar, tras haberle trazado límites razonables en el transcurso de mi vida: pone orden en mí y, a mí que, ante lo que no puedo abarcar, me derrumbo al punto, me hace soportablemente apacible». Esta reflexión data de 1912: la mala opinión sólo es todavía metódica, por lo demás, circunscrita y mesurada. «Lo que he escrito —dice Kafka en la misma carta— fue escrito en un baño tibio, yo no he vivido el eterno infierno de los verdaderos escritores». Las cartas confirman lo que ya presentíamos: que las relaciones dramáticas con la vida empiezan a eso de los treinta años, en el momento en que, por una parte, escribir se hace exigencia absoluta y en que, por la otra, Kafka conoce a su prometida. El año de 1912 marca precisamente la ruptura. Hasta entonces, durante los años dominados por el padre, desde luego ya está «desesperado», pero ésta es una desesperación iluminada por el humor, titilante y casi ligera, acechada por el placer estético, de lo cual es ejemplo lo siguiente: «Pues, como he visto esta mañana antes de asearme, desde hace dos años estoy desesperado y

sólo el límite más o menos cercano de esa desesperación determina mi humor del momento. Y heme aquí en el café, he leído cosas lindas, estoy bien y no hablo de mi desesperación con tanto convencimiento como el que habría querido en casa...» (1908). Nada en común con este grito: «En los campos, fuera de la locura de mi cabeza y de mis noches. Qué ser soy, qué ser soy. La atormento, y me atormento, hasta la muerte» (1916).<<

[4] Tanto como en las últimas cartas a Milena, pero a ésta con más humor.<<

[5] También sabemos por muchos otros textos que a esta vida fuera del mundo a la que lo destina su arte no la hace originalmente responsable: le ha sido impuesta en primer lugar por sus relaciones con el padre; por él fue exilado de la vida, repelido fuera de las fronteras, condenado a errar en el exilio. El arte no ha hecho sino traducir, explotar y profundizar esa fatalidad anterior. Por lo demás, Kafka se halla lejos de hablar siempre de un modo desfavorable de esa vida fuera del mundo que, por el contrario, ha buscado con una fuerza tenaz. En junio de 1921, escribe a Brod: «Primer día un tanto apacible tras quince días de martirio. Esta vida fuera del mundo que llevo no es en sí peor que la otra, no hay razón para quejarse, pero cuando, en esta vida-fuera-del—mundo, el mundo, profanador de tumbas, se pone a gritar, salto de mis goznes y me golpeo realmente la cabeza contra la puerta de la locura, que siempre está solo entreabierta. La menor de las cosas basta para ponerme en este estado.»<<

[6] También es preciso mencionar estas circunstancias: durante ese periodo, Max Brod se halla en una situación sentimental dolorosa: casado en Praga, está ligado con pasión a una muchacha que vive en Berlín. Kafka ve con frecuencia a esa muchacha y sabe bien que de ella debe hablar antes que nada a su amigo.<<

[7] Durante los últimos días, Kafka se atuvo estrictamente a la consigna de no hablar, ni siquiera susurrando. Se comunicó hasta el fin con sus amigos escribiendo breves frases en las que todavía se expresan la sensibilidad y la originalidad de su lenguaje siempre vivo.<<

Capítulo 11

[1] Cf. el texto anterior.<<

[2] Historia oscura y desdichada. He aquí lo que se sabe al respecto o, al menos, lo que yo sé. Grete Bloch, por aquel entonces de 22 años de edad y amiga reciente de Felice, fue de su parte a Praga y vio a Kafka en octubre de 1913. Vivía y trabajaba en Viena. Kafka empieza a escribirle y de ello resulta una correspondencia que incluye alrededor de 70 cartas publicadas, que van del 29 de octubre de 1913 al 3 de julio de 1914. El 12 de julio tuvo lugar la ruptura de los esponsales. En el mes de octubre de 1914, la muchacha escribió a Kafka para tratar de restablecer, entre los exprometidos, relaciones que ella había contribuido a estropear; Kafka responde el 15 de octubre; es la última carta (a G. B.) que poseemos. Según los editores, Erich Heller, Jürgen Born, no hay ninguna prueba de que Kafka haya continuado escribiéndole. (De su *Diario*, en la fecha del 8 de octubre de 1917, cuando, habiendo enfermado, le fue necesario devolver «su palabra» a su prometida, anoto: «cartas acusadoras de F.; G. B. amenaza con escribirme»). Kafka a veces habla de ella a Felice, sea para pedir noticias suyas, sea para enviarle saludos, incluso consejos y también, en un momento doloroso, signos de viva simpatía. Sabemos que Felice, Grete Bloch y Kafka hicieron juntos, el

23 y el 24 de mayo de 1915, un viaje de vacaciones a Bohemia. Agreguemos que las cartas, publicadas en la actualidad, al mismo tiempo que están marcadas por un deseo de agradar, con frecuencia con palabras muy afectuosas, casi seductoras, se mantienen bastante ceremoniosas: «Querida señorita Grete» es la interpelación más tierna. ¿Qué otra cosa se sabe? Lo siguiente. Max Brod ha publicado partes de una carta que, el 21 de abril de 1940, Grete Bloch dirigió desde Florencia a un amigo en Palestina. Le revelaba que tiempo atrás había tenido un hijo, muerto súbitamente en Munich en 1921 a la edad de siete años: hijo «ilegítimo» este a cuyo padre no se nombraba, aunque el destinatario de la carta (único garante de Brod en esta historia) aseguró que Grete Bloch veía en Kafka al padre del niño. ¿Qué se puede decir al respecto? En cierto modo, nada como es evidente. Indiquemos las razones para dudar, que también son dudosas. Wagenbach afirma que, a partir del otoño de 1914, una correspondencia seguida e íntima se estableció entre Grete B. y Kafka; sin duda se equivoca; la única correspondencia conocida duró del otoño de 1913 al verano de 1914 y nunca fue tal que permita llegar a la conclusión de un amorío entre los dos correspondientes. Como es natural, no lo sabemos todo. Si recordamos la regla de absoluta franqueza que siempre tuvo Kafka (cuando, habiendo

roto una primera vez con Felice, pasó en Riva unos días de intimidad con la joven suiza, en cuanto las relaciones se restablecen, no deja de decirlo todo a la que, sin embargo, ya no es su prometida), parece ser muy improbable que haya podido guardar silencio sobre esa relación, que también habría sido una doble traición. Sin embargo, es posible imaginar que haya callado para no comprometer a G. B. ¡Qué situación tan extrañamente equívoca! Asimismo es necesario mencionar este testimonio; amigos de Grete Bloch dijeron que, en el transcurso de su estancia en Florencia (por tanto en el momento en que reveló la historia del hijo), la joven mujer dio muestras de profunda melancolía o de angustia delirante. Mas ¿qué valor tiene esa afirmación? Resulta tan vaga como grave. Imaginario o no, el hijo desconocido por Kafka tuvo esa existencia espectral, real-irreal, que, por el momento, no permite hacerlo vivir fuera de los sueños. Grete Bloch y Felice permanecieron ligadas, hasta el fin, por la amistad. Cuando tuvo que abandonar Alemania, Grete confió a su amiga una parte (más o menos la mitad) de las cartas que había recibido de Kafka. El resto lo depositó en Florencia con un notario que, con posterioridad, puso a disposición de Max Brod una fotocopia de ellas. Doce de aquellas cartas habían sido partidas en dos de una «manera bastante extraña», pero, con

excepción de una sola, pudieron restablecerse, porque una de las mitades se encontraba en manos de Felice y la otra con el notario de Florencia. Grete Bloch, quien, desde que había abandonado Alemania, residía en Palestina, tuvo la desgracia de regresar a Italia y, cuando este país cayó bajo la ocupación nazi, fue llevada junto con muchos otros judíos y murió durante la deportación o en algún campo de concentración: una investigación de la Cruz Roja no permitió saberlo con exactitud. Felice escapó a esa suerte: casada, vivió primero en Suiza y luego en Estados Unidos, donde murió en 1960. He de agregar otra cosa: en enero y febrero de 1922, durante la estancia tan trágica y solitaria en *Spindelmühle* —el escritor aún está ligado a Milena, pero sin esperanza—, en el *Diario* de Kafka se pueden leer ciertas anotaciones donde aparece la inicial G.; así el 18 de enero: «Un poco de paz; en cambio, G. llega. Liberación o agravamiento, como se quiera». El 10 de febrero: «Nuevo ataque de G. Acosado a diestra y siniestra por enemigos sumamente poderosos, no puedo emprender la huida...». Y el 29 de enero, sin que intervenga ningún nombre y de una manera enigmática que antaño me había llevado, tal vez temerariamente, a leer estos pasajes a una luz de oscuridad casi «mística»: «Ataque en el camino, de noche, en la nieve». «Me escapé de ellos...» y, con

posterioridad, el 24 de marzo: «Cómo espía: por ejemplo, en el camino a casa del doctor, allí constantemente». Textos estos de una extrañeza oprimente. Wagenbach, quien tuvo conocimiento del manuscrito del *Diario*, parece haber leído: «Nuevo ataque de Grete». Señalo esta indicación, sin saber más al respecto.<<

[3] Remito a la carta que Kafka escribió a Milena y en que cuenta con su implacable franqueza «su primera noche». (El fracaso de Milena).<<

[4] Ciertamente, habiendo evocado Felice su «inclinación a escribir»: «No una inclinación, ninguna inclinación, sino que escribir, soy yo mismo. Una inclinación podría suprimirse o disminuirse. Pero soy yo mismo. Ciertamente, se me podría suprimir, pero ¿qué te quedaría?»<<

[5] En particular, el día del juicio en que renunció a justificarse y también cuando llegó a escribir a la señorita Bloch una carta en la que, aunque recién comprometido, hablaba de su horror por el matrimonio, carta esta que su correspondiente cometió el error de mostrar a Felice, de suerte que ésta tuvo la sensación de una penosa duplicidad, pues la verdad de la que tantas veces había advertida por Kafka se inmovilizó en una fuerza de objetividad asesina (como siempre ocurre), desde el momento en que le fue comunicada por alguien más. 5 En particular, el día del juicio en que renunció a justificarse y también cuando llegó a escribir a la señorita Bloch una carta en la que, aunque recién comprometido, hablaba de su horror por el matrimonio, carta esta que su correspondiente cometió el error de mostrar a Felice, de suerte que ésta tuvo la sensación de una penosa duplicidad, pues la verdad de la que tantas veces había advertida por Kafka se inmovilizó en una fuerza de objetividad asesina (como siempre ocurre), desde el momento en que le fue comunicada por alguien más.<<

[6] Sobre la relación con la «verdad», habría que citar la carta del 20 de septiembre de 1917 —la penúltima, según creo—, parcialmente publicada ya en el *Diario*: «Sobre el curso del combate, durante cinco años, por palabra y silencio y por la mezcla de ambos, se te ha mantenido al corriente, las más de las veces para tormento tuyo. Si preguntas si ello ha sido conforme a la verdad, sólo puedo decirte que, ante nadie como ante ti, me he mantenido con más fuerza al margen de mentiras conscientes. Ha habido ciertas atenuaciones (*Verschlierungen*), muy pocas mentiras, suponiendo que, en materia de mentiras, puedan haber ‘muy pocas. Estoy lleno de mentiras. De otro modo no podría conservar el equilibrio. Mi barca es muy frágil». La continuación se puede leer en el *Diario*, con lo siguiente, para terminar y a modo de sentencia: «En resumen, el único que me importa es el tribunal de los hombres y por añadidura es el tribunal al que quiero engañar, a pesar de todo sin engaño».<<

[7] Sobre la «literatura» y el peligro que representa, respondiendo a Felice, quien en todo se consideraba menos que él: «¿Seré ‘en todo más que tú’? Para juzgar un poco a los hombres y para introducirme en ellos por simpatía, soy entendido... No tengo memoria, para las cosas aprendidas, ni leídas, ni vividas, ni oídas; es como si no tuviera experiencia en nada; de la mayor parte de las cosas sé menos que el escolar más pequeño. No puedo pensar; en mi pensamiento constantemente topo con límites, de buenas a primeras puedo aún captar tal o cual asunto aislado, pero un pensamiento coherente, capaz de desarrollo, me es imposible. En realidad ni siquiera sé contar y tampoco hablar... Lo único que tengo son ciertas fuerzas que se concentran con vistas a la literatura a una profundidad que el estado normal no deja reconocer y a las cuales no me atrevo a confiarme en mis actuales relaciones profesionales y físicas, pues ante las conminaciones interiores de esas fuerzas no hay menos advertencias del interior. Si me estuviera permitido confiarme a ellas, me importarían de pronto, en verdad así lo creo, fuera de toda esta desolación interior» (¿es necesario precisarlo? Fuera de la vida).<<

[8] Sobre esas nuevas relaciones, hay en el *Diario* una nota, muy breve, que Max Brod no se consideró autorizado a publicar, pero que Wagenbach leyó en el manuscrito.<<

[9] Remito a la carta (sobre sus relaciones con su familia), de la que se publica un extracto importante en el *Diario* (18 de octubre de 1916).<<

[10] De acuerdo con los convencionalismos —¡los convencionalismos!— evidentemente es Kafka el que, atravesando el gran espacio, habría tenido que ir al encuentro de su prometida, pero el autor «está maniatado como un delincuente; si se me hubiera puesto en un rincón, con cadenas de verdad..., no habría sido peor». (*Diario*, junio de 1914).<<

[11] Sobre la estancia en Marienbad, Kafka escribe también en el *Diario*, el 29 de enero de 1922, cuando se aterra ante la idea de que Milena pueda ir: «Queda por resolver este solo enigma: ¿por qué durante quince días fui feliz en Marienbad y por qué, por consiguiente, tal vez podría serlo aún aquí con Milena, incluso tras la más dolorosa ruptura y apertura de fronteras. Pero resultaría mucho más difícil que en Marienbad, la ideología es más firme, las experiencias son mucho más extensas. Lo que era entonces un nexo de separación ahora es un muro o una montaña o, mejor dicho, una tumba.»<<

[12] Recuerdo que Kafka abandonó *Amerika* cierta noche y sin intención de reanudarla (salvo para escribir, en octubre de 1914, su último capítulo y tal vez también, por las mismas fechas, el episodio de Brunelda) cuando, habiendo leído las 400 páginas ya escritas, no puede volver a captar la verdad general.

<<

[13] Para convencerme más al respecto, quisiera hacer una breve cronología de las rupturas, cuando menos en el transcurso de esos dos primeros años. Casi empiezan con la correspondencia que se abre, quiero recordarlo, el 20 de septiembre de 1912. Desde mediados de noviembre, Kafka escribe (por haber observado la muchacha, sin malicia, que no siempre lo comprendía o que en algunos aspectos le resultaba extraño): «Acabemos, si apreciamos nuestra vida». Desamparada, la desdichada Felice se dirige entonces a Brod, quien le responde: «Le ruego perdonar muchas cosas a Franz, teniendo en cuenta su sensibilidad enfermiza, él obedece a la disposición [Stimmung] del momento. Es un ser que quiere lo absoluto en todo... Nunca acepta ningún compromiso». El 20 de noviembre, Kafka vuelve a escribir: «Pero ya no tengo noticias tuyas. Por tanto debo repetir abiertamente el adiós que me dijiste en silencio». Luego, las relaciones escritas retoman su apasionado curso.

A principios de enero de 1913 empieza en Kafka el cambio que ya no es de circunstancia o de humor pero que no dejará de agravarse, sin por ello atenuar las relaciones, antes bien profundizándolas. El 23 de

marzo, encuentro en Berlín. Después de lo cual, la carta de la confesión: «Mi verdadero temor: jamás podré poseerte...», lo que para él no significa en absoluto que se aleje de su amiga, aunque ésta parece tomarlo de otro modo: espacia las cartas, aprovecha un viaje a Francfort para interrumpirlas, con un desparpajo que casi enloquece a Kafka. El 10 de mayo, nuevo encuentro en Berlín durante las vacaciones de Pentecostés. Este encuentro le da un poco de esperanza, cuando menos la esperanza de que algún día «podrá con ella (sobre el porvenir) discutir a fondo una serie de cosas espantosas y así salir poco a poco al aire libre». Sin embargo, agrega: «Cuando, en Berlín, preparaba mi maleta, tenía en la mente un texto del todo distinto: "Sin ella no puedo vivir y con ella tampoco." Viene el tormento de la verdad y, al mismo tiempo, en una carta empezada el 10 de junio, interrumpida y luego acabada valientemente el 16: "¿Quieres reflexionar para saber si deseas ser mi esposa? ¿Quieres?». De donde se sigue un debate que tocará a su fin el 1 de julio (1913) con estas palabras: «¿Entonces, a pesar de todo, quieres echarte la cruz auestas, Felice? ¿Intentar lo imposible?». Entonces sobrevendrá la primera ruptura grave. Entonces, los prometidos — prometidos por sentimiento íntimo, no oficialmente— no se reúnen para pasar juntos sus vacaciones. Felice

se queda bastante alegremente en Westerland («Lo que te espera no es la vida de esos felices que ves en Westerland, no una alegre charla tomados del brazo, sino una vida enclaustrada al lado de un ser apesadumbrado, triste, silencioso, descontento, susceptible, ligado a la literatura por cadenas invisibles...»), Kafka se va a Viena con el pretexto de un congreso y luego a Italia, desde donde le escribe que va a dejar de escribirle: «Ya no puedo seguir adelante, estoy bloqueado por los lazos. Debemos separarnos». (16 de septiembre de 1913). Kafka se queda algún tiempo en Riva, ligándose a la muy joven G. W., la «suiza».

De regreso en Praga, recibirá la visita de Grete Bloch, enviada por Felice para tratar de aclarar los equívocos. La correspondencia se halla lejos de reanudarse con el mismo aliento. El 8 de noviembre, Kafka va a Berlín para una entrevista en la que apenas puede entreverla, pues Felice se sustrae a propósito o por negligencia, no lo sabemos. A principios de marzo de 1914, también en Berlín, una explicación lo deja desalentado por completo y comprueba que Felice difícilmente lo soporta. Entretanto, la correspondencia con la señorita Bloch prosigue cada vez más cordial: «Usted es para mí demasiado importante... Su cartita me ha alegrado

más que todo lo que he recibido de Berlín... Querida señorita Grete, tengo un deseo ardiente de verla y una especie de nostalgia manifiesta... ¿Quién, por el amor de dios, tiene en Berlín al tocar vuestra cabeza otros deseos que acariciarla?». Y cuando Felice le espetta: «Pareces tener mucho apego a Grete», él no se defiende. Sin embargo, el 12 y el 13 de mayo tiene lugar el encuentro durante el cual quedan decididos los esponsales de manera oficial. (La ceremonia de aparato, con participación, beso y felicitaciones, se celebrará el 1 de junio). Kafka comenta el acontecimiento a Grete: «La cosa no estuvo en Berlín ni bien ni mal, sino en todo caso tal como es necesario para mi sentir indudable». Y para Felice: «En espíritu, estoy unido a ti de una manera tan indisoluble que ninguna bendición de rabino podría alcanzarnos». Pero Kafka sigue escribiendo a Grete, dándole a conocer su desencanto e incluso su repulsión: «A veces —usted es la única en saberlo por el momento— en realidad no sé cómo puedo asumir esa responsabilidad ni cómo estoy por casarme». Es una de esas cartas que Grete (¿con qué intención?) va a comunicar a Felice, como se sabe el 3 de julio de 1914, cuando Kafka escribe a la señorita Bloch, rompiendo por ese medio, o más o menos, con ella: «No debió usted citar cartas... Pues bien, entonces la he convencido y empieza usted a

ver en mí, no al novio de Felice, sino al peligro de Felice». También hay penosos debates sobre las condiciones materiales de su porvenir común, pues Felice desea un departamento a su conveniencia y amueblado cómodamente (apartamento que por lo demás se alquilará), tanto como se niega a renunciar a una vida social normal. Finalmente, Kafka es llevado a juicio en el Askanischer Hof el 12 de julio de 1914 y la ruptura oficial de los esponsales oficiales sobreviene, con gran pavor de las dos familias asombradas.

Termino aquí esta breve historia de las rupturas. La correspondencia se reanuda en noviembre de 1914, de nuevo por intervención de Grete Bloch (en el *Diario*, el 15 de octubre: «hoy jueves..., carta de la señorita Bloch, no sé qué hacer al respecto, sé que de seguro me quedaré solo..., tampoco sé si amo a F. (pienso en la repugnancia que sentí al verla cuando bailaba...) pero a pesar de todo vuelve la infinita tentación...»), pero el intercambio de cartas nunca retomará el curso de los primeros tiempos. Kafka ha cambiado y está cambiado; desde el 29 de julio (por tanto 15 días después de su condena) ha empezado El proceso y escribe todas las tardes, todas las noches, por espacio de tres meses. En enero de 1915 volverá a ver a Felice en Bodenbach, sin un verdadero

acercamiento interior. Será necesaria la feliz reunión de Marienbad en julio de 1916 para que de nuevo sea cosa de esponsales, cuestión también de nuevas rupturas.<<