

UNA PIZCA DE SAL / ESCALA DE GRISES / COMPOSICIÓN CON PAPEL ALBANENE / DIBUJO SOBRE MOLESKINE

KAFKA

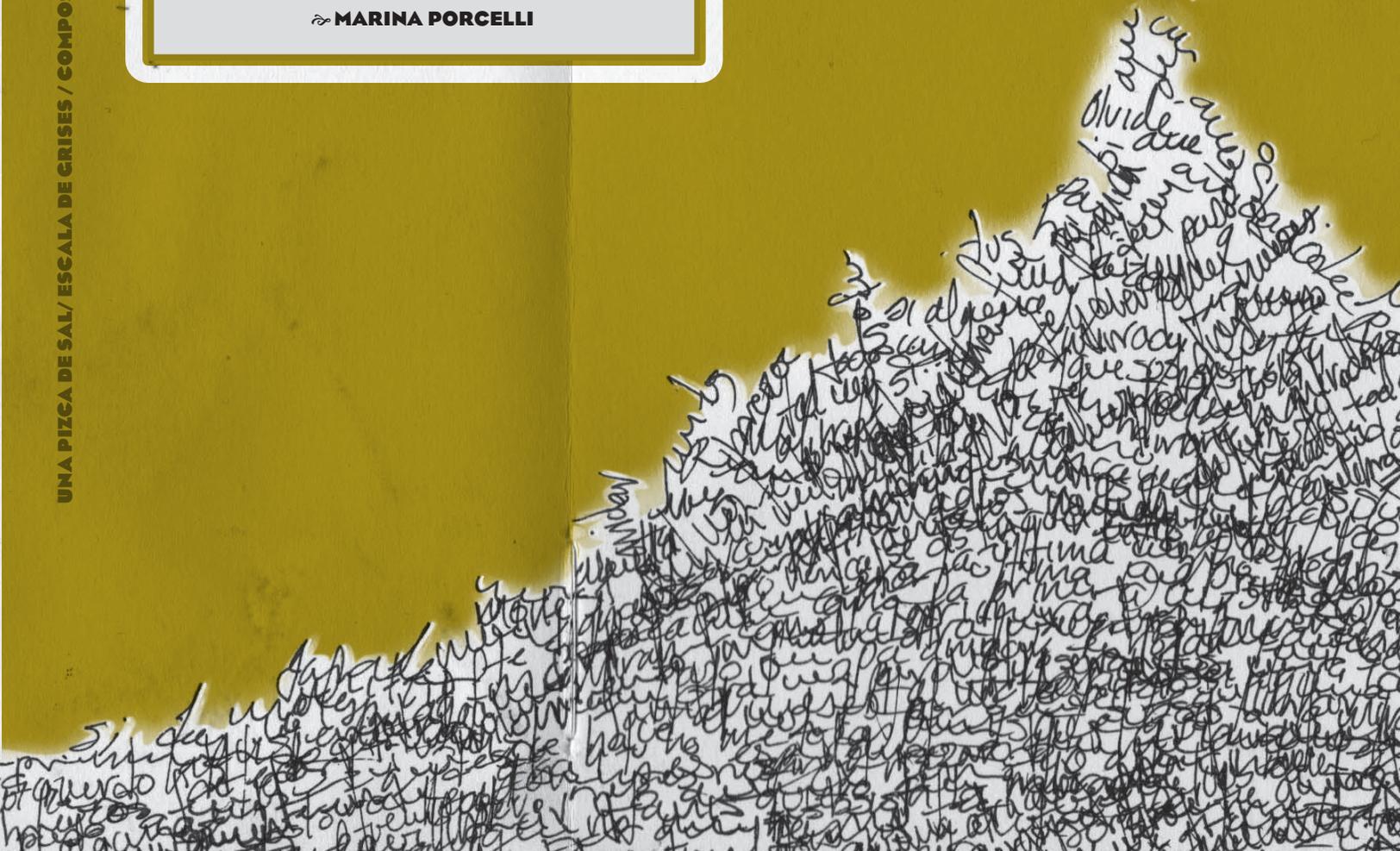
siempre fue

KAFKA

≈ MARINA PORCELLI



5
alguna
10
vez



HAY AUTORES QUE FIJAN SU PROSA DESDE EL PRIMER LIBRO. AQUELLO QUE LOS SINGULARIZA, CIERTAS CONSTRUCCIONES VERBALES Y UNA DETERMINADA MIRADA DEL MUNDO QUEDA PLANTADO DESDE EL PRINCIPIO Y CASI BASTA PARA DEFINIR LA OBRA. BORGES, POR EJEMPLO. LA ENSAYÍSTICA DE RAFAEL BARRETT. O LA COSMOGONÍA QUE ARTICULÓ FRANZ KAFKA.

En rigor, en el pasaje de un libro a otro siempre hay un cambio, para bien o para mal, como se sostiene un poco en broma en *El Aleph*, cuando Carlos Argentino Daneri, luego de muchas correcciones, en vez de mejorar el poema, lo destroza. Y aunque la primera novela de Kafka, *América*,¹ no consigue la profundidad de *El proceso* y *El castillo* —con excepción hecha, quizá, del momento en que el personaje se pierde *entre* las paredes, o de uno de los apéndices, agregados por Max Brod, en el que una gorda inmensa desayuna en un departamento minúsculo—, aún sus escritos más desprolijos, sean diarios, cartas o relatos, siempre dan la impresión de que, de alguna manera, *funcionan*. En cambio, existe otro tipo de escritor cuyo proceso de crecimiento es diferente, más palpable, digamos; sus cambios pueden ser bruscos o no, pero resultan casi palpables al fin. Faulkner se sentía hijo de Thomas Mann, él mismo lo declara. Sus primeras novelas —con largos diálogos plúmbeos— nada tienen que ver con la prosa torrencial de *Luz de agosto*. En algún sentido, entiendo, es válido afirmar que quizá Faulkner *necesitaba copiar* a Thomas Mann para alcanzar luego *Absalón, Absalón*, al fin de cuentas, “imita si el influjo es demasiado fuerte” es uno de los puntos del decálogo de Horacio Quiroga. Como sea, discutir sobre los cambios en la prosa de un escritor implica situarse en el antiguo problema del río. Aquel sobre el que Heráclito dijo que el hombre no se baña dos veces en el mismo y a la vez, aquel que, parmenidianamente hablando, nunca deja de ser el mismo río.

Joyce es el ejemplo canónico de esto último que refiero. El arco que recorre su prosa, desde los *Poemas manzanas*, *Exiliados* y los primeros cuentos de *Dublineses*, pasando por la belleza de *Retrato del artista adolescente* —*Esteban el héroe*— hasta desembocar en *Ulises*, y

todavía más allá, en el *Finnegans Wake*, registra una progresión casi matemática. Que se entienda: progresión hacia las coordenadas que hoy singularizan a Joyce,

esto es, el simulacro narrativo del pensamiento, el fluir de conciencia, el monólogo interior. De hecho, es posible detectar, libro a libro, cómo el autor irlandés va modificando los giros hasta su último relato, *Los muertos*, o hasta las palabras de Molly Bloom. Y este proceso resulta visible incluso en el interior mismo de algunos capítulos. Cito el Capítulo II de *Ulises* cuando Esteban Dedalus está dando clase y un alumno se acerca:

Sus cabellos enmarañados y el cuello descarnado denotaban confusión y a través de los anteojos empañados sus ojos débiles miraban suplicantes. Sobre su mejilla, triste y sin sangre, había una mancha de tinta en forma de dátil, reciente y húmeda como la baba de caracol (1972: 58).

Lo llamativo de esta descripción casi balzaciana reside justamente en que es James Joyce el autor del párrafo. Sin embargo, en la página siguiente del mismo volumen, cuando refiere a la situación en la clase, ya se lee la prosa que cifra al irlandés:

Feo y fútil: cuello magro y cabello enmarañado, y una mancha de tinta: la baba de un caracol.

Cuenta Richard Ellmann que Joyce, mientras escribía el *Finnegans Wake*, “entrenaba” a un autor de su confianza para “continuar la obra en caso de que él muriera”. Y al margen de las conjeturas sobre lo que hubiera ocurrido ipso facto con esa continuación, Joyce parecía pensar que hay algo más que la individualidad en la escritura de un libro, una especie de factura más amplia, universal.

—Quema todos los papeles, Max.

Sanatorio de Kierling, cerca de Viena, 1924. Frente a su albacea y amigo, Max Brod, el Kafka enfermo de tuberculosis reitera la sentencia sobre su obra: quiero que se me olvide, agrega. Como sabemos, Brod desobedeció el pedido y según sus propias notas anexadas al final de la primera edición alemana de *La metamorfosis*, después de la muerte de Kafka, la justificación fue esta:

Entonces Kafka, mostrándome la eskuela escrita con tinta que hubo de encontrarse posteriormente en su escritorio, me dijo:

—Mi testamento será muy sencillo. En él te pido que lo quemes todo.

Todavía recuerdo exactamente lo que le respondí en aquella ocasión:

—Si me encargas seriamente eso, te digo desde ahora que no cumpliré tu ruego.²

Hasta el momento de su muerte o, para ser más precisos, hasta un mes antes de cumplir cuarenta años, Franz Kafka había publicado siete libros: *Contemplación* (cuentos, 1913), *La condena* (1913), *El fogonero* (1913), *La metamorfosis* (1915), *En la colonia penitenciaria* (1919), *Un médico de campo* (cuentos, 1919), *Un artista del hambre* (cuentos, 1924), una serie de artículos en prosa, entre los que estaban *Aeroplanos en Brescia*, además del conjunto de traducciones. Por eso, en las mismas notas de la edición alemana, Brod habla también de una segunda tarjeta,³ amarillenta y visiblemente vieja y escrita a lápiz, en la que Kafka planteaba lo que sigue: “...de todo cuanto he escrito pueden conservarse sólo las siguientes obras: *La condena*, *El proceso*, *La metamorfosis*, *En la colonia penitenciaria*, *Un médico de campo* y el relato *El artista del hambre*. Los pocos ejemplares de *Contemplación* pueden también conservarse; no quiero dar a nadie el trabajo de destruirlos, mas no han de imprimirse de nuevo...”. Max Brod desoyó el pedido de su amigo y publicó las tres novelas, todos los cajones de cartas, todos los cuadernos de diarios. Pero al margen de los juicios sobre este acto —que puede encuadrarse, creo, en un problema de “moral de principio” o “moral de fines”, vale decir, la acción legitimada por “la acción en sí misma” o impugnada

por “las consecuencias”—, otra clave de este asunto puede buscarse en un momento anterior.

Cuatro años antes, en 1920, cuando el padre de un joven checo, Gustav Janouch, descubre que su hijo escribe poesía durante la noche, decide presentarle a un colega de la Compañía de Seguro de Accidentes de Trabajo, al parecer, también escritor: el doctor Franz Kafka. Gustav Janouch tiene diecisiete años, vive en Praga, y sabe perfectamente a quién se refiere: ¿El autor de *La metamorfosis*?, pregunta. Así comienza *Conversaciones con Kafka*, libro que reproduce los diálogos sostenidos entre ellos hasta 1924. La diferencia de edad entre los interlocutores es, por supuesto, inmensa, y a pesar de esto, en las *Conversaciones...*, se puede detectar, gracias a su entusiasmo contenido y a su intensidad verbal, un testimonio hermoso de la relación de Kafka con la juventud. “Franz Kafka fue la primera persona que se tomó en serio mi vida espiritual (...),” escribe Janouch, “y que de este modo, reforzó mi seguridad en mí mismo.” Los periódicos con los relatos de Kafka que Janouch encuentra en el escritorio de la Compañía, o las repetidas referencias a las traducciones, dan cuenta de que la edición de la obra del checo en vida no es tan magra como comúnmente se tiende a establecer. De hecho, en la entrada de su diario del 23 de febrero de 1914, o sea, diez años antes, Kafka anotaba:

“Salgo de viaje. Carta de Musil.⁴ Me alegra y me pone triste, pues no tengo nada” (2010: 345).

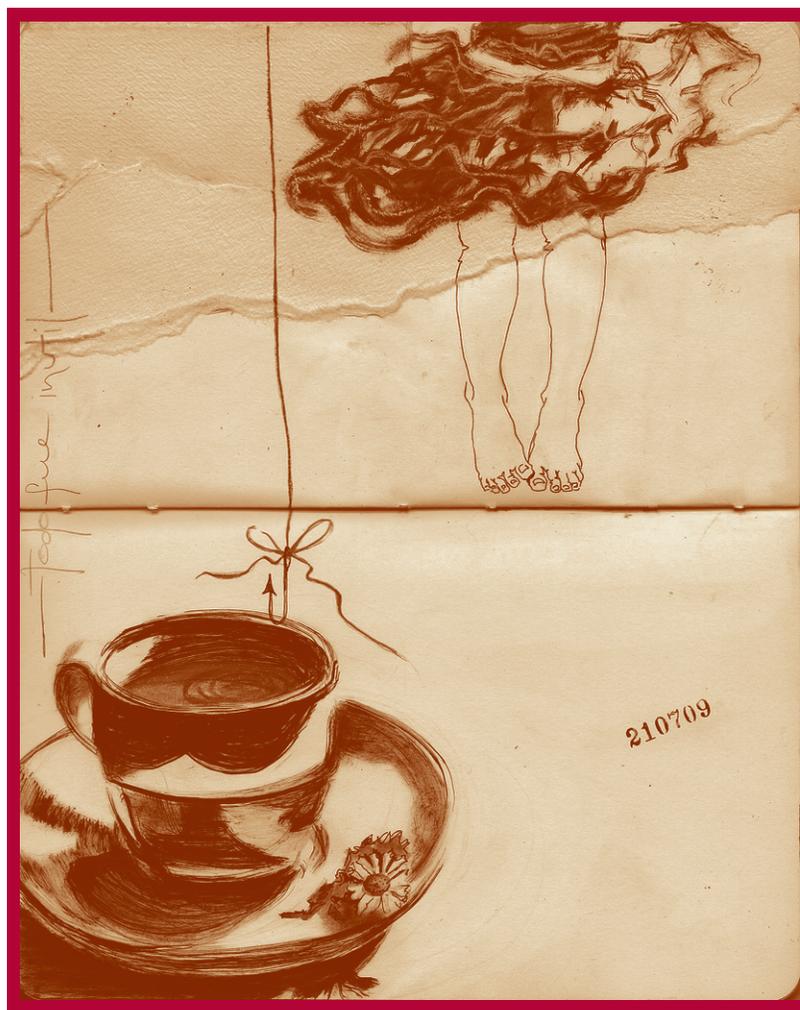
Y más aún, a comienzo de ese febrero, en una carta a Brod:

No deberías haberle dado mi dirección a Musil. ¿Qué quiere? ¿Qué puede querer él, y en general cualquier persona de mí? ¿Y qué puedo darle yo? (1992: 93).

Entonces bien: ¿cuán *desconocido* era *realmente* Franz Kafka, por lo menos en Praga, para que un joven, Gustav Janouch, que quería ser escritor, lo identificara como autor de esa obra feroz y fundacional que es *La metamorfosis*? ¿O para que alguien de la talla de Robert Musil, que vivía en Viena, le pidiera colaboraciones en sus publicaciones? ¿Es válido afirmar eso de un

escritor que, antes de cumplir los cuarenta años, había publicado siete libros? Se me dirá que una publicación no hace la fama. Respondo que es cierto, pero las publicaciones, aún si su venta es escasa, como histórica y tristemente suele ocurrir, siempre construyen la identidad de un autor. Para decirlo de una vez: Kafka ya era Kafka antes de morir, tenía casi cuarenta años, había publicado buena parte de sus relatos esenciales, aquellos que lo singularizan —*La metamorfosis*, *La condena*, por ejemplo—, y sobre todo, había dedicado más de la mitad de su vida a la escritura. Es más, pienso que si Max Brod no hubiera desobedecido y no hubiera publicado nada, bastarían esos cuentos y *Un sueño*, *Informe para una academia* y *Ante la ley*, además de *Un médico de campo* —todos incluidos en la edición de 1919—, para inmortalizar a Kafka. Él había dicho que deseaba ser olvidado —lo que implica que, aunque más no fuera remotamente, creía en la posibilidad de ser recordado— y había escrito, una tarde de tedio en la oficina: “Porque sólo soy literatura y no puedo ni quiero ser otra cosa”.

Por supuesto, si no fuera por *los testamentos traicionados*, no contaríamos con la honda belleza de quizá uno de las mejores páginas del siglo XX, las máximas de los *Cuadernos azules*, o los incordios cronológicos de *El castillo*, o la angustia devastadora de *El proceso*. Pero “el legado kafkiano” permanecería intacto. En la fusión y re-articulación del espacio-tiempo del coche de *Un médico de campo*, en el narrador descentrado —el mono— de *Informe para una academia*, en los detalles maniáticos de *Un sueño*, y en la densidad alarmante de *La condena* —el padre todopoderoso, de pie sobre la cama, y el tránsito último como una eyaculación “que no tenía vistas de terminar”— se encuentran las claves de Kafka: la precisión limpia de las palabras, sus fantasías explicitadas, sus paradojas. Y el alivio, la angustia y la crueldad alucinada de *La metamorfosis*, ese acierto brutal que sostiene la conversión de Gregorio Samsa hasta que la familia, higiénicamente, lo barre con una escoba. Y acá, puede aplicarse lo que también se adjudicó a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Si en el final de *La metamorfosis* el narrador hubiera afirmado que todo había sido un sueño de Gregorio Samsa, la narrativa de Kafka se habría regresado al siglo XIX, como una expresión tardía y anacrónica del realismo burgués decimonónico; en cambio, tal



como la leemos, el libro convierte a Kafka en uno de los autores inaugurales del siglo, que revitaliza, con su prosa, ciertos pasajes de *El idiota* de Dostoievski,⁵ y toda la galaxia de Pascal.

Kafka murió demasiado joven. Si eran ciertas sus ganas de quemar todo —como ocurrió con el último brote de Von Kleist o el segundo volumen de las *Almas muertas* de Gogol—, la internación última en Viena lo tomó por sorpresa. No tuvo tiempo de corregir sus novelas, de ordenar los diarios, de reclamar sus cartas. Para alguien que “sólo era literatura” resultaba mejor prender fuego al material, que soportarlo a medio cocer. Quizá una de las paradojas más extraordinarias, ya lo dije, reside concretamente en que atendiendo a las disparidades de cada relato, todos los papeles de Kafka siempre resultan legibles. No ocurre lo mismo con *Crimen y castigo*, por ejemplo. No habría nada, o no entenderíamos casi nada de la historia de Raskolnikov

DESDE HACE AÑOS SE HA PUESTO DE MODA IMITAR A FRANZ KAFKA. DA LA IMPRESIÓN DE QUE ALGUNOS ESCRITORES CREEN QUE LA SOLA UNIÓN DE ELEMENTOS DISONANTES O LA RESURRECCIÓN ESTENTÓREA DEL SURREALISMO BÁSICO ALCANZAN PARA HACER LITERATURA.

si comenzáramos con el fragmento 22. En cambio, la obra del checo soporta eso: que su lectura empiece en cualquier lado, y a veces termine en cualquier lado, una émula de la esfera infinita que inventan y describen los *Pensées*. Como si, al margen de las correcciones, la prosa de Kafka se instalara e instalara el mundo kafkiano desde el primer renglón.

Desde hace años se ha puesto de moda *imitar* a Franz Kafka. Da la impresión de que algunos escritores creen que la sola unión de elementos disonantes o la resurrección estentórea del surrealismo básico alcanzan para *hacer* literatura. Actualmente, la factura del absurdo es insulsa, un invento de mercado. Y anacrónica. Ya Unamuno, hace casi cien años, dejó dicho: “Pobreza imaginativa es aprenderse los códigos de memoria”.⁶ Esto sucede y sigue sucediendo entre los malos surrealistas, los hijos inocuos del escritor de Praga. Parecen no entender que para articular esa extrañeza no

basta con una narración descabellada: *hay que ser* Franz Kafka. Esto es, entre otras cosas, claro, tener un manejo sutilísimo de la palabra, un inmenso conocimiento lingüístico, estético, histórico, una enorme grandeza espiritual y moral. Capaz de concebir y de dejar escrito para siempre que “no se crece de abajo hacia arriba, sino de adentro hacia afuera”, o que “el primer delito comienza con la automutilación del alma”.⁷

Referencias:

Joyce, J. (1972). *Ulises*. Buenos Aires: Santiago Rueda.

Kafka, F. (2010). *Diarios*. Barcelona: DeBolsillo.

Kafka, F. (1992). *Cartas a Max Brod 1904-1914*. Madrid: Grijalbo / Mondadori.

1 O, *El desaparecido*.

2 La nota completa decía así: “Queridísimo Max, he aquí mi último ruego: Todo lo que se encuentre al morir yo (en cajones de libros, en armarios, en el escritorio, ya sea en mi casa o en la oficina, o en cualquier otro lugar en que se te ocurra que pudiera haber papeles), me refiero a diarios, manuscritos, cartas, ya sean ajenas o propias, esbozos y toda cosa de este género, debe ser quemado sin leerse; también los escritos o notas que tú u otros tengas en su poder deben seguir el mismo camino; en cuanto a los que otras personas posean tendrás que reclamárselos en mi nombre. Si no quieren devolvértelos, por lo menos procura que te prometan quemarlos. Tuyo, Franz Kafka”.

3 Integramente: “Querido Max: Quizá ya esta vez no me levante. Después de este mes de fiebre pulmonar es muy probable que sobrevenga una inflamación seria de los pulmones; por más que lo escriba, ello no podrá evitarla, aunque sin embargo pueda ejercer cierta influencia. He aquí pues mi última voluntad respecto de todo lo que escribí para el caso de que se produzca lo que preveo: de todo cuanto he escrito pueden conservarse solo las siguientes obras: *La condena*, *El proceso*, *La metamorfosis*, *En la colonia penitenciaria*, *Un médico rural*, y el relato *El artista del hambre*. Los pocos ejemplares de *Contemplación* pueden también conservarse; no quiero dar a nadie el trabajo de destruirlos, mas no han de imprimirse de nuevo. Al decir que pueden conservarse esos cinco libros y el relato no quiero significar que tenga el deseo de que vuelvan a imprimirse para ser transmitidos a la posteridad; por el contrario, si se perdieran por completo, ello respondería a mi verdadero deseo. Solo que no puedo impedir a nadie, puesto que ya existen, que los conserve si así le place. Pero todo lo demás escrito por mí (publicado en revistas, contenido en manuscritos o en cartas) sin excepción alguna, en la medida en que puedas obtenerlo mediante ruegos a las personas que lo poseen (tú conoces a la mayor parte de ellas; en general se trata de...; no te olvides sobre todo de aquellos dos cuadernos que tiene...), todo esto, sin excepción, y preferiría que sin leer (sin embargo no te impido que lo hojees, aunque en verdad preferiría que no lo hicieras; en todo caso nadie más tiene derecho a mirarlos), ha de ser destruido y te ruego que lo hagas cuanto antes. Franz”.

4 Reproduzco la nota de esa edición: “El escritor austriaco Robert Musil, redactor desde principios de 1914 de *Die Neue Rundschau* se dirigió a Max Brod y a Franz Kafka en solicitud de sendas colaboraciones para la revista. Kafka no llegó a mandar escrito alguno a Musil. Robert Musil, que sobrevivió a Kafka, le dedicó dos páginas en su artículo *Literarische Chronik*, de agosto de 1914, y lo cita en tres ocasiones en sus propios diarios”.

5 La cita que sigue, aunque parece sacada de los *Diarios* de Kafka, es de Dostoievski, *Memorias del subsuelo*: “Y ahora, señores, quieran escucharlo o no, voy a contarles por qué no puedo convertirme ni siquiera en un insecto”.

6 Citado por Carpentier en el “Prólogo” a *El reino de este mundo*.