

CARTA A FRANZ KAFKA, ARTISTA DEL HAMBRE

Querido señor Kafka:

Lleva el sello del absurdo escribir a quien no ha de leer lo que se le escribe. Pero Albert Camus, toda una autoridad en esta materia del absurdo, comenzó una larga novela, truncada por la muerte, como dedicatoria personal a su madre, que era analfabeta y apenas consiguió aprender a firmar. Escribía, también, con la conciencia penosa y lúcida de no ser jamás leído por quien le importaba. Con este gesto tal vez quiso remarcar su idea, expuesta en *El mito de Sísifo*, del escritor como hombre absurdo y si ahora lo menciono no es únicamente para avalar este intento mío, sino por asociarlo a las páginas, incluidas en un apéndice a ese ensayo, que tituló *La esperanza y lo absurdo en la obra de Franz Kafka*.

Empieza Camus reconociendo la dificultad de entender, señor Kafka, su escritura simbólica e incluso admitiendo que es arduo hablar de símbolos en textos cuya calidad más sensible es lo natural, categoría, por lo demás, también difícil de comprender. Pero le reconoce a usted el mérito de esa naturalidad, siempre incrementada en justa proporción con "la diferencia que se puede sentir entre la rareza de una vida de hombre y la sencillez con que ese hombre la acepta"ⁱ. Así pues, el secreto de su literatura reside para Camus en la ambigüedad, en la paradoja, en el perpetuo vaivén entre lo natural y lo extraordinario, lo trágico y absurdo frente a lo cotidiano y lógico. E inmediatamente lo relaciona con el drama antiguo: "La tragedia griega abunda en enseñanzas a este respecto. En una obra trágica el destino se hace siempre sentir mejor bajo los rostros de la lógica y lo natural"ⁱⁱ.

Pero aunque sus relatos tengan la cualidad en óptimo grado del absurdo, tan apreciada por Camus, ya que es la base ineludible para la rebeldía metafísica que él preconiza, le recrimina, al fin, que usted haya introducido en ese universo la apertura de la esperanza, en vez de mantenerlo cerrado en sí mismo, resistente a la evasión, como corresponde a un absurdo que no se quiere más de lo que es y encuentra su fuerza y su valentía ante la vida precisamente en el sin-sentido, en la renuncia a todo escape. Ve Camus en esto ciertas coincidencias con el pensamiento de Kierkegaard, en una búsqueda incesante de lo eterno. Y de esta forma, cree que los novelistas y filósofos existenciales -entre los que él nunca quiso ser contado- están llenos, a pesar de que la opinión corriente no lo aprecie, de una esperanza desmesurada.

Por eso se le antoja su obra, señor Kafka, universal, "en la medida en que en ella se simboliza el rostro conmovido del hombre que huye de la humanidad, que saca de sus contradicciones razones para creer, razones para esperar en sus desesperaciones

fecundas, y que llama vida a su aterrador aprendizaje de la muerte. Es universal porque tiene una inspiración religiosaⁱⁱⁱ. Está claro que una obra genuinamente absurda, que se atiene al reconocimiento de los límites y carga en ellos el peso de su renuncia a los transmundos, no puede ser universal. El acento trágico estaría más bien, dice Camus, en la descripción de una vida humana dichosa, sin ninguna esperanza, pues abocada con ese rigor a la muerte, se haría tanto más patente el absurdo de su pérdida. En esta línea sitúa a Nietzsche.

Sin embargo, a despecho de esta lectura, hay autores que le relacionan, señor Kafka, con el filósofo alemán y su interpretación de la tragedia griega^{iv}. Ciertamente las tensiones, que Camus subrayaba como su más poderoso efecto literario, son para Schajowicz^v el germen del que brota la capacidad imaginativa, en un amplio sentido, pues incorpora lo racional y lo irracional. Su proceso de creación se nutre de imágenes de vigilia tanto como oníricas, por decirlo de algún modo... fusionadas. Y así se permite sostener que sus narraciones, señor Kafka, son semejantes a los mitos y usted, como escritor, es para nosotros uno de los *nuevos sofistas*, nombre con el que Schajowicz designa a los independientes y rebeldes *testigos* de la tragedia humana.

Como Camus, opina que es usted un poeta simbólico, que en lo particular intuye algo general, y añade que lo obtiene al margen de la consciencia, porque el símbolo se dirige al hombre entero, sentidos y entendimiento, y se capta, igual que se concibe, de forma inconsciente, mientras la alegoría apela más bien al aspecto de lo ininteligible, aun por medio de lo sensual. En cambio Conrgold^{vi}, en un artículo en que estudia su obra también por referencia a Nietzsche, desmarcándoles a ambos de la historia literaria, asegura que usted escribe un tipo de alegoría sin poder histórico; en suma, que su lenguaje es alegórico porque usted identifica el concepto real de propiedad, es decir su propia 'pertenencia al mundo', como el obstáculo para escribir directamente sobre cosas verdaderas.

Para mayor controversia, Hubben^{vii} le analiza siempre en el cuadro de la historia literaria y filosófica, comparándole con Dostoievsky, Kierkegaard y Nietzsche, pero subraya que usted se resignó al triunfo venidero del mal, mientras ellos convocaron sus energías para seguir al diagnóstico fatídico de la cultura algún tipo de remedio. Aquejados todos por enfermedades del cuerpo, no era extraño que mostrasen una sensibilidad acusada ante el sufrimiento, pero Kierkegaard lo asumió como el principio de toda visión espiritual, Dostoievsky se sirvió de él para comprender a los otros y Nietzsche lo sintió como un obstáculo para superarse. Sólo usted nos lo transmitió desde una perspectiva cruel y sin sentido.

A estas alturas, señor Kafka, encuentro que Camus tenía mucha razón percibiendo

las dificultades inherentes a la complejidad y los matices múltiples de sus escritos. Ante este pluralismo, sólo me queda atender a sus ambivalencias y reflexionar, más allá de las imágenes contenidas, en el juego efectivo que suponen. Hay sin duda un efecto de lo trágico y de la angustia que provoca el caos, acrecentado por un tratamiento tan sencillo, que nos lo arroja aún más espantosamente ante los ojos, como si ése fuera su aparecer habitual, como si la vida, con todo lo terrorífico e indescifrable que contiene y puede reservarnos, se nos mostrara en su puro desorden, y nuestra reacción descontenta, pero en absoluto desesperada, expresase con claridad una sabiduría interior casi previa, pues no hay asombros y tampoco subterfugios. Los hechos se afrontan con compostura y esa corrección medida, funcionarial, nada heroica, que los asume mientras los analiza y trata, previsiblemente sin éxito, de encauzarlos, nos los vuelve aún más brutales.

Es cierto que la misma simplicidad extrema se da en la tragedia clásica, tal como Nietzsche la entendió, reunión de las fuerzas antagónicas de lo apolíneo y lo dionisiaco. Pero la sabiduría de los griegos se descargaba en el sostén de la belleza; el magma oscuro y violento de la vida sacudía al héroe pero la visión de éste, aun atormentado, paliaba el dolor. En la escena se disponían los elementos para atraerlo, como un pararrayos, y los espectadores se liberaban. Dionisos habla además sólo por boca de Apolo, pues la máscara es necesaria para la vida, aunque grite lo que oculta. Un equilibrio nos preserva del mero horror. Sin embargo en sus relatos, señor Kafka, usted nos ha despojado de la bella apariencia; las máscaras se han vuelto transparentes, y así como en el drama arcaico el día y aun el ocaso hablan y anuncian la noche, que llega con la muerte, en su obra se confunden y emerge una noche blanca, una noche de sol, un falso día fantasmal que no deja reposo porque es ya la muerte en vida. Sus protagonistas no se rebelan: no hay lucha de opuestos semejantes, todas las esferas han sido invadidas por la fuerza irresistible de lo caótico, y sus intentos continuos, que Camus identifica críticamente con la esperanza y Schajowicz lo considera anhelo de un "saber de salvación", tal vez por un residuo de fe, no son sino el deseo, ya imposible, de recuperar el equilibrio perdido, de reestablecer a Apolo su entereza. Mas lo apolíneo está tan disminuido que no puede presentar batalla y sólo sabe dar vueltas dentro del laberinto, sólo deambula de un lado a otro sin vigor.

Si Camus pensaba que una tragedia auténtica sería la que muestra, como él mismo hizo, a Sísifo feliz, pese a la enervante tarea del ascenso continuo de su roca, se debe a que valora la equiparación de las fuerzas, la vida exultante frente a lo absurdo y el silencio del mundo. Nietzsche vio en el drama antiguo los instintos del sueño y la embriaguez, la palabra y la música al servicio de un arte que nos enseñó como modelo, para ofrecer, junto a su crítica devastadora al estado actual de la cultura, una cumbre y, con ella, una superación posible. No puedo dejar de preguntarme, señor Kafka, a qué se ha debido su postura descreída, no ya en el más allá, como Camus o Nietzsche, sino

también en el acá de todos los tiempos.

Sé que usted, con apenas quince años, discutía con su amigo Bergmann, creyente en Dios, tratando de hacerle ver la postura de Spinoza y que, por aquella época, animado por su profesor Gottwald, leyó a Darwin y a Haeckel; muy poco después, también a Nietzsche. Le leía pasajes en voz alta a Selma Robitschek y guardaba un ejemplar de *Así habló Zaratustra* en su biblioteca. Usted, en aquella temprana juventud, tuvo ya sus simpatías por el socialismo. Cuando en una reunión de la *Altstädter Kollegentag*, una de las muchas ligas de estudiantes que discutían de política y filosofía en la Praga de entonces, todos se levantaron con entusiasmo para cantar un himno pro-alemán, usted permaneció retadoramente callado en su silla, y después le expulsaron.

Más tarde, a los diecinueve años, frecuentó el círculo de los discípulos de Brentano, pero la filosofía analítica no era su fuerte y en un examen a que Marty sometió a sus alumnos, para ver hasta qué punto habían comprendido sus ideas, le suspendió. Fue la época en que leyó los diarios de Amiel, Byron y Grillparzer y le conmovieron las biografías de Schopenhauer y Dostoievky. Nietzsche estuvo también presente en el primer contacto con Max Brod, que llegaría a ser su mejor amigo, cuando éste en una conferencia le tildó de estafador, con un brío propio de los veinte años, y usted, a la salida, contra su costumbre de persona discreta, se acercó para discutirsele.

Pero, pese a esos desafíos e iniciativas, la voluntad de poder que Nietzsche concibió no se manifestaba en usted con los atributos de los señores de la tierra, si uno se atiene a sus propias palabras en esa larga carta escrita a su padre. Él era "un verdadero Kafka, por [su] robustez, salud, apetito, humor, facilidad de palabra, autosatisfacción, mundología, tenacidad, presencia de espíritu, conocimiento de las personas, cierta generosidad"^{viii}... pero todo ello con los defectos y debilidades de un temperamento irascible. Después de todo, tal vez no era tanto un verdadero Kafka, un auténtico señor, pues sus hermanos resultaban más alegres, más frescos, más desenvueltos, menos severos. Lo importante es que usted no se sentía afín ni siquiera a éstos; usted se declaraba "un Löwy con cierto fondo kafkiano, que sin embargo no se pone en acción por la voluntad kafkiana de vida, de comercio, de conquista, sino por un agujón löwyano que penetra de un modo más secreto, más medroso, en otra dirección, y que a menudo interrumpe su penetración"^{ix}. Un Löwy... alguien más cercano tal vez al doctor Siegfried, el tío materno que ejercía en un pueblecito de Moravia y que le inspiró el cuento *Un médico rural*.

Se sentía usted tan poco señor según el concepto nietzscheano que llegó incluso a definirse, respecto a su padre, como el esclavo, un individuo dócil en quien una educación austera y exigente actúa empobreciéndole el ánimo, en vez de robustecerlo. Pero el

ficticio señor de esa polaridad, el padre, muestra pronto sus grietas, que usted horada -su tiranía con todos, sus incoherencias con las propias leyes, que él no acata, su pantomima de la fe...-, y el pretendido esclavo hace gala insidiosa de todos sus recursos. Así lo confiesa a Milena cuando le confía la carta: "trata de comprender al leerla todas las argucias legales, es una carta de abogado"^x.

Como ven bien Deleuze y Guattari en el capítulo que titulan "Un Edipo demasiado grande", usted acusa a su padre para considerarle luego inocente, revelándole en esa graciosa salvedad sometido al orden dominante y conminando al hijo a someterse porque no vislumbra más alternativa. En esa situación descubierta, exagerar a Edipo es un modo de escapar a toda sumisión. Añaden además que sus problemas para asumir un matrimonio y el íntimo universo de su escritura tienen "motivaciones perfectamente positivas desde el punto de vista de la libido, y no son reacciones que deriven de una relación con el padre"^{xi}. En la misma carta ya aparece el quehacer literario como una liberación, el ámbito en que usted podía respirar tanto más oxígeno cuanto mayor era el rechazo paterno. Claro está que usted minimiza el éxito de esa independencia, pero a renglón seguido escribe resueltamente: "No obstante, es mi deber, o mejor, la razón de toda mi vida, velar por tales tentativas y no exponerlas a ningún peligro que yo pueda evitar, ni a la menor posibilidad de semejante peligro"^{xii}.

Incluía entre los riesgos el matrimonio y varios compromisos quedaron, así, estancados. ¿Por qué, entonces, el empeño? Las dos mujeres a quienes pidió su mano eran muchachas alegres y sencillas. Milena fue otra cosa, pero Milena ya estaba casada y vivía en otra ciudad; la separación fue gradual, no un colapso. Estaban las cartas. Las cartas siempre jugaron un papel decisivo, previo a los desenlaces. Cartas diarias; a veces, más de una al día, dos, tres, hasta cuatro, una especie de frenesí epistolar. Deleuze y Guattari aseguran que usted llevó a cabo un uso perverso, diabólico con toda inocencia, de la carta. Una sustitución del amor con la carta de amor, una suerte de vampirismo.

"Drácula, el vegetariano, el ayunador que chupa la sangre de los humanos carnívoros, tiene su castillo no muy lejos. Hay algo de Drácula en Kafka, un Drácula por cartas, las cartas son otros tantos murciélagos. ...Sólo le teme a dos cosas: la cruz de la familia y el ajo de la conyugalidad. Las cartas deben aportarle sangre y la sangre debe darle la fuerza de crear. No busca en lo absoluto una inspiración femenina, ni una protección maternal; sino una fuerza física para escribir". "Kafka no vive su escuálido cuerpo de anoréxico como una vergüenza; sólo finge. Lo vive como el instrumento para atravesar umbrales y devenires en el lecho de su recámara, teniendo cada órgano 'bajo una atención especial': con la condición de que le den un poco de sangre. Un flujo de cartas por un flujo sanguíneo"^{xiii}.

Las cartas exorcizan así la proximidad del contrato conyugal y al tiempo nutren de savia el proceso creativo literario. El nivel siguiente a las cartas, según estos autores citados, son los cuentos, esencialmente de tema animal, en los que se apunta una salida que el animal es incapaz de usar por sí mismo. Para que esta salida pueda decirse es preciso pasar al último estadio, el de las novelas, y se me ocurre que sería posible establecer cierto paralelismo entre estos estratos señalados y la división del mundo en tres partes que usted mismo especificó en su carta filial: "en la primera vivía yo, el esclavo, bajo una leyes creadas exclusivamente para mí y a las que, por añadidura, sin saber por qué, nunca podía obedecer del todo; luego, en un segundo mundo, a una distancia infinita del mío, vivías tú, ocupado en el gobierno, en dar órdenes y en enfurecerte cuando no eran cumplidas, y finalmente había un tercer mundo donde vivía el resto de la gente, felices y libre de órdenes y de obediencia"^{xiv}. Sólo que ahora hay una inversión y aparecen, primero, las novelas, con un protagonista bajo leyes absurdas; después, los cuentos, la figura del devenir animal, igualmente atrapado, que apunta una salida sólo aprovechada por el hijo, sólo factible en las novelas, y en último término las cartas.

Tarde o temprano, el proceso generador de energía de las cartas se revuelve. El peligro es la clausura de toda salida. Tal vez por esto mismo la carta a su padre comienza la primera frase enunciando el miedo, que es también un tema recurrente en las cartas a Milena. "Las más hermosas de tus cartas (y ya es mucho decir, porque en verdad son en su totalidad, casi línea por línea, lo más hermoso que me ha ocurrido en la vida) son aquéllas en las que justificas mi 'temor' y al mismo tiempo tratas de explicarme que no debo sentirlo. Porque también yo, aunque a veces parezco un abogado corrupto de mi 'temor', es probable que en el fondo lo justifique, es más, sé que es parte de mí y que quizá sea la mejor parte. Y como es lo mejor que tengo, también es probable que sea por eso lo único que te gusta. Porque de otro modo, ¿qué se podría encontrar en mí que gustara? En cambio eso puede gustar"^{xv}.

¿Qué clase de temor es el que "puede gustar"? No se trata del mismo que Milena experimenta ante la muerte; usted teme más al dolor y es, todavía, "un miedo extendido a todo, miedo tanto de lo más grande como de lo más pequeño; miedo, un miedo convulsivo de pronunciar una sola palabra. Por otra parte, tal vez ese miedo no sea solamente temor, sino también el deseo de algo más grande que todo lo que inspira temor"^{xvi}. Va, por tanto, un paso más lejos, no es un acurrucarse amedrentado, no es el sudor frío de una parálisis infértil, sino el vértigo, el susto que produce la atracción del abismo, su llamada. Porque usted ha vislumbrado a Dionisos y sabe que lo informe, lo inexpresable que hierve en el centro de la vida, no es sólo terrorífico o dañino, es también plenitud.

Cuando usted escribía a su amigo Pollak, muy al principio de su trayectoria literaria, que precisamos libros que nos duelan como una desgracia, que un libro ha de ser el hacha para el mar helado que llevamos dentro, se refería a romper todo lo que con aspecto de verdad lisa y uniforme nos enmascara la vida, porque el arte ha de servir como herramienta para ser y para ser sintiendo. Se refería a quebrar la supervivencia, a desbordar los moldes que nos conforman, pero a la vez nos preservan. Ideó para ello un mecanismo mortífero, probando a introducir piezas descomunales en orificios minúsculos para dejar patente la imposibilidad de todo encaje y hacernos sentir, golpe tras golpe, el desmoronamiento de nuestras firmezas. Usted ha embriagado a Apolo con el vino de Dionisos. Por eso la primera impresión formal lógica y realista de sus historias pronto se muestra endeble; el lugar común de nuestras seguridades, aun respetándose el contorno en las siluetas, ha sido invadido por los enigmas.

¿Quién podría extrañarse ante el cuadro de Felice, una joven despreocupada y alegre, llorando en noches de vela, tras un breve tiempo de intercambio epistolar? Su deseo de establecerse en un matrimonio, señor Kafka, era humano, incluso tal vez demasiado humano, pues, después de todo, necesitaba un cierto remanso de paz, que paliase la crudeza de su literatura desnuda. Al fin y al cabo, Apolo nos es muy querido. Pero usted temía que prestarse a un cierto engranaje le tentara más de lo oportuno, y el lecho, más que propiciar el reposo, conciliara un sueño pesado. Temía esto tanto como temía que sus hachazos hiciesen mella irremediable y dañina en una mujer poco preparada para soportar tales embates. Temía y deseaba, en suma, el equilibrio que usted mismo había alterado al par que la ruptura creadora. Era una ecuación insoluble.

Sin embargo el viento sopló a su favor inesperadamente y usted halló a Dora Dymant. Es cierto que la enfermedad le impidió ponerse tan a la defensiva como antes y resultó que una vida en paz, incluso casi en la miseria pero con la dicha de la belleza amorosa, podía conciliarse con la escritura, sin renunciaciones. Aunque ya era muy tarde. En el sanatorio Kierling, casi a las puertas de la muerte, usted corrigió las pruebas de imprenta de su cuento *Un artista del hambre*. Debíó de ser muy penoso, al borde de la flaqueza más extrema, enfrentarse en el papel con el hombre, un artista, que consagró todo su tiempo a ayunar, y habiendo obtenido aplausos y atenciones, ve a la postre cómo decae el interés por el espectáculo del hambre. A falta de recursos, sólo le queda representar su oficio hasta morir, pero justo antes, en la jaula de un circo nos revela que toda su vida deseó ser admirado por su resistencia, aunque en realidad no había un mérito especial en ello, porque nunca pudo encontrar comida que le gustara. En el párrafo final del cuento una pantera vigorosa ocupa el sitio del hombre desgastado y de nuevo las muchedumbres se concilian alrededor.

Al respecto de este tema proponen Deleuze y Guattari una disyunción entre comer y hablar, entre comer y escribir: "la escritura transforma en mayor medida las palabras en cosas que pueden rivalizar con los alimentos. Disyunción entre contenido y expresión. Hablar, y sobre todo escribir, es ayunar. Kafka manifiesta una permanente obsesión por los alimentos, y por el alimento por excelencia que es el animal o la carne, y por el carnicero, y por los dientes, grandes dientes sucios o dorados"^{xvii}. En su vida y su obra, señor Kafka, se atisba muchas veces una falla entre el descanso nocturno, la comida, esto es, las pausas, los alimentos que sostienen *en forma* al cuerpo, nuestro contacto y nuestra separación con el mundo, y el lenguaje, especialmente el lenguaje escrito. De nuevo se aprecia cómo una opción por este último va emparejada con el debilitamiento del supuesto contrario, que se supedita. La escritura precisa una carga material ligera, es decir, un desvincularse desde dentro de la realidad aparente, de la familia, del trabajo social, de la mujer y hasta de uno mismo: a medida que la escritura progresa, le consume, extendiendo su dominio -el artista del hambre muere en el relato y también en la vida-.

Se dirá que el lenguaje pertenece, con todo, al ámbito de lo apolíneo. Pero si se depura al máximo, si no se hacen concesiones y se plantea escueto, si se lleva a cabo "un *uso intensivo* asignificante de la lengua"^{xviii}, se está insistiendo en la hendidura en favor de una orilla. Sólo desde esta óptica encuentro acertada la defensa de Deleuze y Guattari por una ausencia de simbolismo y hasta de interpretación *en y de* su obra -la referencia no ha de buscarse fuera- y deliberadamente no me he entretenido en discernir los entresijos de la trama de sus cuentos o novelas; me he atenido a sus efectos, el movimiento y el impacto del hacha en el mar de hielo. Es obvio que al golpe certero coadyuva su posición fronteriza, de judío nacido en Praga cuya lengua materna es el alemán, un alemán allí ciertamente simplificado, que conoce el checo, el francés, el italiano, un poco de inglés, que aprende tarde el hebreo y se fascina con el yiddish, una lengua extraña, de teatro popular, una lengua en verdad marginal, sin gramática, que sólo puede entenderse, y tal vez por esto mismo le atraía tanto, como usted dijo, con el corazón.

Pese a todo, algunos detalles de sus últimos días parecen indicar un giro, un intento, casi un instinto, de restituir su propiedad a la vida. Al contrario del artista famélico, usted quiere, por fin, curarse y, aunque no puede tragar, siente un verdadero placer con cada pequeño sorbo. Dora, el mejor retrato de la belleza y la armonía de Apolo, está cerca. Usted escribe una carta, sin sospecha alguna de vampirismo, para tranquilizar a sus padres. Inclina la balanza y esta vez se desequilibra al otro lado: su testamento en un papel a Max Brod pide que destruya todos sus escritos, incluso las cartas y las notas que pudieran guardar otras personas. Probablemente porque, como le había dicho a Gustav Janouch, se debe callar cuando no se puede ayudar y usted no encontraba, contra la opinión de Camus, ni un atisbo de esperanza en sus obras, sólo espinas propias, sólo un

callejón sin salida.

Usted, sin duda alguna, se equivocaba. Debemos a la infidelidad de Max Brod, que llegó incluso a ser infiel a sí mismo por no dejar de serle infiel a usted -en su huída precipitada de los nazis se llevó consigo su diario, señor Kafka, abandonando el propio-, poder afirmar que se equivocaba. Muschg, en su *Historia trágica de la literatura*^{xix}, aunque dota a su obra de un valor universal, asegura que ya le legitima como poeta extraordinario sólo el haber presentado la desgracia que se cernía sobre el judaísmo. Deleuze y Guattari, en su particular línea, critican la numerosa bibliografía sobre su trabajo en torno a la ley, la culpabilidad, la metáfora, el simbolismo, lo trágico o lo edípico, y se empeñan en defender su concepto del dispositivo (la relevancia de la máquina, el enunciado y el deseo), añadiendo su lectura política: aunque no sepamos si el dispositivo es fascista, revolucionario, socialista o capitalista, usted nos enseña a tener alguna idea sobre estos problemas.

El carácter fronterizo impreso pulidamente en su estilo actuó también con toda seguridad en lo que concierne a la cuestión judía. Usted se quejó de la falta de suelo firme judío bajo sus pies, y aunque sus tres hermanas y la mayor parte de los conocidos y amigos, entre ellos Milena y Dora, sucumbieron a manos de los nazis, si hay una rebeldía ante el aparato del poder y su tela de araña, desde luego no se adscribe a una sola raza ni a un período histórico; exterminios, abusos de autoridad y sentimientos de indefensión no son por desgracia algo nuevo de este siglo y no hacen falta dotes de visionario, como apunta Muschg, para acusarlos. Tampoco me parece muy enriquecedor desestimar por principio todas las interpretaciones y obcecarse en una vertiente funcional o realista, como hacen Deleuze y Guattari. Por lo demás, sí sabemos muy bien cuáles eran sus simpatías políticas, su asistencia asidua, sobre todo en los años de juventud, cuando la enfermedad no había aminorado su empuje, a diversas reuniones anarquistas, sus lecturas de Kropotkin y Bakunin, las citas en el Klub Mladych con el grupo antimilitarista y las sonoras carcajadas que sorprendieron a quienes le conocían como Klidas, en checo "el callado", ante el mítin subversivo y lleno de ironías de Heroslav Hasek, que acabó disuelto por la policía. Si se trata, entonces, de utilizar una clave política en el análisis de su escritura, la dirección no es múltiple.

Camus pensaba, y le recriminó por ello, que una obra absurda no debía contener esperanza. El insistía en atenerse al sentido griego de los límites y criticó también a Nietzsche por haber propuesto con énfasis una vía de superación, pues con ello se daba pie a los desmanes de los malintencionados. Reprochaba al filósofo que valorase lo dionisiaco más de lo debido, le recordaba el papel compensador de excesos del Apolo relegado y atribuía a la carencia de medida los borbotones devastadores de la historia. Camus vio la esperanza en sus escritos, señor Kafka, porque estaba en ellos, siquiera

como deseo, justo la luz y la medida por las que él clamaba, pero creyó que se reducía a un anhelo de trascendentes. La superposición de los planos del arte y la vida real, su entrecruzamiento, ha causado aquí no pocas confusiones.

El Premio Nobel francés mantenía una opción solidaria que le motivó a rechazar el arte y la filosofía, o al menos sus consecuencias, de cualquier otro sesgo, sin comprender que si el límite es necesario para la vida, se vuelve totalmente estéril y perjudicial en la esfera creadora. En la obra literaria de Camus hay, de hecho, muchos y magníficos ejemplos de conductas desordenadas, si bien se pretende reprobarlas. Nietzsche desarmó los cánones y prejuicios más afincados y nos hizo ver sin disimulo la raíz de la que provenían nuestras necesidades de refugio, con gran provecho para el tiempo que le siguió, pero saltó la valla y condujo su propuesta de creatividad ilimitada a todos los terrenos, descuidando su implicación social, aunque personalmente su comportamiento en su entorno fuese intachable. Es decir, que ambos, como hombres de gran altura intelectual y humana, supieron poner el límite en la vida y la embriaguez exuberante en la obra, por más que sostuvieran otras tesis.

No siempre es así, claro está. Autores geniales han rebasado todas las barreras, no sólo las artísticas, pero que nos parezcan socialmente objetables nunca es un argumento sólido para desestimar la creación de mérito, pues la obra habla por sí misma y lo que nos dice tiene a menudo una facultad transgresora, pero no en efecto corrosiva, a menos que crucemos los márgenes; no sólo los autores, también sus fieles -la fidelidad es aquí poco fecunda- pueden tender a "interpretar políticamente" y la falta de límite, que es factura inequívoca de lo inspirado, puede llegar a convertirse en práctica barbarie.

El equilibrio, por tanto, consiste, más que en dosificar siempre las raciones, en distinguir lo que se siembra en cada campo, en virtud de la tierra, y nutrirse con productos que, bien combinados, suplen entre sí las deficiencias. Podemos sujetarnos con un límite, justo gracias a un arte que lo subvierte y hasta lo modifica, pero es preciso, en un orden de cosas colectivo y operante, no perderlo demasiado de vista. Usted, señor Kafka, que se lamentó de no ser una luz en sus escritos, que quiso sustraérselos, erró tan sólo en sus juicios sobre sí. Lo oscuro y lo espantoso en sus relatos nos enseñó mucho del corazón del hombre, ha absorbido la angustia real en el espacio infinito imaginario; por otra parte, su actitud humana llegó a tal grado de exigencia que usted hacía suya la responsabilidad de quienes pudieran entenderlo al revés. Es difícil pedirle algo más a un artista que preferir incluso no ser nunca un progreso, con tal de no erigirse ni por asomo en un peligro. Con todos los respetos, señor Kafka, usted se equivocaba.

Marla Zárate

NOTAS

-
- i. CAMUS, A.: *El mito de Sísifo*. Alianza, Madrid, 1985 (3ª ed.), pág. 166-7.
- ii. Idem, pág. 169.
- iii. Idem, pág. 178-9.
- iv. Véase, por ejemplo, SOKEL, W.: *Franz Kafka. Tragik und Ironie*. Langen-Müller, München-Wien, 1964, o RIES, W.: "Kafka und Nietzsche", en *Nietzsche Studien*, nº 2, 1973, pág. 258-275.
- v. SCHAJOWICZ, L.: *Los nuevos sofistas. La subversión cultural de Nietzsche a Beckett*. Ed. Universitaria, Puerto Rico, 1979.
- vi. CONRGOLD, S.: "Nietzsche, Kafka, and the Question of Literary History", en DÜRR, V.; GRIMM, R. y HARMS, K. (Ed.): *Nietzsche. Literature and Values*. Univ. of Wisconsin Press, Wisconsin, 1988.
- vii. HUBBEN, W.: *Dostoievsky, Kierkegaard, Nietzsche and Kafka. Four Prophets of Our Destiny*. Collier Books, New York, 1962.
- viii. KAFKA, F.: *Carta al padre*. Bruguera, Barcelona (4ª ed.), pág. 10.
- ix. Idem.
- x. KAFKA, F.: *Cartas a Milena*. Alianza Ed., Madrid, 1987 (5ª reimp.), pág. 57.
- xi. DELEUZE, G. y GUATTARI, F.: *Kafka. Por una literatura menor*. (Versión de Jorge Aguilar). Ed. Era, Mexico, 1978, pág. 19.
- xii. KAFKA, K.: *Carta al padre*, op. cit., pág. 63-4.
- xiii. DELEUZE, G. y GUATTARI, F., op. cit., pág. 47.
- xiv. KAFKA, F.: *Carta al padre*, op. cit., pág. 18-9.
- xv. KAFKA, F.: *Cartas a Milena*, op. cit., pág. 105.
- xvi. Idem, pág. 176-7.
- xvii. DELEUZE, G. y GUATTARI, F., op. cit., pág. 33.
- xviii. Idem, pág. 37.
- xix. MUSCHG, W.: *Historia trágica de la literatura*. Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1977, pág. 377.