



Estilo fragmentario y emoción de lo Divino en los Aforismos de Franz Kafka

Juan Valentín Brito*

¿Sabes que las ondas de lo que has puesto en
movimiento se seguirán extendiendo sin cesar?

Carta a Max Brod, 1918

Sin riesgo de caer en el rigor histórico, es importante atender a cierta génesis, lo que implica determinado contexto en relación a la producción de Kafka. Luego de declararse la tuberculosis como una enfermedad concreta, el escritor checo se aísla en la región de Žürau, hoy conocida como Sřem, a casi ochenta kilómetros de Praga, lo que implicó un distanciamiento de Felice, del trabajo y de su familia. Residió allí desde mediados de agosto de 1917 hasta el verano de 1918, de este tiempo datan los aforismos. Estos pequeños textos fueron escritos en la tranquilidad de los campos provincianos, en la intranquilidad de las renovadas dudas en torno a lo Divino que, ante la posibilidad de ver acabada su vida, asaltaron al escritor checo una vez más. El impulso escritural y la ansiada soledad servirían para adentrarse en cuestiones que solo acabarían en un punto decisivo, abstruso, intenso. De modo que la forma de estos textos, desarticulada, inacabada, abierta, nos sirve como huella de una búsqueda que excede sus medios, el uso del lenguaje más allá de este. Empresa ardua, rigurosa, que solo podía darse en aquella “casa de campo”, en ese aislamiento que nada tiene de santo, sino que es más bien la suma de una serie de posibilidades y del esfuerzo, siempre renovado, de un escritor por cometer su único cumplido: escribir, pero, ante todo, *escribir bien*. ¿Qué significaba esto para Kafka, en este caso particular, en este momento concreto de su vida? Las entradas del diario, a partir de mediados de agosto de 1917, momento en el que empieza la redacción de los “aforismos”, acarrearán el temor, la duda. Kafka teme que su espíritu no consiga concluir ese trabajo, *el mayor de todos*. De modo que no podía ni debía, bajo ninguna circunstancia, dejar de escribir. Escribir significó en este punto la búsqueda de ciertos ecos.

* Universidad Nacional de Córdoba - CIN / valentin.brito@mi.unc.edu.ar

Como anota el 07 de diciembre de 1917: “El cielo es mudo solo a los ecos mudos” (Kafka, 1953, p. 91)¹.

Es interesante atender al método empleado al momento de escribir estos fragmentos. Cuando se revisa los “Cuadernos en octavo” (*Die achte Oktavhefte*), se advierte que Kafka escribe, con el transcurrir de los días, cosas como: “cama”, “sueño”, “lumbago” y, a continuación, uno de los fragmentos (levemente modificado o no) que compondrá la versión final² de los “aforismos”. Luego, vuelve sobre lo escrito y comienza a derivar, de la cantidad de por sí ya atomizada de textos que componen sus *Diarios* hacia finales de 1917, las piezas que formarán parte de los 109 fragmentos. En ese sentido, es interesante notar que el escritor checo trabaja a la inversa de uno de sus maestros, Blaise Pascal. Mientras Pascal escribe pequeños fragmentos, oraciones a veces, que luego pensaba expandir y concatenar con otros fragmentos, para alcanzar así la unidad de su *Apología de la religión cristiana*, Kafka escribe de corrido pequeños fragmentos, pequeños relatos, anotaciones diarias y luego “separa la paja del trigo”. Kafka fragmenta lo fragmentario. Luego anota estos derivados en 103 hojas sueltas de 14,5 cm por 11,5 cm cada una. Esto no resultaría extraño si no fuese porque acostumbraba a escribir en cuadernos escolares y esta es la primera vez que se preocupa *materialmente* por dar una impresión diferente a un texto, por dar cierta performatividad a su escritura, que recuerda al Artaud de *El pesanervios* o a ciertos momentos de Gombrowicz.

No obstante, un problema formal subyace: llamar a estas piezas “aforismos”, si se entiende por ello “máxima” o “sentencia”, implica una idea de

1 Cuando no se cuenta con traducciones, como en este caso, colocaremos una traducción propia en el cuerpo del texto y en una nota al pie el texto original: *Der Himmel ist stumm, nur dem Stummen Widerhall*.

2 Hablar de una determinada “versión final” de estos textos supone cierto riesgo. Esto ocurre debido a que, en realidad, estos textos nunca fueron acabados. Kafka los abandonó. A eso debe sumarse todavía la duda subyacente respecto de la mano del editor. Así como Brod decidió el título para estos fragmentos, obviando cualquier decisión o punto de vista del propio Kafka, no se sabe hasta qué punto Brod intervino o no estos fragmentos, si eliminó o modificó levemente alguno de ellos en pos de su publicación. Sí nos consta que eliminó el fragmento 8/9, pero nada sabemos respecto del resto. Cfr. Calasso, R. (2005, pp. 327-328).

acabamiento, de cerrazón, que obviaría, en primer lugar, la deformación estructural de estos fragmentos³. En segundo lugar, si pensamos que la forma aforística resulta del poder de congregación y “hechizo”, a partir de una sintaxis estable, digamos, aglutinante de imágenes y de impresiones simultáneas⁴, el fragmento es más bien una deformación que invita a la fuga, que concentra y luego deja escapar aquello que retuvo. Si luego de leer un aforismo se supone que el lector atiende a una generalidad, idea o práctica, tras la lectura de estos fragmentos el lector repara en cierta falta, una ausencia, como si todo le hubiera sido ocultado y, a la vez, revelado. La sentencia fija, el fragmento desarticula. De todas las piezas recopiladas por Max Brod en la edición final, veintidós están tachadas. Eso habilita a pensar que tenemos un trabajo que permanece en proceso. Por ende, la noción de “texto” como algo cerrado y unívoco en su carácter, por ahora estructural, es aquí operativa. Por otro lado, es menester notar que hay por lo menos tres fragmentos que son combinaciones (11/12, 70/71, 64/65), lo que lleva a pensar que en la versión publicada por Max Brod estos fragmentos podría haber sido dos cosas completamente separadas en un comienzo y que luego fueron amalgamadas debido a su parentesco o afinidad. Sin superar estas complicaciones que, repetimos, hasta ahora, fijamos en el campo de lo estructural, hay que señalar el problema de la fragmentariedad semántica, íntimamente ligado. Muchos de estos fragmentos rayan en la parábola, otros más bien proponen imágenes nítidas y, sin embargo, ya sea en su aislamiento o en su conexión con otras piezas, más que iluminarse mutuamente parecen funcionar como una serie de *ecos* entre pieza y pieza. Si bien hay fragmentos que están claramente conectados por el mismo tema (1, 2 tratan sobre el pecado; 64/65, 74, 82, 83 tratan sobre la pérdida del paraíso), otros (57, 93) parecen completamente aislados de los demás. Es cierto que el tema o problema general de estas piezas es de índole “teológico”, pero no conviene ver, cómo la crítica judaizante⁵ lo ha hecho, una renovada defensa de la ortodoxia. Kafka, pensador

3 Roberto Calasso, quien dedica a estos fragmentos el estudio más exhaustivo hasta el momento, duda por completo de que la noción de “aforismo” sea válida para este caso: “pero tampoco la definición de «aforismo» es del todo acertada, si se entiende la palabra en el sentido corriente de «sentencia»” (2005, p. 326).

4 Blanchot, M. *La part du Feu* (1949, pp. 111-112).

5 Es claro el lugar que tienen las interpretaciones de Max Brod en este punto, en esa misma línea se inserta también a Werner Hoffmann, quien realiza el estudio crítico de los aforismos en clave de mística hebrea. Cfr. Hoffmann, W. 1988, pp. 33-160.

sui generis, encontraba no soluciones, sino *modos* de encarar interrogantes en torno a lo humano y lo extra-humano. Así como su pensamiento no debería encerrarse dentro de una lógica estrictamente cristiana o judía, subsumir todas estas piezas bajo una sola línea interpretativa implicaría no advertir la potencia, tanto estructural como semántica, de estos textos. Potencia que nace de la ausencia de orden. Esa falta es un problema visto desde una lógica totalizante. Sin embargo, es allí, en la prescindencia del sistema, donde yace la fuerza de estos textos.

Ahora bien, el efecto que produce leer estos fragmentos se asemeja a una leve desolación, a una sensación de que no se ha comprendido o de que, si se lo ha hecho, ha sido de manera parcial. Se le niega al lector la posibilidad de creer que solo sea eso, que *todo* esté dado ahí, en esas pocas líneas. Y es que Kafka, quien dedicaba a la corrección una devoción casi obsesiva, poseedor de ese “ojo que simplifica a tal punto, hasta el punto de la vacuidad”⁶, no podía más que producir una condensación intensa. La crítica llama a esta capacidad kafkiana de reducir todo texto a la esencia mínima de lenguaje “estructura sintáctica sobria”. En estos aforismos Kafka lleva esa decisión al extremo, pero la estructura sobria es un rasgo que acarrea otro problema aún más complejo —de lo contrario, Kafka no sería más que un minimalista o un poeta objetivista—. El problema reside en que las palabras empleadas aparecen como esenciales, tan libres de cualquier aditamento o contexto que se tornan terriblemente ambiguas. La lectura de estos fragmentos da la sensación de que algo se escapara; de que se ha dicho algo, pero con otras palabras; de que todo está ahí, pero a la vez no. Un buen ejemplo podría ser el fragmento 16: “Una jaula fue a buscar un pájaro” (Kafka, 1988, p. 11).

¿Qué se supone que significa esto? ¿Qué la jaula no puede dejar de ser una jaula? ¿Qué el destino está predeterminado? ¿Qué la costumbre es siempre más fuerte? ¿Qué nacemos, de algún modo, encasillados en un destino concreto? En Kafka hay una tendencia —que acarrea toda su literatura, pero aquí es donde se la puede notar amplificada como bajo una

6 Carta a Max Brod, Zürau, a fines de marzo de 1918.

lente— a decir las cosas sin decirlas. O, más bien, a casi decirlas, como si nos condujera por un camino, pero antes de llegar a destino nos colocaran el pie para hacernos tropezar. Acaso porque “el verdadero camino va por una cuerda que no ha sido tendida en lo alto, sino apenas sobre el suelo. Parece destinada más a hacer tropezar que a que se camine por ella” (1988, p. 9). Kafka trabaja un tópico que, si bien no es exclusivamente judío, es algo que este pueblo de exégetas y filólogos ha practicado con ahínco⁷. Aquí cabría referirse a un determinado *movimiento*, otro rasgo estilístico kafkiano, a partir del cual nunca se termina de decir lo que se quiere decir. Pareciera que, detrás de la narración o de las imágenes propuestas, hay algo que todavía no fue alcanzado, ya sea por la razón o por el pensamiento abstracto. Ese movimiento es típico de los textos rabínicos medievales. En ellos, el maestro enseña al iniciado los secretos talmúdicos y Divinos no a partir de la mayéutica socrática, sino de parábolas y paradojas, ya que el conocimiento de Dios no puede ser directo. Quien ve a Dios (como Moisés) debe morir. Esta idea de un texto que tiende a su significado, pero sin alcanzarlo, se entiende a partir de la figura de la *asíntota*. En el movimiento asíntótico, la línea trazada sobre el eje Y tiende al eje X, pero jamás llegan a tocarse. Permanecen obscenamente paralelas.

Por otro lado, si bien Brod deforma y recorta los textos de su amigo para un análisis en clave estrictamente judía, no obstante, acierta en un punto. Como señala en la biografía *Kafka*: “reconózcase, por de pronto, la peculiaridad del pensamiento kafkiano, que se desarrolla en imágenes y no de manera discursiva” (1959, p. 213). Los fragmentos aquí trabajados están poblados de imágenes nítidas, pero que a la vez obstruyen su propia interpretación. El fragmento 15 resulta esclarecedor: “Como un camino en otoño: no bien se lo ha limpiado, se lo vuelve a cubrir de hojas secas” (Kafka, 1988, p. 11), traducido de *Wie ein Weg im Herbst: Kaum ist er rein gekehrt, bedeckt er sich wieder mit den trockenen Blättern*. La imagen es clara y típica, en el otoño todos los caminos se llenan de hojas secas. Lo interesante de este fragmento es un matiz que la traducción extravía. Donde en la traducción leemos “no bien se lo ha limpiado”, en el original dice *Kaum ist er rein gekehrt*, que literalmente sería “casi es barrido de manera pura”. La cuestión reside, entonces, en la palabra *rein*, que significa “puro”, “verdadero” o “limpio”. Esta pieza es la única entre todos los fragmentos donde dicha palabra se emplea. Según un crítico alemán, Walter Sokel (1964),

7 Cfr. Scholem, G. *La cábala y su simbolismo*, 1988, pp. 105-106.

esta palabra tiene un carácter entre irónico y terrible en la literatura kafkiana. La mayoría de las veces que este vocablo aparece, es en boca de personajes como el teniente de *En la colonia penitenciaria* o en el discurso del padre de Georg Bendemann en *La condena*. Para Sokel, los personajes que hablan en torno a leyes o formas “puras” terminan faltando a su palabra, se muerden la lengua, por así decirlo, ya que lo puro es una quimera en el mundo que habitan. Como el ideal del padre o del teniente venido a menos, las intenciones o regímenes puros no existen, no es posible obtener concepciones “verdaderas” o “completamente verdaderas”, entendidas como límpidas, pero a su vez también como acabadas, autosuficientes. Las máquinas, en el mundo kafkiano, como los caminos o los ideales, se ensucian una y otra vez, fallan. Cuando se cree que se ha encontrado algún concepto libre de dudas, un punto desatendido desbarata el sistema de manera inesperada. El camino permanece sucio. La condición moderna es no ver o ver siempre borroso; carecer de certezas; caminar por un camino que, sin importar cuánto se lo limpie, cuánto se lo despeje de dudas, se ensuciará de nuevo. Y la ambigüedad del pasaje reside solo en esa palabra, que conlleva tres significados emparentados, pero que pueden remitir a campos semánticos diversos. La apertura semántica es un tema sobre el que volveremos.

Junto a la aparente “vehemencia” de estos fragmentos, debemos atender al humor. Este no puede ser calificado solo como gracioso, sino más bien como *irónico*⁸. Ejemplo de ello puede ser el fragmento 25: “¿Cómo es posible alegrarse del mundo más que cuando se huye de él?” (1988, p. 12). En Kafka el humor es siempre más complejo, no remite a la risa inmediata, sino que suscita una leve sonrisa entendida una vez la ironía... y eso incomoda. No resulta una gracia que promueva la risa, sino que nos enfrenta a lo extraño⁹. A partir del dejo irónico, se atiende a la amargura que emerge detrás de estas imágenes, cierta “melancolía” que convive

8 Como señala Brod: “tal humorismo se hacía particularmente claro cuando era Kafka mismo quien leía sus obras. Por ejemplo, nosotros los amigos estallamos en risas cuando nos hizo conocer el primer capítulo de *El proceso*. Y él mismo reía tanto que por momentos no podía continuar leyendo. Bastante asombroso, si se piensa en la terrible seriedad de ese capítulo. Pero sucedía así” (1959, p. 197).

9 El humor de Kafka puede quedar mejor representado en la palabra alemana *komisch*, que significa “raro” o “extraño”, pero en un sentido “cómico”. Cuando alguien dice, por ejemplo, *das ist komisch*, está queriendo suponer que algo es tan raro o extraño que se vuelve gracioso, pero en un punto casi perturbador. Cfr.

con la risa, así como al inicio de *El proceso* o en reiterados capítulos de *El castillo*. Ese humorismo, más tendiente al juego sutil, ajeno a la carcajada o a la imprecación, es otro rasgo estilístico que Kafka estalla en estos fragmentos. El humor, cuando aparece, lo hace de una manera casi imperceptible, suscita más bien la ambigüedad o la confusión que la risa?. Ese es el punto. Porque Kafka escribía los libros que él buscaba, libros que “deben ser como el hacha para el mar helado que llevamos dentro” (Kafka, 1977), como dice en una famosa carta de 1904 a Oskar Pollak¹⁰. El humor en Kafka tiene la intención de sacudir, de incomodar no solo de manera momentánea, sino como ecos que resuenan hasta en los fundamentos de nuestras costumbres y creencias.

Lo que ocurre en estos fragmentos es que las palabras han sido tan rigurosamente seleccionadas que uno piensa que no están de más, sino de menos. Como si los fragmentos manejaran una suerte de claroscuro, en un sentido pascaliano: los fragmentos echan luz sobre una parte que nos advierte que el significado está oculto¹¹. Del mismo modo, varios fragmentos dejan traslucir una situación de impotencia o de desesperación que se experimenta de tal modo que sobrevive a la lectura y puede contradecirse o acoplarse a otro fragmento colindante o lejano en la sucesión de las 109 piezas. Como ocurre con la poesía¹², estos fragmentos hacen un uso del lenguaje ajeno a la transmisión de ideas o de conceptos. Más bien a su modo, de manera inconexa, transmiten *estados*; ya sea de iluminación, como en la pieza 5: “A partir de determinado punto ya no hay regreso. Es preciso alcanzar este punto”, o de completa humillación, como en la 44: “Te has enjaezado ridículamente para este mundo”. En Kafka, tanto la des-

Foster Wallace, D. “Algunos comentarios sobre lo gracioso que es Kafka, de los cuales probablemente no he quitado bastante” (2023, pp. 79-84).

10 El fragmento completo de la carta propone lo siguiente: “But we need the books that affect us like a disaster, that grieve us deeply, like the death of someone we loved more than ourselves, like being banished into forests far from everyone, like a suicide. A book must be the axe for the frozen sea inside us. That is my belief” (Kafka, 1977).

11 Pascal, en *Pensamientos*: “265-677 El símbolo incluye ausencia y presencia, placer y dolor. La cifra tiene doble sentido. Uno claro en el que se dice que el sentido está oculto” (2012, p. 107).

12 Seguimos a Valéry, en lo expuesto en su conferencia “Cuestiones de Poesía” (1957), el francés distingue el lenguaje de la poesía como ajeno a la transmisión de ideas, como un “universo de lenguaje que no es el sistema común de los intercambios de signos por actos o ideas” (p. 40).

esperación como la esperanza nunca acarrearán ese pulso neurótico de su época (o de la nuestra). El desasosiego, la desesperanza, la incertidumbre son enfrentadas con lucidez. Ese es, quizá, el mayor acierto y, a su vez, la mayor tortura del autor checo: la imposibilidad de llegar a conclusiones absolutas; de dar por cerrados ciertos sistemas; de llevar la duda filosófica o teológica hasta el agotamiento, hasta el cansancio. Vale la pena recordar la carta a Max Brod del 07 de marzo de 1918. Los amigos parecían discutir sobre el libre albedrío; Brod parece llegar a conclusiones certeras, pero Kafka, entre irónico y condescendiente con su amigo, no está tan seguro de sus propuestas:

Nunca he sido capaz de fijar el concepto de libertad de la voluntad en un punto específico en el horizonte tan fácilmente como tú lo haces. De todos modos, también puedes aferrarte a la libertad de la voluntad, o al menos no tienes que darla por perdida, ya sea negándote temporalmente a aceptarla como una gracia, o aceptándola como una gracia, pero considerándola sin consecuencias. Este tipo de libertad de la voluntad permanece con nosotros; es inalienable. ¿Y sabes realmente lo que has logrado con el tipo de trabajo más honesto, a lo largo de largos años? ¿Sabes que las ondas de lo que has puesto en movimiento se seguirán extendiendo sin cesar? Lo digo por ti, no por mí. (Kafka, 1977)

Si bien Brod parece ignorar la impugnación¹³, Kafka no vacila en su respuesta. Es probable que, al tiempo que redactaba esta carta, hubiese tenido en mente el fragmento 89. En esta pieza se propone que el hombre solo puede tener tres tipos de voluntades libres que son, al final, solo una y acaso ninguna: ni libre ni esclava. Tal es el camino del hombre. Un sendero oscuro donde, al final, todas las especulaciones convergen. Esa es, también, la otra marca de estos textos. Es la primera y única vez que Kafka afronta temas en torno a lo Divino de manera directa. Discute sobre el libre albedrío, sobre la predestinación, sobre el camino verdadero, sobre las fuerzas del mal. Pero estos *intentos* parecen colocados para estremecernos, para transmitirnos ya no cierta *idea*, sino una *emoción* que acerca,

13 Brod toma un pasaje que sigue a continuación de esta misma carta para basarse en la defensa del fondo “netamente judío” de la literatura kafkiana. Es interesante como Brod, hasta cierto punto, solo ve lo que desea ver.

más que expone, cierta noción de divinidad, que nada tiene que ver con lo teológico entendido como ciencia o sistema.

En este punto, cabe aclarar que Kafka, ajeno a cualquier sistema filosófico o dialéctico, pero imbuido de un rigor escritural antes que moral, hace literatura. Recordar ese faro nos ahorrará el extravío en la inconexión y desmembramiento de estos fragmentos que, en su potencia semántica, amenazan con aplastarnos con su “estructura” engañosa. Repasemos, antes de continuar, el fragmento 17: “Nunca estuve en este lugar: otro ritmo tiene la respiración, y junto al sol, más resplandeciente que él, brilla una estrella” (Kafka, 1988, p. 11). No se trata de mirar al sol (como quien ve la zarza, no hemos de morir todavía), sino la estrella que brilla “más resplandeciente que él” a su lado. La sobriedad, la potencia asintótica, las imágenes, la ambigüedad, la ironía y la transmisión de estados son características que cifran lo que podríamos llamar “estilo kafkiano”. Sin embargo, proponer para estos fragmentos, de un orden aparente o poco fiable¹⁴, un camino donde todas las piezas concreten un todo preciso y delimitado no es funcional. Es ahí donde caemos en la trampa. Katzimier Bartoszynski, en su libro *Teoría del fragmento*, propone al menos seis “tipos” de fragmentos. Estas clasificaciones no son excluyentes, sino potencialmente simultáneas. A nosotros nos interesa la clasificación número seis, que propone al fragmento no como un hallazgo feliz o una mera idea germinal, sino como una marca, producto de “un proceso creador [que] consistiría aquí entre el juego incesantemente reemprendido entre el sentido y el signo, juego no regulado por la orientación directa a un determinado objetivo cognoscitivo, sino que se reduce a movimientos en diferentes direcciones [...] llamados ‘rumbos’” (Bartoszynski, 1998, p. 22). En otras palabras, los fragmentos serían como piedras sobre la circunferencia de un círculo¹⁵.

14 Si bien la numeración final es de, según las anotaciones dejadas por el propio Kafka, 109 aforismos; si restamos el 104 que solo consta de tres puntos suspensivos y sumamos los fragmentos tachados, contamos un total de 113 fragmentos. Las numeraciones, como todo en estas piezas, son engañosas.

15 Bartoszynski toma esta imagen de Barthes, como él mismo aclara en su texto. Pero ya Kafka lo enuncia, a su manera, con anterioridad a las teorías francesas: “el

Eso nos incita a la pregunta, más retórica que interrogativa, ¿qué hay en el centro? Es allí donde corremos el riesgo. Importa ahora retomar la noción de “apertura semántica”. En los fragmentos hasta aquí esbozados parece no haber *un* eje común que pueda encadenarlos a un único derrotero. Muchos de ellos hablan de lo Divino o del lugar del hombre frente a lo Divino. Esto parece completamente ajeno a los fragmentos 57 o 77, por ejemplo, que hablan del lenguaje y del autoconocimiento. Estas piezas, como ningún otro texto previo del autor checo, están tan cerca del centro de donde emergen, que dan la sensación de haber sido escritas hace un instante. Es en la apertura estructural y a la vez semántica de estos fragmentos donde reside su fuerza. Si el pensamiento kafkiano se produce a través de imágenes, en estas imágenes condensadas se intenta ir más allá de todo conocimiento (de toda imagen) y equilibrar la nitidez y la ambigüedad para potenciarlas. ¿Por qué ese doble movimiento? Porque a diferencia de la sentencia, estos textos no proponen ideas, sino que dan cuenta de un sentir específico. Es por eso que “más allá de dicho conocimiento comienzan las verdaderas diferencias” (Kafka, 1988, p. 21), como reza el fragmento 86, porque hasta ahora solo se ha actuado conforme al conocimiento del bien y del mal. Pero lejos de la aparente omnipotencia de la razón, “nadie se puede conformar con el conocimiento solo, sino que tiene que esforzarse por actuar de acuerdo con él [...] No le queda otra cosa que este último intento”. En alemán la palabra que refiere a “intento” es *Versuch*. Quizá eso sea la literatura para Kafka, un intento, una tentativa, un renovado esbozo por dar cuenta de lo “indestructible” que está en cada uno, que hace a la “unión inseparable que hay entre los hombres”, como propone el fragmento 70/71 (Kafka, 1988, p. 19).

Para Valéry¹⁶, otro pensador asistemático, la poesía está íntimamente ligada con el ser; en Kafka encontramos esa relación, pero un tanto diferente. Dar cuenta de lo trascendente es una de las mayores dificultades, porque se debe nombrar algo que parece solo *experimentarse*. Kafka, en su pensamiento hipertrofiado, en su necesidad imperante de pensar y es-

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”, (Blanchot, 2018, p. 107).

16 “La Poesía se forma o se comunica en el abandono más puro o en la espera más profunda: si se toma por objeto de estudio es ahí donde hay que mirar: en el ser, y muy poco a sus alrededores” (Valéry, 1957, p. 19).

cribir —de pensar escribiendo— emprende otra forma de aprehender el mundo circundante y su contraparte. La presencia de lo Divino es una emoción, un sentimiento móvil —rayano a la desesperación y la esperanza—, que salta de un lado a otro, que difícilmente podamos encontrar en una exposición teológica sistemática y acabada. Porque Kafka no nombra, sino que llama. Para él ese es el poder de la magia, como señala en la siguiente entrada del 18 de octubre de 1921 en los *Diarios*:

Es perfectamente imaginable que la magnificencia de la vida esté dispuesta, siempre en toda su plenitud, alrededor de cada uno, pero cubierta con un velo, en las profundidades, invisible, muy lejos. Sin embargo, está ahí, no hostil, no a disgusto, no sorda, viene si uno la llama con la palabra correcta, por su nombre correcto. Es la esencia de la magia, que no crea, sino llama. (Kafka, 2015, p. 531)

No se trata de ser taxativos, de descubrir en Kafka una devoción judía o politeísta de lo Divino. Ni los juicios ni las definiciones en estos fragmentos son el fin: “un intento de falsificar el hecho del conocimiento, de transformar el conocimiento tan solo en una meta”, como propone el final del fragmento 86. Los fragmentos discurren por otro sendero. No se trata de algo que solo podamos decir, sino inferir. Porque el mismo Kafka había llegado a ese punto de no retorno, donde se duda tanto de lo Divino, que no se puede dejar de dudar también de su existencia. De modo que los fragmentos no pueden operar como una mera sumatoria de textos, como un “palimpsesto”¹⁷, lo implicaría un determinado “original”, que en este caso no existe. Hay un juego perpetuo de resonancias, de espejos, que de manera paulatina guían nuestras intuiciones a cierto punto. Brod no llegó a comprenderlo, pero no es relevante, ya que Kafka, como solía hacer en su correspondencia, habla para sí mismo o a veces para nadie.

17 Como propone Blanchot en la *Conversación infinita*: “un libro sobrecarga a otro libro, una vida a otra vida, palimpsesto donde lo qué está por debajo, por encima, cambia según las medidas y constituye alternativamente el original no obstante único” (2008, p. 368).

Una de las lecturas que Kafka realizó durante su aislamiento en Zürau es Kierkegaard. Para Brod, Kafka parte de las nociones de la “teología de la crisis”, lo que hermana al autor checo con las propuestas kierkegaardianas, para luego adentrarse en un fondo netamente judío. No debe verse en esa genealogía solo un punto de partida en cuanto a lo teológico, sino también cierta visión en el actuar, cierto método de pensamiento, sí, pero también de escritura.

En *El concepto de la angustia* (1984), el filósofo danés desarrolla el origen de la angustia en el hombre y su relación con el destino, que resulta una marca anticipatoria de lo Divino. Este permanece oculto a la mayoría de los hombres, de allí que todas las especulaciones históricas o teológicas tiendan al fallo, ya que el destino es siempre ineluctable. Ahora bien, si hay un tipo de hombre que puede advertir el texto invisible donde se lee la mano del destino, es el genio. Como un sabueso, olfatea y encuentra las marcas del destino en la realidad inmediata, intuye y espera. Sabe oír y ver eso que todos desatienden. Por eso, el genio parece concentrarse en una *bagatela* (Kierkegaard, 1984, p. 130), en una serie de cosas inconexas o absurdas para la mayoría, pero que tienen un valor primordial en el accionar del genio. Solo eso distingue a esta figura del montón: saber cuándo esperar y cuándo actuar. La paciencia, la espera y el momento preciso son cuestiones que requieren cierta agudeza, de lo contrario se perderá la oportunidad. “Todos los errores son impaciencia, una prematura irrupción de lo metódico, un aparente implantar de la cosa aparente” (Kafka, 1988, p. 9), como propone el fragmento 2. Actuar en consonancia con determinado plan implica desatender otras propuestas, aparentar locura o digresión, extravío o desidia. Kafka pudo intuir que la divinidad es escurridiza y que los intentos dialécticos son inútiles al momento de reconstruir una relación con ese *estado* particular. Estas bagatelas, estos pequeños fragmentos —cada uno con su potencia— listos para chocar unos con otros, para contradecirse o acoplarse, parecen demasiado oscuros a primera vista, solo si se entiende el inacabamiento como oscuridad. He allí la clave. El método kafkiano de derivar y separar cada fragmento, para otorgar a dichas piezas una “atmósfera” particular: una potencia tal para que aquellas ondas, que Kafka supo poner en movimiento en Zürau entre la desesperación y la lucidez, siguieran expandiéndose sin cesar.

“Yo, no obstante, no fui guiado a la vida por la mano del cristianismo [...] como Kierkegaard y no atrapé la última punta del manto de plegaria

judía que volaba como los Sionistas. Soy el final o el comienzo” (1953, p. 121)¹⁸, escribe Kafka en su diario en febrero de 1918. Está claro, él no pretende llevar lo Divino por carriles ya conocidos, no es Kierkegaard —a su pesar—, no es sionista, con el perdón de Brod. Quizá, siguiendo el fragmento 22, podríamos pensar que Kafka se lanza a su propia tarea: descubrir en sí mismo, primero que en nadie, la intuición de lo transcendental. ¿Cómo hablar, de lo contrario, sobre lo que aún inquieto recorre nuestro interior? Kafka reconoce que es el *momento*, por eso, después de un par de días de haber llegado a Zürau agradece, en sus *Diarios*, encontrarse a la “diosa de la Fortuna” (2015, p. 501). Pero su ingenua alegría cede ante la lucha que descubre como inminente. El 25 de septiembre de 1917, casi una semana después de agradecer a la diosa, admite: “¿qué fuerzas le quedan todavía a tu vagabundo espíritu para hacer ese trabajo, el mayor de todos? (2015, p. 505). Él será comienzo o fin, debe elegir. Quizá la intuición de crear una nueva “Cábala”, como anota años después en 1922, refiere a ese trabajo. Cábala significa *tradición*. Kafka no quiere *crear*, quiere llamar, continuar lo ya iniciado. Busca y descubre en todos lados, con temor, con pasión, que lo Divino está ahí, aunque oculto. Duerme en cada uno de nosotros, nos hace algo más que humanos. Y es Kafka, imbuido de la espiritualidad trágica, que intenta despertar el fragmento Divino que yace en él:

*El hombre no puede vivir sin una confianza duradera en que hay algo indestructible en él; tanto lo indestructible como también la confianza en ello pueden permanecer constantemente ocultos. Una de las posibilidades de que se exprese este permanecer oculto es la fe en un Dios personal. (p. 15)

A ese Dios personal se encomienda el autor checo con estos fragmentos. Se trata de lo indestructible en él, de la ligazón al mundo y a los demás

18 „Ich bin nicht von der allerding's schon schwer sinkenden Hand des Christentums ins Leben geführt worden wie Kierkegaard und habe nicht den letzten Zipfel des davonfliegenden jüdischen Gebetsmantel noch gefangen wie die Zionisten. Ich bin Ende oder Anfang”. Por otro lado, la cita recuerda al libro del Apocalipsis 1:8: “Yo soy el Alfa y la Omega, principio y fin, dice el Señor, el que es y que era y que ha de venir, el Todopoderoso”. La diferencia, no obstante, es clara. Mientras el texto bíblico propone una reconciliación de los contrarios (ser comienzo y fin), Kafka entiende la disyuntiva: o es el comienzo o el fin, con su trabajo algo puede renovarse o, de lo contrario, perderse.

hombres y de que, llegado el momento oportuno, acudirá a su encuentro. Hace falta saber cuándo dejar de pensar y cuándo actuar.

Pero Kafka conoce solo un medio para actuar. Como señala Blanchot (2018, p. 107), la creencia del autor checo en la literatura es sorprendente, sobre todo en un contexto como el de Europa Central en las primeras décadas del siglo pasado. Kafka no toma el camino de Hofmannstahl, que abandona la poesía convencido de su esterilidad, sino que tras una crisis no solo intelectual, sino también corporal, reafirma su creencia en la palabra. “Para todo lo que se encuentra fuera del mundo sensorial, el lenguaje solo se puede utilizar alusivamente, pero nunca comparativamente [...] pues de acuerdo con el mundo sensorial, solo trata de la posesión y de sus relaciones” (1988, p. 57 [énfasis agregado]). El lenguaje es débil si se lo toma solo como discurso. De ese modo, estos fragmentos serían *palabra muerta*. Pero Kafka toma el lenguaje y ve a través de él. Ninguna palabra es casual en estos fragmentos. La “sobriedad de estilo” no es una mera decisión estilística aquí; acompaña, un impulso antiguo, el de nombrar lo descubierto, lo que no se termina de descubrir. Una vez afirmado en esta creencia, Kafka comentará a Gustav Janouch, alrededor de 1920, respecto de un libro sobre poesía expresionista alemana:

En él [el libro expresionista] el lenguaje ya no actúa como aglutinante. Los autores ya sólo hablan para sí mismos. Hacen como si el lenguaje sólo les perteneciera a ellos, cuando en realidad sólo nos ha sido prestado a quienes estamos vivos por un tiempo indeterminado. Sólo se nos permite emplearlo. En realidad, les pertenece a los muertos y a quienes aún no han nacido. Tenemos que tratar esta posesión con mucho cuidado. Los autores de este libro lo han olvidado. Son aniquiladores del lenguaje, y ése es un crimen muy grave. Una herida en el lenguaje es una herida en los sentimientos y en el cerebro, es un oscurecimiento del mundo, una congelación. (Janouch, 2017)

Kafka tiene la visión clara. La literatura a la que aspira no se sustenta en monólogos infinitos o en *piruetas alrededor del abismo*, solo puede excederse a sí misma, aglutinar emociones particulares, disgregar los razonamientos fríos. Todo a partir de una forma *aparentemente* incompleta. He allí que, en estos fragmentos, en su inacabamiento, en su abandono, Kafka alcance un punto que, suponemos, él consideraba insuficiente, pero que

goza de una intensidad que difícilmente encontremos en pasajes de otros textos de su producción.

Estos fragmentos no fueron publicados hasta mucho después de la muerte de Kafka. Está claro que quedaron como trabajos sin terminar, como meros intentos, ya sea por cansancio o insatisfacción. Quizá porque con estos fragmentos se propuso algo nuevo, algo que hasta el momento no había intentado. Es por eso que en estas piezas podemos reconocer que las estructuras mínimas, el humor, lo asintótico y las imágenes están ligados a una proyección de determinada emoción o, si se prefiere, al intento por proyectar una determinada emoción, la de lo Divino, para que, llegado el caso, lo Divino pueda experimentarse. De modo que estos fragmentos, esta “lengua prestada” que pertenece a los muertos y al futuro, que se debe cuidar como un tesoro, no intentan ser exposición sistemática, sino que resultan un trabajo performático con la escritura, con el fin de producir ciertos efectos sobre el lector. Efecto de lo ambiguo, de lo contradictorio, de la desesperación y de la esperanza. Si algo aprende Kafka de Kierkegaard es que lo Divino no es racional, sino que se experimenta, a veces, con temor y temblor. De allí que el lenguaje en su aparente desgajamiento, pero aislado y reducido al mínimo, funcione con la potencia no de sugerir ideas, sino de atraparnos y llevarnos a ciertos estados.

A su vez, nunca está de más recordarlo, es solo *en y por* la escritura que Kafka logra eso, solo a través de un trabajo estrictamente literario. En ese sentido, el autor checo nos remite a literaturas más antiguas: los textos védicos, el *Tao Te King* o la *Bhagavad-gītā*. De allí que el lenguaje derive en algo “poderoso” si se lo emplea de manera correcta. He allí la magia. Al fin de cuentas, hay misterio en Kafka. Hay una renovada fuerza por señalar lo oscuro del mundo emparentado con lo oscuro dentro del hombre mismo, cierta mística. De allí que estos textos busquen “ser el hacha” para nuestras mentes modernas, esos “mares congelados”. Los intentos aquí se hacen en contra de toda teología, la exposición fragmentaria busca desesperar y esperar. Solo a partir de un caos aparente esas sensaciones pueden darse. Porque no hay defensa tan solo de lo Divino (como con el conocimiento,

hacer de él una meta sería también falsear). Se trata de poner al hombre y a lo Divino de nuevo en conjunto, más allá de cualquier racionalización. Entonces, continuando con las paradojas, no perdimos el paraíso, el paraíso está siempre allí, solo que no podemos verlo; ciertos velos, *Maya*, nos lo impiden. Resta la paciencia, la entrega a la experiencia que con demasiada claridad se expone en el fragmento final que, además, resultó estar tachado. El por qué Kafka condenó a ese fragmento al doble olvido (olvido del texto, tachón del texto) seguirá siendo un misterio. Quizá, temía ser demasiado claro... o quizá el efecto se había cometido de tal manera que no creía que fuera en verdad suficiente. Quizá por eso, además, dejó dicho fragmento para el final:

No es necesario que salgas de casa. Quédate junto a tu mesa y escucha. Ni siquiera escuches, espera. Pero ni siquiera esperes, quédate completamente quieto y solo. Se te ofrecerá el mundo para el desenmascaramiento, no puede hacer otra cosa, extasiado se retorcerá ante ti. (Kafka, 1988, p. 27)

Una última ambigüedad debe ser señalada. En el original, la oración final es *Anbieten wird sich dir die Welt zur Entlarvung, sie kann nicht anders, verzückt wird sie sich vor dir widmen*. El verbo *widmen* significa “retorcerse o mostrarse de cierta forma”, pero también “dedicar”, como una dedicación a alguien o una entrega. Entonces, otra traducción posible podría ser: “se te ofrecerá el mundo para el desenmascaramiento, no puede hacer otra cosa, extasiado se entregará a ti”. En la paradoja de no hacer nada por alcanzar lo Divino, sino más bien permanecer en el recogimiento de la soledad, en la calma de la lectura, quizá encontremos otra forma de conectar con el mundo que yace ahí, a nuestro alcance. Solo hacen falta las palabras correctas para llamarlo. De lo contrario, veremos tan solo la paradoja o veremos en la paradoja un nuevo problema en lugar de un intento más por encarar el problema.

Referencias

Bartoszynski, Kazimier (1998). *Teoría del fragmento*. Madrid: Episteme, S.L.



Blanchot, Maurice (1949). *La part du Feu*. París: Gallimard.

Blanchot, Maurice (2008). *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros.

Blanchot, Maurice (2018). *De Kafka a Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica.

Brod, Maurice (1959). *Kafka*. Emecé.

Calasso, Roberto (2005). *K*. Barcelona: Anagrama.

Foster Wallace, David (2023). *Hablemos de langostas*. Buenos Aires: Debolsillo.

Hoffmann, Werner (1988). *Los aforismos de Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica.

Janouch, Gustav (2017). *Conversaciones con Kafka*. Titivillus, ePub.

Kafka, Franz (1953). *Hochzeitsvorberitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*. En Brod, M. (Dir.), *Gesammelte Werke*. Berlín: Fischer Verlag.

Kafka, Franz (1977). *Letters to Friends, Family and Editors*. Berlín: Shoken Books.

Kafka, Franz (1988). *Aforismos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Kafka, Franz (2015). *Diarios*. Buenos Aires: Debolsillo.

Kierkegaard, Søren (1984). *El concepto de la angustia*. Madrid: Ediciones Orbis S.A.

Pascal, Blaise (2012). *Pensamientos*. Madrid: Gredos.

Scholem, Gerschom (1988). *La cábala y su simbolismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Socketel, Walter H. (1964). *Franz Kafka. Tragik und Ironie*. Múnich: Albert Langen-Georg Müller Verlag.

Válery, Paul (1957). *Teoría poética y estética*. Madrid: Taurus.