



Operaciones intertextuales en torno a Kafka y al judaísmo: dos novelas de Moacyr Scliar

Flavio Fiorani

Università di Modena e Reggio Emilia

flavioangelo.fiorani@unimore.it

INTERTEXTUAL OPERATIONS AROUND KAFKA AND JUDAISM: TWO NOVELS BY MOACYR SCLiar

Os Leopardos de Kafka (2000) and *O Centauro no Jardim* (1980) by Moacyr Scliar are fictions which compel us to think about the processes of hybridization nesting in every border crossing (linguistic and corporal) when diasporic subjects abandon consolidated values and put into play the notion of belonging. This essay investigates the intertextual relations between the two authors and highlights how the deterritorialized condition of Kafka's writing and the metamorphosis which informs all translation-interpretation constitute a fertile perspective from which to approach Scliar's novels.

PALABRAS CLAVE:

Kafka — Scliar — traducción — judaísmo — humano/animal

Kafka — Scliar — translation — Judaism — human/animal

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.9>

En este trabajo abordaré dos novelas del autor brasileño Moacyr Scliar: *Os Leopardos de Kafka* (2000) y *O Centauro no Jardim* (1980). Son ficciones que obligan a pensar en los procesos de hibridación que anidan en todo cruce de fronteras (lingüísticas y corporales) cuando sujetos diaspóricos abandonan valores consolidados y ponen en juego la noción de pertenencia. Me interesa investigar la relación entre Scliar y Franz Kafka, en tanto el escritor gaúcho escenifica la condición judía como un lugar de tránsitos que cuestiona la noción de límite y remite a un afuera constitutivo, epistemológico, cultural, donde figuras nomádicas impugnan tradición y ascendencia familiar. Es una propuesta de lectura que rescata a Kafka como escritor en traducción entre alemán y checo, que no aprende idish ni hebreo, judío sin lengua propia y sin identidad nacional, en el cruce de identidades culturales. El aspecto que finalmente quiero subrayar es como la condición desterritorializada que define su escritura y el tránsito cultural hacia “otro lugar” — motor y supuesto de su obra— pueden leerse desde la metamorfosis consecuente a toda traducción-interpretación: lo que vertebrata una fértil perspectiva desde la cual reconfigurar la alteridad y las relaciones entre experiencia y lengua.

DESARRAIGOS Y ENIGMAS

Os Leopardos de Kafka es la paródica narración de los desplazamientos culturales y lingüísticos suscitados por *Leoparden im Tempel*, el fulminante apólogo que Kafka escribe en 1918 en la casa de su hermana Ottla en la campiña bohemia. Publicadas en los *Aforismos de Zürau*, las enigmáticas palabras figuran como paratexto de la novela de Scliar: “Leopardos irrumpen en el templo y beben hasta el final los vasos sacrificiales; eso siempre se repite; finalmente, se vuelve previsible y es incorporado al ritual”.¹ El apólogo es un texto recobrado, un mensaje a descifrar que lleva consigo el protagonista de la novela, el joven judío de un shtetl de Besarabia desde su viaje a Praga en los años de la primera guerra mundial hasta su muerte en el Brasil de la dictadura militar. La historia de los leopardos se conoce a partir del momento en que se abren los archivos de los servicios de seguridad que operan en el país con el golpe de 1964.

La novela dialoga con la obra del escritor praguense y parodia a un Kafka consciente de la oscuridad de sus textos. El *fil rouge* de la narración es el carácter enigmático de su literatura y la fatal desorientación del joven Jaime Kantarovitch que quiere desvincularse del judaísmo de sus padres abrazando la causa de la revolución proletaria. La intertextualidad motoriza un relato que se lleva a cabo en amplios confines espaciales y temporales y escenifica la fatal incomprensión que se produce cuando el joven busca situar el apólogo en su propia cultura.

Si el paratexto remite a la condición humana como permanente interpretación de la palabra perdida, la diégesis hace más de un guiño a la condición intersticial de Kafka, escritor entre idiomas, que desde un radical extrañamiento trabaja la escritura como des-pertenencia y lugar de un experimentalismo que interroga el destino de la herencia judía. La novela escenifica los problemas que surgen a la hora de situar dicha tradición en otro contexto, con una actitud que mantiene declaradas afinidades con la percepción kafkiana del judaísmo y la gran cuestión de la redención de la milenaria alienación de la vida diaspórica y la regeneración física y moral del judío occidental. La novela perfila a Kafka como símbolo del judío occidental y a su identidad literaria en relación al *westjüdische Zeit* que define la condición humana y moral de los judíos de habla alemana de Praga. Tal interdependencia entre judaísmo y literatura es a la vez escenario del quiebre de la literatura respecto de la modernidad, y hace que el escritor praguense se perciba a sí mismo desde una condición de aislamiento, angustia, culpabilidad. Lo que determina su visión del judaísmo como parábola de la condición del hombre moderno.²

Los leopardos de Kafka establece una relación simétrica entre el sueño revolucionario del joven y el experimentalismo literario de Kafka y, a la vez, opera un desplazamiento de este juego reflexivo porque la imposibilidad de traducir el apólogo patentiza la irreductible diferencia entre las lenguas. Un texto en alemán resultará incomprendible para quien habla sólo ídish y el sueño de redimir con la revolución la milenaria alienación del pueblo judío fracasa ante la incapacidad de interpretar una verdad enigmática, porque choca con la irredimible alteridad que anida en el apólogo

1 Scliar 2017, p. 9.

2 Baioni 2008, pp. 4-7.



de los leopardos sedientos. Scliar implementa una operación intertextual valiéndose de una idea de traducción que va más allá del tránsito de fronteras idiomáticas: el paratexto de los leopardos mantiene su verdad inaprehensible debido a la inestabilidad desde la cual la palabra trata de significar la realidad con el lenguaje. Con afectuosa irreverencia, la novela se burla de todos los intentos de descifrar con disparatadas conjeturas la compleja escritura del autor praguense. Kafka es irónicamente retratado como el intelectual solitario que personifica una doble des-pertenencia: a la minoría alemana de Praga y, dentro de ésta, a la minoría judía. Vive en forma radical su experimentalismo literario y entiende la fragilidad de su cuerpo como una culpa hacia la gran familia del pueblo judío:

¿Por qué no me dejan en paz? Por qué no puedo quedarme aquí escribiendo mis historias —sobre leopardos que invaden templos, sobre hombres que se transforman en insectos— que pueden ser absurdas pero son mis historias, las historias que cambio por mi vida, lo que también es absurdo, pero es lo que quiero hacer, ¿qué puedo hacer? ¿No es suficiente un padre tirano, un empleo de burócrata, una prometida con la que no congenio?, ¿todavía tengo que aguantar intrusos?³

El núcleo de *Los leopardos de Kafka* son las peripecias del joven Jaime Kantarovitch que en vísperas de la revolución rusa de 1917 viaja a Praga para llevar a cabo una misión secreta por encargo del movimiento liderado por Lev Davidovic Trotski. Ahí encuentra al mismo Kafka que lo confunde con el redactor de un periódico ídish donde el escritor quiere publicar el contundente apólogo que Jaime cree ser el mensaje cifrado de su misión. Con humor Scliar enumera malentendidos y engaños en los que cae el joven toda vez que intenta descifrar los enigmáticos leopardos, y produce una Babel de dislocamientos lingüísticos, culturales, semánticos, políticos. Tras el fracaso de su viaje, Jaime emigra a Brasil llevando *Leoparden im Tempel* en un papel cuidadosamente doblado y mecanografiado en alemán, arrastrando la culpa por haber fracasado como militante revolucionario. En 1965, en una de las calles centrales de Porto Alegre, el sastre Jaime Kantarovitch (que en Brasil recibe el apodo de Ratoncito) es detenido e interrogado por la policía que, al encontrar el papel amarillento con el texto de los leopardos, sospecha se trate de un mensaje codificado de contenido subversivo. Muchos años después Ratoncito muere en una cama de hospital rememorando al escritor muerto de tuberculosis laríngea en 1924. En su mesa de noche mantiene un fragmento del apólogo. Un final onírico representa al alucinado sastre aguardando a los leopardos:

Ahí vienen, por el sendero, los leopardos. [...] Al distinguir a Ratoncito, los felinos se detienen. El hombrecito y las fieras se encaran. Es el momento de la verdad. Ratoncito debería huir; es lo que esperan los leopardos, que huya corriendo, que tome un tren, que desaparezca rumbo a una pequeña aldea judía del sur de Rusia. Pero eso no es lo que hace Ratoncito. Él simplemente permanece inmóvil, con los puños cerrados. *No pasarán*, murmura entre dientes. *No*

3 Scliar 2017, p. 75.

pasarán. [...] Los leopardos dan media vuelta y lentamente desaparecen en las sombras de donde emergieron. Casi sin querer, Ratoncito deja escapar un suspiro audible. Los leopardos se fueron. ¿Dónde están los leopardos ahora? No en el templo. En el templo, no.

Ratoncito por fin puede descansar. Cierra las puertas del templo y se va.⁴

El extrañamiento alegórico que anida en la fantasía del protagonista es un guiño más al significado indescifrable del aforismo. Es más, el carácter alusivo de la imagen de los leopardos suscita una interrogación sin respuestas, porque se trata de un significante que remite a un significado ausente o a tal punto oscuro que resulta inaccesible.

Si el eje temático de la novela es la imposibilidad de interpretar y/o traducir el apólogo, la forma paródica y picaresca con que se narran las peripecias del joven es la estrategia retórica con que establecer una relación dialógica con las ficciones kafkianas como materia metafórica impermeable a toda interpretación. La alteridad radical del apólogo tiene una doble función: está presente como objeto de reescritura y como paradigma de una escritura enigmática. Su oscuridad patentiza la imposibilidad de descifrar el “más allá” de las palabras, confirma el carácter tautológico de las metáforas kafkianas, patentiza el desencuentro entre Kafka y el joven ruso. Valga como botón de muestra el diálogo entre Kafka y Jaime:

—¿No sirve? ¿Qué quiere decir con eso?

—Quiero decir que no entendí su texto. No capté el mensaje. No tengo la menor idea al respecto.

—Pero espere un poco —Kafka, ahora conciliador—. Acabamos de decir que el texto es oscuro. Usted no está obligado a captar el mensaje. Eso depende de las afinidades, y tal vez esas afinidades no existan.

—Pero yo tengo que captar el mensaje! —Ratoncito, desesperado—. ¿No entiende? Para eso vine aquí, para entender, para cumplir la misión...

—¿Misión? —Kafka, intrigado—. ¿De qué está hablando?

[...]

Kafka lo miraba sin decir nada.

—¿Quién es usted? —preguntó al fin.

—Quién soy yo? ¿Pero usted no lo sabe?

No. Kafka no sabía. Eso estaba muy claro en su expresión:

—Pensé que usted trabajaba para alguna revista ídish de aquí de Praga, una revista a la que prometí un texto. Pero no es eso, ya vi.

Súbitamente, se hizo la luz: Ratoncito se percató de qué había sucedido. A Kafka lo engañó su acento, el acento de un judío ruso. Lo confundió con alguien de una revista ídish, una de esas revistas con las que él, Kafka, admirador del judaísmo de Europa oriental, colaboraba. La petición del texto no le sonó, por lo tanto, extraña; al contrario, reaccionó con presteza. Y con eso se consumió el equívoco.⁵

4 Scliar 2017, pp. 104-105.

5 Scliar 2017, pp. 80-81.



La incompreensión del apólogo obliga al joven a errar por las calles de Praga, en un estado de desorientación, de constante despertenencia, viviendo entre lenguas (idish y alemán), entre mundos (el shtetl y la Europa en guerra), entre su condición de joven inmaduro y el sueño de la revolución proletaria, entre el microcosmo familiar y lo universal de la política, entre lo propio (la condición judía) y lo ajeno (la enigmática literatura de Kafka). Involucrado en una historia que lo excede, Jaime es incapaz de interpretar signos y códigos de una ciudad desconocida y laberíntica, no logra emanciparse del judaísmo de sus padres con una acción revolucionaria que lo transforme en protagonista de la Historia.

Sus peripecias son un reflejo mimético del fracaso del acto traductivo como mera transposición de palabras en otro idioma, cambio de código lingüístico que conduce a otra cultura y que, en su caso, patentiza el quiebre del poder constructor de la lengua en la conceptualización del mundo y la imposibilidad de descifrar el mensaje revolucionario que abriría una nueva etapa de la historia de la humanidad. Inevitable su identificación con el escritor praguense en un espejo deformante: multiplicidad de las lenguas, dislocación y sensación de ajenidad en el idioma, malentendidos que impiden el intercambio dialógico, necesidad/imposibilidad de la traducción con su correlato existencial de la diáspora.

Jaime Kantarovitch, igual que Kafka, es uno de los hijos de Babel, relato bíblico de la pluralidad de idiomas y de gentes que el escritor praguense y el discurso crítico del Novecientos consideraron emblema de nuestro tiempo y con el que se ha fundamentado la teoría de la traducción.⁶ En primer plano están el tema de la pluralidad de las lenguas y el tiempo histórico fuera del Mito con la necesidad de la traducción. El tiempo de Jaime es el de Kafka: el tiempo de la migración de los pueblos y la confusión de las lenguas, marcado por el extrañamiento y la paradoja de la traducción que lleva a la diferencia lingüística y la dispersión existencial. En una forma implícita de intertextualidad, la novela alude no solamente a la relación que Kafka mantiene con el idish, idioma diaspórico que el escritor escucha con el corazón reconociendo la ajenidad como parte del sí mismo, sino especialmente a la opacidad del lenguaje kafkiano, a la experiencia atomizada del judío en la diáspora escenificada en relatos memorables como *Un mensaje imperial* (1918) y *El escudo de la ciudad* (1920).⁷

Dislocamientos lingüísticos, culturales, semánticos informan los intentos del joven de descifrar el mensaje político del apólogo. Tampoco el encuentro con Kafka en su casita de la calle de los Alquimistas ofrece la clave para la interpretación de unas breves líneas que encierran dos historias: el relato “visible” (el apólogo a descifrar) que contiene a su vez un fondo secreto (las instrucciones para la misión política). Un diálogo fragmentado por silencios embarazosos escenifica tanto la distancia que separa a un judío oriental de la escritura de un intelectual asimilado, como el radical extrañamiento que cimienta la escritura kafkiana, el posible significado de un apólogo que metaforiza la cultura del judaísmo de habla alemana en las formas de lo absurdo. El encuentro finalmente transparenta la diferencia irreductible de las lenguas, la distancia insalvable desde la cual un escritor que personifica la necesi-

6 Steiner 2019, pp. 96–97.

7 Kafka 2013, pp. 210–211 y pp. 477–478.

dad de desligarse del judaísmo de sus padres, interpela al judío del shtetl incapaz de operar una imprescindible mediación que trabaje la diversidad de los códigos lingüísticos.

Es más, patentiza la “desterritorialización absoluta” de Kafka, “la posibilidad de hacer un uso menor de su propia lengua, suponiendo que sea única, suponiendo que sea una lengua mayor o que lo haya sido. Estar en su propia lengua como un extranjero”.⁸ Por consiguiente, la idea de literatura como espacio de negociación desde el cual accedemos a lo *otro* de nosotros mismos, la tormentosa relación con el judaísmo y con toda idea mesiánica, la posición vacilante respecto del binomio asimilación/marginalidad, el lenguaje alusivo e impenetrable de quien vive en total aislamiento. En su lectura a contrapelo de la obra de Kafka, Günther Anders pone especial énfasis en la paradójica sed de redención de Kafka y la interpreta como la otra cara de su no saber a qué mundo pertenece, al mundo de la vida popular judía o al movimiento sionista, lo que determina que su deseo de transformación sea una condición psicológica que involucra solamente a sí mismo.⁹

Si la novela trabaja con ironía la alusión metaliteraria y el carácter desestabilizador de todo intento de reescritura, la desorientación del joven remite a la topografía del límite (adentro vs. afuera, inclusión vs. exclusión) que informa *El castillo* (el agrimensur K. pretende una ciudadanía que lo inscriba en el “adentro” del castillo). De esta forma la narración enfatiza las tensiones interculturales vinculadas a la función identitaria del ídich, lengua diaspórica compuesta por “robos” lexicales de otras lenguas mayores y que socava el orden de la lengua alemana de los judíos asimilados. En Praga Ratoncito vive en carne propia el conflicto entre el ídich y su alteridad de extranjero, y el (des)encuentro con Kafka no aclara por qué éste revaloriza la fuerza vital de un idioma nómada que escapa a toda categorización conceptual.

La serie de sucesos protagonizados por el joven materializa un orden espacial cuyas fronteras lingüísticas enfatizan su extranjería, su incapacidad de fijar en otro idioma el significado del apólogo en una ciudad cruce de culturas (eslava, judía, alemana). Las fronteras lingüísticas marcan también a Kafka, que sufre su propia extranjería y vive en forma radical su identidad de escritor en lengua alemana en el cruce de idiomas (está *entre* el alemán y el checo, el hebreo y el ídich), como un obligado lugar de des-pertenencia y única patria posible de su experimentalismo literario. Kafka y Jaime no se entienden porque, además de manejar distintos códigos lingüísticos, no encuentran un terreno común, el “tercer espacio” donde la alteridad cultural surge de transferencias de significado, esto es de una traducción.

Donde las lenguas expresan pertenencias y exclusiones, la “interpretación” es fundamental, porque todo se lee (y se entiende) en traducción. El lector disfruta de la deformación paródica que Jaime realiza con su lectura del apólogo. Pero lo que la narración enfatiza es que la lectura/traducción es una mediación que puede o no aclarar lo que las palabras tienen de ambiguo e implícito, la causalidad críptica que surge del ritual de los leopardos, las expectativas de lectura y la fuerza imaginativa del texto kafkiano:

8 Deleuze y Guattari 1978, p. 43.

9 Anders 2006, pp. 131-132.



En suma, los mentados leopardos eran, como mínimo, animales controvertidos. ¿Cómo llegar a la conclusión de su significado? Ratoncito recurrió a un ejercicio de imaginación, llevándolos al juicio en el Tribunal del Pueblo; juicio en el que él era, al mismo tiempo, abogado promovente, abogado defensor y magistrado. [...] hasta que de repente la verdad surgió, y él, como magistrado, emitió la sentencia: el texto de Kafka señalaba que los leopardos eran un grupo de depredadores particularmente agresivos, capaces de destruir incluso los valores tradicionales. ¿Qué depredadores? Depredadores burgueses. En ese sentido, *El Manifiesto...* era muy claro...¹⁰

El desvío paródico es un modo de escenificar el propósito metanarrativo de la diégesis porque el decepcionante resultado de la interpretación de Ratoncito no debe entenderse sólo como un guiño irónico a la oscuridad kafkiana. Scliar no apunta a desacralizar un modelo; su intento es enfatizar lo inútil que es la “fidelidad” en la traducción, la necesidad de ir más allá de la mera correspondencia lingüística y practicar una estrategia intertextual y transcultural que, incluyendo diseminación y transposición, multiplica y recontextualiza las potencialidades expresivas del apólogo. Kafka personifica a la modernidad judía crítica que, desde su alteridad lingüística, sostiene que la tradición requiere su traducción a otro lugar (la revista *ídish*), su tra(ns)ducción a un idioma extranjero y diaspórico. Scliar escenifica a Kafka en tanto “otro”, exiliado que con su apólogo interpela a Ratoncito y, a la vez, manifiesta su deseo de relación con la traducción al *ídish* de sus leopardos, su condición de extraterritorialidad respecto de otra cultura que es acogida por medio de la hospitalidad lingüística.¹¹

Imposibilitado a llevar a cabo el acto traductivo, el joven opta por “contextualizar” las palabras de Kafka. Desprovisto del código que, superpuesto a *Leoparden im Tempel*, proveería el mensaje revolucionario, Ratoncito selecciona palabras clave “que hicieran sentido en la descripción de una tarea revolucionaria” para encontrar lo que *hace* el discurso de los leopardos:

Después de pensar mucho, subrayó “leopardos”, “templo”, “vasos sacrificiales” y “ritual”.

Primero, pues, “leopardos”.

Ratoncito jamás había visto un leopardo; ni tigre, león o pantera, ninguno de esos animales feroces. [...] Lo primordial era descubrir de qué manera los leopardos podían configurar un objetivo de acción revolucionaria. Ratoncito no tenía una respuesta para eso. ¿Acaso el tema era atacar leopardos? ¿Dónde? ¿En el zoológico, si es que había uno en Praga? ¿Y por qué? ¿Qué tenía Trotski contra los leopardos? [...] Matar un leopardo en el zoológico podía ser una forma de demostrar a los capitalistas de Praga que estaban condenados. [...]

Quizás no se trate de leopardos verdaderos. “Leopardos en el templo” podía muy bien ser el alias [...] de un grupo trotskista de Praga, el grupo que lo ayudaría en su acción. Finalmente, decía Kafka, estaban invadiendo un templo,

10 Scliar 2017, p. 54.

11 Arduini 2020, p. 63 y pp. 70–74.

algo que ciertamente haría la revolución; y en este sentido estaban en línea con el inexorable curso de la historia.¹²

Hilarante puesta en abismo de las posibilidades de lectura y de la capacidad de las palabras de significar cuando son tra-ducidas a otro contexto histórico-cultural, la ficción trabaja la relación intertextual que mancomuna a dos figuras opuestas de judíos, y escenifica el acto hermenéutico como un espacio de tránsito de códigos que requiere una necesaria metamorfosis: tanto en lo que se refiere al valor enigmático del paratexto kafkiano y a su alteridad irreductible, como a la obligación de situarse en una posición otra (temporal, espacial, cultural) para incorporar la extranjería de un texto a otro idioma. Surplus de estratificaciones y significados, materia metafórica impermeable, los leopardos disparan una interrogación radical porque su opacidad autoriza infinitos modos de lectura, convocan la dispersión (espacial, lingüística, textual y existencial) de la escritura exiliada y enigmática de Kafka que requiere la traducción de un símbolo en otro símbolo. En tanto símbolo, el ritual de los leopardos — siguiendo las reflexión crítica de Franco Fortini — dice que toda cosa o palabra es signo, síntoma de otra cosa, donde todo se transforma irremediabilmente y, siendo una glosa infinita, demanda un comentario que a su vez activa una serie infinita de traducciones.¹³

El apólogo coloca lo inaprehensible en el centro de la escritura kafkiana, da cuenta de su capacidad subversiva de romper fronteras cronológicas y geográficas y abre a la idea de la traducción donde la literatura lleva a la decontextualización y a la diferencia. El joven del shtetl vive confundido por textos, idiomas, tiempos, espacios que siempre remiten a “otra parte”, donde es necesaria la mediación porque todo se lee y se entiende en traducción y el lenguaje encierra una extrañeza irreductible. La novela escenifica la idea de que judíos como Ratinho están obligados a vivir la des-pertenencia como morada posible y deben encarar el desafío de la traducción apropiándose de un lenguaje propio que no se mera copia-pegar del *Manifiesto comunista* de Marx.

Similar condición intersticial y dislocada caracteriza a Kafka: escritor que trabaja las tensiones interculturales desde la insularidad de la Praga alemana (culturalmente identificada con la minoría judía), y fundamenta su propia experiencia literaria con la categoría histórica del *westjüdische Zeit*, perspectiva desde la que se considera el más occidental de los judíos occidentales, el hombre sin raíces, sin memoria ni tradiciones. Scliar escenifica el carácter desterritorializado de la escritura kafkiana y lleva a cabo una operación metaliteraria sobre la experiencia de la lectura entendida como pérdida, ruptura, incomprensión. Desde la dispersión y la traducción, el apólogo metaforiza la atormentada relación de Kafka con el judaísmo (y su encuentro con el ídich), su experimentalismo literario, su posición en vilo respecto el *westjüdische Zeit* y, finalmente, una idea de la condición judía (y la traducción) como negociación entre alteridad e identidad. Enfatiza el desplazamiento como condición necesaria para la comprensión, y afirma que la cuestión de la alteridad

12 Scliar 2017, pp. 51-53.

13 Fortini 2017, pp. 48-53.



no surge de la diferencia entre las lenguas sino que es producida por el sujeto en relación con el texto.¹⁴

LO ANIMAL Y LO HUMANO: UNA FRONTERA MÓVIL

Con el mismo tono picaresco, *El centauro en el jardín* (1980) relata las aventuras del hombre-caballo Guedali Tartakovsky que desde su condición de humano cuadrúpedo desestabiliza la oposición —que se quiere ontológica— entre humano y animal. Es-cenificando la condición fluctuante, móvil, reversible, extraterritorial del protagonista, Scliar pone en cuestión el homologante estereotipo del Brasil tropical, exótico, carnavalesco.

Hijo de colonos huidos de los pogromos rusos, hombre de cintura para arriba y con patas, pelo y cola de caballo de cintura para abajo, Guedali abandona el jardín familiar para ponerse a prueba en el mundo *goy*. Su relato autobiográfico abarca una historia que comienza en el espacio protector de la hacienda en Rio Grande do Sul en 1935 y termina a mediados de los 70 en la megalópolis São Paulo. El jardín del título es la zona de inflexión que une y separa lo “propio” de lo ajeno, lo salvaje de lo civilizado, y opera como un significante que, a la par del judaísmo, informa la vida de un personaje con rasgos de una criatura mitológica que trae en el cuerpo la marca del ser judío.

Autoexiliado del espacio familiar, el centauro emprende una vida diaspórica y busca invisibilizar su singular condición aparentando ser un humano. La fábula de Scliar problematiza la noción de lo humano porque en el humano cuadrúpede no anida una oposición ontológica entre lo otro y lo propio. Guedali desmiente toda noción de identidad cifrada en lo singular: su cuerpo siempre tiene que negociar con su *otro* propio, es un campo de conflictos. Desde una perspectiva más amplia, estar del “otro lado” del jardín, galopando en la zona fronteriza de la identidad, hace que la inestabilidad inherente a la oposición humano/animal ponga en cuestión los mecanismos ordenadores del proyecto civilizatorio brasileño.¹⁵

Eje de la novela es la densidad semántica de un cuerpo hiperbólico, su capacidad de metaforizar el dilema de optar por la tradición judía o por la cultura hegemónica del país. El cuerpo como zona de cruces, de sentidos y deseos, desafía el paradigma identitario que se apoya en la oposición entre naturaleza y cultura, civilización y barbarie, y es, además, una alusión a la extranjería que aúna a las comunidades inmigrantes del sur brasileño. La rebelión de Guedali se concretiza kafkianamente en el conflicto con un padre que quiere aprisionar al hijo en el mandato de la asimilación. En palabras del padre:

El barón Hirsch confía en nosotros... El barón no no has traído de Europa para nada. Quiere que nos quedemos aquí, que trabajemos la tierra, que plantemos y hagamos la cosecha, para enseñar a los *goim* que los judíos son iguales a todos los pueblos. [...]

14 Arduini 2020, p. 39.

15 Giorgi 2014, pp. 29–30.



En su palacio en París, el barón Hirsch despertaba por la noche, asustado, oyendo el tropel de cascos. No es nada, Hirsch, le decía su mujer adormilada. Fue una pesadilla, duérmete. Pero el barón ya no podía conciliar el sueño. [...] Dos millones de libras, murmuraba para sí mismo. Con dos millones de libras resolvería el problema.

Veía a los judíos viviendo felices en regiones lejanas de América del Sur; veía campos cultivados, casas modestas, pero cómodas, escuelas agrícolas. Veía a los niños jugando en los bosques. Veía a los carriles del ferrocarril (del que era gran accionista) avanzando tierra adentro.¹⁶

Con la fractura del vínculo familiar, el centauro poco mitológico y muy humano pone en cuestión al colono judío. Lo suyo es todo un desafío porque su estar *entre*, personificar la contigüidad humano-animal es un umbral crítico con el que interpelar la noción de vida respecto de la línea divisoria del hombre respecto del no-hombre y de lo animal de lo humano. Patentiza, siguiendo la reflexión de Giorgio Agamben (*Lo abierto. El hombre y el animal*), que el límite entre la vida animal y la humana atraviesa el viviente hombre como una zona móvil e inestable, en tanto separa/aproxima humanidad y animalidad del hombre.¹⁷

El centauro en el jardín está saplicado por frecuentes alusiones a Kafka: el judaísmo oriental como judaísmo de la presencia que pone al descubierto la culpa del judío occidental contaminado por la literatura,¹⁸ la monstruosidad del cuerpo como enfermedad que metaforiza la condición diaspórica del escritor judío, un yo con su cuerpo excedente que no encuentra en el vínculo familiar una respuesta a su angustia, la cuestión edípica que remite a la necesidad de encontrar una salida a la condición judía como sometimiento a un orden y a una condición que suprimen el deseo.¹⁹ En la identidad fluctuante de Guedali rastreamos conocidos temas kafkianos: su condición de (des)pertenencia, su poética como espacio de traducción y negociación desde donde accedemos a lo *otro* de nosotros mismos, su condición de escritor expatriado que habita su propia lengua como un extranjero. El texto traza una continuidad entre la kafkiana oscilación entre judaísmo occidental y cultura asimilada, su tormentoso camino hacia el judaísmo y el viaje de Guedali a los confines de la alteridad, hacia lo extraño que está en lo propio. Con su cuerpo de centauro Guedali habita la topografía del límite y personifica una multiplicidad de líneas divisorias que, en su movimiento constante, informan la tensión entre lo humano y lo animal y permiten pensar la “exterioridad” animal “en su relación de interioridad respecto de lo humano”.²⁰

De manera similar al modo en que Kafka vive su condición de judío occidental marginalizado por la comunidad, el centauro vive en forma radical su condición intersticial, y su diáspora patentiza ajenidad hacia el entorno, la anomalía vista desde adentro, el quiebre de todo paradigma identitario en un Brasil abierto al extranjero

16 Scliar 1986, pp. 18–19.

17 Agamben 2005, pp. 25–27.

18 Baioni 2008, p. 44.

19 Cragolini 2016, pp. 107–111.

20 Yelin 2015, p. 63.



pero amnésico respecto de su condición híbrida y mestiza, cruce de pueblos y culturas procedentes de distintas áreas del mundo. Señalo las correspondencias entre los temas de la novela y la incertidumbre del perro respecto de su origen y la errancia del pueblo judío que el escritor praguense tematiza en *Investigaciones de un perro* (1922).²¹ La voz descentrada de un perro que experimenta una continua transformación, se busca así mismo y se interroga sobre la condición perruna y su inadecuación a la comunidad perruna, enlaza con la operación con que Scliar pone en forma una voz humano-animal que cuestiona su homologación a la burguesía comercial que respalda el régimen militar brasileño. Siguiendo por la senda del análisis Julieta Yelin,²² una evidente analogía se da entre el núcleo del relato de Kafka (la relación entre identidad y origen) y la errancia desde la cual Guedali deconstruye los parámetros espaciales y temporales de una idea de nación en tanto “comunidad imaginada” y rompe estereotipos identitarios.

Las vivencias de Guedali evocan también el devenir-insecto de Gregor Samsa, porque la del centauro no es solamente una fuga de la figura del padre sino el intento de encontrar una posibilidad de hacerlo ahí donde el padre ha fracasado: tal como lo expresan Deleuze y Guattari en *Kafka. Por una literatura menor* se trata de “Desterritorializar a Edipo en el mundo en lugar de reterritorializarse en Edipo y en la familia”.²³ Con ironía y delicadeza Scliar se interroga sobre el lugar del centauro en el cuerpo del judaísmo. Sus patas de caballo convocan el estigma de la diferencia judía. El relato tensiona esta alusión y la instituye como imagen de la literariedad:

No hablaré de los caballos interiores que galopan dentro de nosotros — no sé si existe—. Y tampoco es *cabalgata*, para mí, la marcha incesante de la Historia rumbo a un *destino* que no sé cuál es. [...] Temo que las piernas no me sostengan: la verdad es que todavía no he aprendido a confiar en ellas. Los bípedos no tienen la estabilidad de los cuadrúpedos.²⁴

De este modo la escritura establece una complicidad con el lector porque tanto la densidad semántica del centauro como su condición doble y diaspórica activan la polisemia y la pluralidad de interpretaciones que vertebran todo texto literario y, a la vez, caracterizan, en palabras de Saúl Sosnowski, “la porosidad de los cuerpos: de los cuerpos humanos y nacionales”.²⁵ Las errancias del hombre-caballo señalan que en Brasil la identidad no puede reducir la singularidad del yo a un colectivo plural, en tanto el cuerpo de Guedali patentiza una transformación que desestructura la “identidad” del hombre y del animal, disloca toda categorización de inclusión y exclusión, transparenta la extranjería y la extrañeza que anudan a todas las comunidades del sur brasileño. Guedali habita el umbral como zona del adentro y del afuera, su cuerpo se configura como zona de la hibridación del yo con el otro, su tiempo es un tiempo de tránsitos, materiales y conceptuales, que dislocan

21 Kafka 2013, pp. 512–561.

22 Yelin 2015, p. 67.

23 Deleuze y Guattari 1978, p. 21.

24 Scliar 1986, p. 12.

25 Sosnowski 2001, p. 718.



toda categorización de inclusión y exclusión. Su condición diaspórica rompe todo convencional paradigma de espacialidad y temporalidad. El permanente exilio en un cuerpo humano/animal y el tormento identitario son unos de los núcleos duros de la literatura de Kafka y metonímicamente aluden al tránsito cultural hacia “otro lugar” como el supuesto de su trabajo, a la dispersión y la traducción como marcas del texto mucho más que su familia y el contexto, los tópicos a partir de los que ha hecho hincapié la crítica. Esta ambivalencia constitutiva convoca al escritor multi-lingüe que personifica y tematiza las tensiones interculturales en torno de los confines, y trabaja la naturaleza intransitiva de la metáfora literaria en tanto referencia alusiva a una verdad inaccesible.²⁶

La gramática del cuerpo humano-animal deja translucir tanto la fuerza metafórica de la (incomprensible) culpa de Josef K. como la idea del judaísmo y de sus contradicciones en tanto significante de una universal condición humana. En su dislocación respecto de lo humano, el centauro de Scliar protagoniza una etnografía de lo otro, de lo extraño que está en lo propio y no abre solamente una fértil interrogación sobre ese *afuera* de la naturaleza que subvierte los imaginarios civilizatorios de la modernidad.²⁷ La perturbadora contigüidad entre lo humano y lo animal es uno de los modos de representación que alimentan la obra anticipatoria del escritor boemo y su capacidad de explorar los confines de lo humano, de poner en forma lo extraño que está en lo propio. Así como los leopardos incitan a comprender el apólogo desde una perspectiva distinta de la mera lectura, la precisa escritura kafkiana obliga al lector a situarse fuera de contexto y aceptar la carencia de todo lenguaje respecto de una realidad que lo supera.

BIBLIOGRAFÍA:

- Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- Anders, Günther. *Kafka. Pro e contro* (edición original *Kafka, pro un contra. Die Prozeß-Unterlagen*, München: 1951), edición al cuidado de Barnaba Maj. Macerata: Quodlibet, 2006.
- Arduini, Stefano. *Con gli occhi dell'altro. Tradurre*. Milano: Jaca Book, 2020.
- Baioni, Giuliano. *Kafka. Letteratura ed ebraismo*. Prólogo de Giuliano Bevilacqua. Roma: Edizioni di Storia e letteratura, 2008.
- Cragolini, Mónica B. *Extraños animales. Filosofía y animalidad en el pensar contemporáneo*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor* (edición original *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, 1975). Versión de Jorge Aguilar Mora, México: Ediciones Era, 1978.
- Fortini, Franco. *Capoversi su Kafka*. Prólogo de Giuseppe Lupo. Matelica (MC): Hacca, 2017.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Kafka, Franz. *Relatos completos*. Traducciones de Francisco Zanutigh Núñez, Nélida Mendilaharsu de Machain y Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Losada, 2013.
- Scliar, Moacyr. *El centauro en el jardín (O Centauro no Jardim, 1980)*. Traducción de

26 Baioni 2008, p. 110.

27 Giorgi 2014, pp. 31-32.



- Mirian Lopes Moura. Barcelona: Círculo de Lectores, 1986.
- Scliar, Moacyr. *Los leopardos de Kafka* (*Os Leopardos de Kafka*, São Paulo: 2000). Traducción de Emiliano Becerril Silva. México: Elefanta Editorial-Secretaría de Cultura, Dirección General de Publicaciones, 2017.
- Sosnowski, Saúl. *Sin desierto y sin tierra prometida: cuarenta años de literatura judía-latinoamericana*. En Haim Avni, Judith Bosker Liwerant, Margalit Bejarano, Sergio Della Pergola, Leonardo Senkman (eds.). *Pertenencia y alteridad. Judíos en/de América latina: cuarenta años de cambios*. Madrid-Frankfurt am Main-México: Iberoamericana Vervuert, 2011, pp. 709-718.
- Steiner, George. *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione* (edición original *After Babel. Aspects of Language and Translation*: 1975). Traducción de Ruggero Bianchi, Milano: Garzanti, 2004.
- Yelin, Julieta. *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2015.