



LAS ESCENAS DE LO HUMANO

DIEGO LIZARAZO ARIAS

JOSÉ ALBERTO SÁNCHEZ MARTÍNEZ




siglo veintiuno
editores


Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA

lingüística
y
teoría literaria

KAFKA
LAS ESCENAS DE LO HUMANO

coordinadores

DIEGO LIZARAZO ARIAS
y
JOSÉ ALBERTO SÁNCHEZ MARTÍNEZ

con la colaboración de

RAYMUNDO MIER GARZA ♦ PABLO LAZO
BRIONES ♦ ANTONIO SUSTAITA ♦ ALEJANDRO
MONTES DE OCA VILLATORIO ♦ NÉSTOR
BRAVO ♦ ALBERTO CARVAJAL



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA



siglo xxi editores, méxico

CERRO DEL AGUA 248, ROMERO DE TERREROS, 04310, CIUDAD DE MÉXICO
www.sigloxxieditores.com.mx

siglo xxi editores, argentina

GUATEMALA 4824, C1425BUP, BUENOS AIRES, ARGENTINA
www.sigloxxieditores.com.ar

anthropos editorial

LEPANT 241-243, 08013, BARCELONA, ESPAÑA
www.anthropos-editorial.com

PT2621.A26

Z72

2018 *Kafka : las escenas de lo humano* / coordinadores. Diego Lizarazo Arias y José Alberto Sánchez Martínez ; con la colaboración de Diego Lizarazo Arias y otros ocho. — México, Ciudad de México : Universidad Autónoma Metropolitana : Siglo XXI Editores, 2018.

213 páginas : ilustraciones a color

ISBN Siglo XXI Editores: 978-607-03-0918-2

ISBN UAM: 978-607-28-1372-4

I. Kafka, Franz – 1883-1924 – Crítica e interpretación. I. Lizarazo Arias, Diego, editor, colaborador. II. Sánchez Martínez, José Alberto, editor.

primera edición, 2018

© siglo xxi editores, s. a de c. v.

isbn 978-607-03-0918-2

d.r. © universidad autónoma metropolitana

universidad autónoma metropolitana, unidad xochimilco

calzada del hueso 1100, colonia villa quietud, c.p. 04960,

coyoacán, ciudad de méxico.

sección de publicaciones de la división de ciencias sociales y humanidades.

edificio a, 3er piso. teléfono 54 83 70 60

pubcsh@correo.xoc.uam.mx

<http://dcshpublicaciones.xoc.uam.mx>

isbn 978-607-28-1372-4

derechos reservados.

prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio.

impreso en offset rebosan, s.a. de c.v.

acueducto 115, col. san lorenzo, 14370, tlalpan

INTRODUCCIÓN

DIEGO LIZARAZO ARIAS y JOSÉ ALBERTO SÁNCHEZ MARTÍNEZ

*Kafka peca contra una vieja regla al producir arte
tomando como material único la basura de la realidad.*

T. W. ADORNO

Si bien es cierto que la celebración de los cien años de la publicación de *La metamorfosis* propició una sustantiva conmemoración de la obra de Franz Kafka, nunca se trató de una recitación de un trabajo dejado de lado o relativamente olvidado por la cultura literaria e intelectual. Lejos estuvo de ser un retorno de lo rezagado en el tiempo o un redescubrimiento de una producción ya lejana.¹ Kafka ha sido siempre intempestivo en un doble sentido: porque de una u otra manera su escritura es inoportuna, no sólo en términos estéticos, sino también políticos y éticos. Kafka no deja de ser inquietante para las diversas modalidades civilizatorias del mundo moderno. Incómodo para la cultura cristiana y judía; incómodo para el pensamiento liberal y la ideología mercantil y capitalista; incómodo para los regímenes burocráticos; incómodo, incluso, para el comunismo. Con la instauración del sistema comunista después de la guerra, Kafka fue considerado reaccionario y prohibida su publicación en Checoslovaquia. Pero también es intempestivo en un sentido más radical: porque la agudeza y acidez de su obra no ha dejado de aquejar las regularidades civilizatorias y las buenas conciencias, las positivities y organicidades que se han prolongado y relevado en el tiempo desde la aparición de su obra. Tanto por la tesitura, por la trama de su escritura, como por las fisuras y grietas que dicha palabra abre en las formas y organizaciones de la vida social, Kafka está aquí, y ha estado aquí continuamente: con constancia y extenuando, con persistencia y resistiendo. Contravía del tiempo continuo, que resulta saboteado una y otra vez. En ello radica también el

¹ Harry Järv, el bibliotecario y escritor sueco, mostró que hasta los años cincuenta había más de 5000 referencias a la literatura de Kafka, sin considerar la producción en todos los idiomas (Järv, 1961).

magnetismo exegético que su obra produce. La necesidad de entender, escuchar, comentar, recusar, abjurar, citar, olvidar, recordar, referir, incansablemente a Kafka, tan persistente no sólo en la crítica literaria sino en términos más amplios, en la producción poética y en el horizonte más vasto de la hermenéutica y la semiótica, de la filosofía, la estética y la política. Abordar a Kafka ha sido un desafío y una fuente de conflictos interpretativos que por sí mismos constituyen diversas tradiciones académicas, incluyendo a aquellas que han cuestionado el afán interpretativo o la pretensión develadora de la obra de Kafka. Marthe Robert, célebre traductora de Kafka al francés, produjo una verdadera cesura en las formas de abordaje de su obra, al poner en tela de juicio precisamente estas pretensiones. El objeto de la crítica de Robert es lo que ha llamado el “delirio de interpretación” propio de una ristra de críticas y análisis que encuentran la obra de Kafka repleta de simbolismos y significaciones ocultas que habrían de ser entresacadas. Para ella en esta actitud hay un error grave de origen: todas las exégesis suponen que la obra de Kafka guarda sentidos arcanos codificados en símbolos que, por lo tanto, implicarían alguna clave de desciframiento. Y justo en esa necesidad de la clave de desciframiento la crítica encuentra sentido, puesto que cada exégeta supone que cuenta con la llave que permite acceder a su sentido encriptado. La analítica de Kafka se convierte así en una actividad repetitiva de postular un sistema cifrado y proyectarlo sobre su obra para después recoger los frutos de sentido que la explican. Para Robert este mecanismo termina por agotarse sin aportar nada significativo, nada hay para pensar que tal clave exista. Nada en Kafka, piensa la traductora, indica que hubiese producido tal sistema de indicios. Siendo así, sucede entonces que cada exégeta, incluso cada tradición exegética en torno a Kafka, puede erigir cualquier equivalencia simbólica porque no hay nada ante lo cual pueda verificarse; y ello, para Robert, termina haciendo inane el sentido mismo del análisis o de la crítica porque entre las interpretaciones no hay ya forma de decidir cuál es realmente pertinente y cuál no lo es: “las claves abren tantas puertas a la vez que finalmente acaban por cerrarlas todas” (Robert, 1970a: 35). Concluye Robert que el camino de abordaje de Kafka ha sido equívoco, porque la obra kafkiana no propone símbolos. Las imágenes de Kafka deben leerse de otra manera: son *alusiones*. El carácter de éstas radica en que tienen “conexión con un mundo cuyo sentido no pueden enunciar, pero que son capaces de hacer conocer explorando sus múltiples significaciones posibles” (Robert, 1970b: 113). Esta nueva actitud abrió un diferente venero en la compren-

sión de Kafka, de tal fuerza que su impacto alcanza a notarse incluso en lo que constituiría quizá el segundo gran momento de la crítica en torno al autor: el trabajo de Deleuze y Guattari que declara, casi siguiendo a Robert, que no espera encontrar arquetipos ni interpretar lo que se quiso decir en una dirección u otra, y que su postura no admite más que una política de Kafka que no es ni simbólica ni imaginaria (Deleuze y Guattari, 1990). El propio Barthes compartió con Marthe Robert esa manera de ver a Kafka, advirtiendo en su escritura no una simbolización, sino una alusión. La relación íntima de Kafka con la lengua alemana no es la de quien inventa símbolos profundos, sino la de quien significa lo que la vida le va dando:

remitiendo la subjetividad al dominio alusivo, para que el hombre insultado sea verdaderamente un perro: el hombre tratado como un perro *es* un perro. La técnica de Kafka implica, pues, en primer lugar, un acuerdo con el mundo, una sumisión al lenguaje usual, pero inmediatamente después una reserva, una duda, un temor ante la letra de los signos propuestos por el mundo (Barthes, 2002: 191).

Pero si recordamos un poco esta singularidad de la escritura de Kafka, había sido ya advertida previamente por Adorno, quien recomendaba como actitud para leer a Kafka “tomarlo todo literalmente, sin recubrirlo desde arriba con conceptos” (Adorno, 1962: 263). Kafka “crudo”, podríamos decir, incluso en el sentido que daba Lévi-Strauss a esta palabra. El caso es que esta sustentación de un Kafka crudo no sólo se encontraba en Adorno, sino que quizá ha constituido toda una tradición de lectura: Hannah Arendt despeja las lecturas esotéricas, para ella no hay nada oculto. Es el mundo humano que hemos construido el que se suscita allí con la simplicidad de su lenguaje.

Pero frente a Robert, es posible aún problematizar este esfuerzo de contención de la diversidad interpretativa, quizá en dos sentidos: porque la traducción es siempre una forma de lectura y la lectura puede comprenderse también como forma de la traducción. Si algo muestra la traducción es que el sentido no suele embalsamarse demasiado; hay en él una condición viva dada por su naturaleza irreductiblemente social e histórica. El sentido experimenta los embates permanentes de la refiguración en todo acto de traducción o de lectura. La lectura es siempre, de alguna forma, una tensión interior entre la aspiración a la literalidad y la interpretación que busca darle un lugar en el mundo lector al que se

allega. Incluso el Barthes semiólogo que quiso alguna vez distinguir las categorías de denotación y connotación, preservando una suerte de literalidad para la primera, termina reconociendo la imposibilidad de mantener las cosas en un régimen puramente descriptivo. No hay nada como la descripción pura: las cosas adquieren densos sentidos cuando se describen y se engrosa tanto la descripción que pierde su pretendida naturaleza. Pero en un segundo sentido resulta aún más difícil contener la interpretabilidad de Kafka: porque la experiencia literaria, como toda experiencia de sentido, no puede cerrarse en quien la produce ni en su acto de producción. Leer a Kafka es participar de una experiencia que ningún llamado a la crudeza puede contener, porque no hay manera de leer más que participando vivamente. La crudeza misma se dispone así, en una diversidad irrefrenable de experiencias de lectura. Es posible, y de facto lo es, erigir plurales lecturas de Kafka aunque no creamos, al igual que Robert, que Kafka haya construido su literatura según un código oculto que algún día será desentrañado. Kafka crudo es, como la experiencia fáctica de la propia vida, una densa multiplicidad de posibilidades, de sutiles relaciones, de miradas entrecruzadas que logran, a veces en conflicto y a veces intersecadas, desplegar una diversidad de planos y perspectivas. Delimitar las imágenes de Kafka o sus figuras sólo en una tradición de lectura, es más bien un empobrecimiento de lo que constituye una fuerza de interrogación históricamente incontenible. Necesitamos más bien estimular la multiplicidad del debate, la intensidad de una conversación que aspira a acrecentar las implicaciones de una obra que no deja de problematizar nuestras certezas y expectativas de la compleja trama de la vida-lenguaje, en la que además de la tradición Adorno, Robert, Auden o Deleuze-Guattari, es preciso reactivar las lecturas de Camus, de Bataille, de Benjamin, Blanchot o Coetzee, y con este último, las que de Kafka se producen en África o en Latinoamérica.

Los embates de la obra de Kafka en Latinoamérica reconocen dos dimensiones que resultan vitales y abren un campo de influencias creativas y hermenéuticas. Entre los años treinta y los cincuenta se introduce casi toda la obra de Kafka en América Latina. La génesis de este acontecimiento produce en primera instancia la reconfiguración del valor de lo cotidiano en los procesos literarios; el arte literario absorbe la búsqueda de la descripción de la realidad para construir un campo fértil. Son dos las dimensiones que se pueden plantear y que resultan aún vigentes en el afrontamiento de su lectura. La primera se localiza en Ezequiel Martínez Estrada, quien escribirá un conjunto de ensayos fundamentados en

la figura de Kafka, delegando a un segundo plano los aspectos estéticos y formales de su literatura. Si bien esto nos permite tener en cuenta el pormenor de la figura y de la biografía personal, también se inaugura una cultura de la interpretación basada en el reconocimiento de lo biográfico. No se puede desconocer esta tradición en América Latina de llevar al autor hacia la trinchera de lo personal y de lo biográfico. La segunda dimensión es aquella que se debe a Jorge Luis Borges: el Kafka de Borges persigue y es perseguido por el tema de lo fantástico. Bien es sabido que Borges tuvo una influencia tremenda en la búsqueda de reelaborar lo fantástico; su lectura de Kafka excluye la figura y lo centra en la formalidad de la escritura, intenta no basarse en alegorías, coincidentemente con Barthes, Adorno y Deleuze. Estas dos tradiciones, en conjunto con las teorías que han tratado de pensar a Kafka, intervienen para establecer marcos de referencia necesarios en el reconocimiento del terreno.

Hemos llamado *las escenas de lo humano* a este proceso doble, asumiendo que hablar de Kafka sólo puede hacerse bajo la figura de un escenario, un campo de actuación del autor en el que arroja incidencias de interpretación. La escena implica la interrupción de la figura o en términos más concretos una desfiguración. Kafka es uno de los autores en los que lo humano aparece en duda, permanentemente interrogado; su literatura exhala una deformación de lo humano, y a veces su desaparición. La humanidad de Kafka no es aquella que se rige por una civilización, por el progreso; a la inversa, la humanidad de Kafka aparece en una transformación permanente que es la base de todo desapego existencial.

Si bien muchos de los trabajos de este libro se sitúan en *La metamorfosis*, no es tomado ése como canon de su obra, más bien se reconoce que hay en él una nueva directriz para pensar nuestro tiempo. Los artículos construyen un cuerpo cuya intención no es edificar una verdad interpretativa; aflora en ellos el espíritu de encontrar un tejido de problemas y preguntas que excede el propio sentido de *La metamorfosis*. A través de ellos se despierta una delicada intención de abrir la mirada, de sentir el discurrir de una literatura provocativa, intensamente extraña, incómoda. Muchos de los elementos que aparecen son referentes clave: la monstruosidad, el desapego a lo familiar, la transformación corporal, el sentido del animal, la escritura, el arte. Este avizoramiento de la escena es presentado en temáticas que revelan de fondo interpretaciones de lo humano. Lo humano en su proceso de transformación, incluso de desleimiento, capacidad de la metamorfosis. Acercarse a lo humano en Kafka implica preocuparse por aquello que provoca desfiguración, desterritorialidad y reterritorialidad.

Así, el capítulo “Los signos oscuros de Kafka”, de Diego Lizarazo, plantea una diferencia con la ya clásica lectura de Deleuze y Guattari al respecto. El eje de dicha controversia se encuentra en repensar a Kafka no desde la política de desterritorialización de su escritura en alemán en el contexto de la minoría checo-judía, sino en el reconocimiento de la potencia desbordadora de dicha escritura para la cual ésta o cualquier otra demarcación resulta inane. La escritura de Kafka, leída como una suerte de antigramática de la semiosis moderna que estaría profiriendo insistentemente una signicidad con la fuerza de reventar todos los ejes de representación y de sentido que validan y legitiman dicha modernidad. Una signicidad oscura. En esa trayectoria un segundo enlace se establece: el de la lectura de Benjamin sobre Kafka, de su fracaso como esperanza. Frente a los grandes libros del sentido, la *escritura sagrada* como manifestación y establecimiento del mito, y la *enciclopedia*, como afirmación positiva de la razón humana diseñadora del mundo, la obra de Kafka se despliega como negatividad y contralibro, ya no como fracaso e imposibilidad, sino como posibilidad de indicar y minar las posibilidades de la lengua del poder que la modernidad prolifera sin cesar.

Por su parte, José Alberto Sánchez Martínez, en “Escena, cuerpo y desfiguración en *La metamorfosis*” desarrolla la forma en la que la escena permite encontrar el sentido del cuerpo en su proceso de metamorfosis, aludiendo a la transformación del hombre en insecto-animal como una evolución inversa, si bien esta evolución puede plantear un debate donde lo humano queda reducido a un ente sin razón. La categoría de animal se presenta en este trabajo como una liberación del mundo del progreso social racional. El animal no se opone a lo humano sino que se empa en su proceder de desapego a lo social.

En “Kafka, *la transformación: escribir-linderos-fisuras*”, Raymundo Mier parte de las relaciones de creación y escritura terciadas desde “Preparativos de una boda en el campo”, texto que prefigura el tema de la metamorfosis; de la propia “metamorfosis” y de una carta en la que se define la tarea de escribirlo. Esta intertextualidad revela la singular condición de un relato que desde su inicio es ya una tragedia y de la cual es el trayecto de un despertar escindido y su camino hacia la muerte, la insignificancia y el olvido. El trabajo de Mier muestra el asombro singular que esta escritura pone en juego: lo insólito de un discurso sin sobresaltos sobre la mutación a lo monstruoso, como en la cancelación tanto en el protagonista como en su mundo de cualquier extrañeza. El malestar de tal desacomodo ha sido desplazado al lector. Ese asombro

atorado, desdibujado en el relato, desemboca en el lector como una experiencia de piedad y horror que no se funda en identificación alguna. La escritura de Kafka, las relaciones del “Yo” y el “él” en la enunciación, y sus peculiares vínculos y formas de emergencia ante la propia condición (familiar, histórica e incluso lingüística) de Kafka, resultan problematizadas y clarificadas en este artículo. Una dilucidación que explora las etiologías de las oposiciones materna y paterna en las tensiones del checo y el alemán, pero que especialmente encara la lengua literaria de Kafka en sus búsquedas y conquistas, en su condición irreductible de narración de la mirada como entrecruzamiento entre el confinamiento y la desaparición. Mier encara el acto kafkiano de escritura en su realización concreta, en las condiciones sociales e históricas de Praga en los límites de la guerra y en el intersticio de las contradicciones entre el trabajo y las posibilidades de la literatura, pero también, y especialmente, en la singular intersticialidad de una jerga entre el alemán y el checo. El artículo desenlaza un abordaje de la escritura como proximidad entre la soledad y la muerte, lo que redimensiona el trabajo de Kafka como trayecto inusitado de una escritura solitaria que roza el lugar imposible de la escritura como muerte.

El capítulo de Pablo Lazo, titulado “La doble transformación en *La metamorfosis*”, se concentra en la dialéctica que ejerce el principio de la metamorfosis. Sostiene que hay dos sentidos: la transformación trascendente y la anodina. La aparente contradicción queda revestida por una discusión ontológica en la que Gregorio Samsa hace brotar el absurdo inquietante de lo inútil, de una existencia reducida. Aunque en el centro del texto está Gregorio Samsa, la lectura que realiza Pablo Lazo elabora una relación tentacular con los problemas mismos de la cultura cuyo debate es también ontológico, existencial. El arte, el problema del lenguaje, la comprensión y la soledad son algunos de sus derroteros.

En el capítulo “Cuerpo y palabra, ¿dónde está el monstruo?” Antonio Sustaita muestra que el cuerpo en el performance es siempre inestable. Por ello hay en la metamorfosis una inestabilidad performática, un campo de actuación que se traduce en resistencia, en crítica. El cuerpo de Kafka en la metamorfosis es el primer performance, que transforma en escenario el espacio doméstico, altera la realidad y la deconstruye. Tomando como concepto lo monstruoso en calidad de pregunta, el cuerpo que actúa se convierte en un signo de negación de los espacios, del orden discursivo, lingüístico, racional: lo abyecto como renuncia.

En “Testimonio de Kafka en la *Carta al padre*”, Alejandro Montes de

Oca busca dar sentido al planteamiento del propio Kafka que describe dicha epístola como alegato jurídico. Las pinzas analíticas que propician esta clarificación son los abordajes de Milan Kundera y Giorgio Agamben: el primero, señalando que Kafka despunta al indicar el totalitarismo como asunto antropológico antes que político y el segundo, al señalar, a propósito de Auschwitz, que la verdad tiene una tesitura no jurídica, que obliga a no confundir la *questio facti* con la *questio iuris* y que justamente, en este discernimiento, se juega lo crucial para el superviviente. Montes de Oca encuentra que en la *Carta*, Kafka da cuenta del totalitarismo familiar vivido, siendo posible hallar tanto la *questio iuris* que resulta patente en el ánimo de *proceso* que establece al padre; como el horizonte de verdad que allí aflora como escritura. Con ello, Kafka figura en su forma más concluyente el naufragio del proyecto civilizatorio.

En “La fábula de Samsa y Mishima”, Néstor Bravo, con cierto humor satírico, despliega a la vez una mordacidad desmitificadora y de regreso, una interrogación por algunas de las facetas más absurdas y siniestras de la propia condición humana, que, hiperbolizadas en *La metamorfosis*, nos permiten reparar en torno al devenir entre la escritura kafkiana y la dinámica inconexa y enigmática de la propia vida. Como radios que van emergiendo del cuerpo de la obra, Bravo desprende posibilidades hilarantes y a la vez reflexivas del devenir de Kafka a partir de caminos tan diversos como Burroughs o Mishima. Se trata de lo que podría ser una fábula ya no de Kafka, sino del joven Samsa en el proceso de aleccionamiento de lo sublime y lo siniestro en la figura poética de la animalidad. La conclusión de Bravo es repotenciadora y a la vez ríspida: quizá la metamorfosis muestra, en el sentido en que la tradición clásica griega configuraba al animal como prototipo mítico de una moral heroica, la capacidad de Kafka de transmutarse en múltiples posibilidades, como en la proteicidad de la máscara que le hace recordar a Cindy Sherman.

Finalmente, el capítulo de Alberto Carvajal presenta a través de una escritura aforística, aparentemente inconexa, un diálogo literario reflexivo, cuya intención es evidenciar algunas esencias de Kafka. Se centra en establecer el límite del orden dado, dirigido, de las formas que consumen lo humano bajo apariencias legítimas como la burocratización de la voluntad. En su texto, la cárcel no es una vida elegida, es el espejismo de una libertad que se superpone, que constela. Alusiones al cuerpo, al amor, a las relaciones familiares, son algunos temas que sustentan su reflexión. *Obliquus* es el título que nos propone Carvajal, una alegoría del vacío, necesario para pensar la metamorfosis.

Gracias a la participación de la Bienal Internacional del Cartel en México, este libro pone en juego otro diálogo con Kafka. Diálogo productivo y alusivo que nos permite acceder a esa otra interpretación: la de los artistas plásticos, ilustradores de diversas partes del mundo que, siendo convocados a propósito del pasado centenario de la publicación de *La metamorfosis* de Franz Kafka, *Vestigio de un sueño intranquilo*, han realizado de manera prolija. El cartel es una forma de interpretación de la obra de Kafka, no tanto como un discurso de escritura que se traduce o articula en otro discurso, el icónico (como intersemiosis); más bien asistimos a las imágenes contemporáneas que conversan con las imágenes de Kafka, quien escribía en poderosas imágenes. Algunas de ellas son las más acuciantes y pregnantes de la sociedad moderna. Esta otra conversación ha sido posible gracias a Xavier Bermúdez Bañuelos, director general de la Bienal Internacional del Cartel en México, A. C., cuyo entusiasmo nos permite incluir una rica diversidad de obras con las cuales alcanzamos otras tesituras y experiencias de la obra de Franz Kafka.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W., “Apuntes sobre Kafka”, e *Prismas*, Barcelona, Ariel, Ba62.
Barthes, Roland, “La respuesta de Kafka”, *Ensayos críticos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2002.
Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1990.
Järv, D., *Die Kafka Literatur: Eine Bibliographie*, Suecia, Cavefors, 1961.
M., Robert, *Acerca de Kafka. Acerca de Freud*, Barcelona, Anagrama, 1970a.
———, *Kafka*, Buenos Aires, Paidós, 1970b.

VESTIGIO DE UN SUEÑO INTRANQUILO.
COLECCIÓN DE CARTELES SOBRE EL CENTENARIO
DE *LA METAMORFOSIS* DE FRANZ KAFKA

*El hombre le contestó: si pecamos,
Kafka dejará de soñarnos.*

J. L. BORGES

“Él no había tenido un sueño tranquilo, pero quizá había sido tanto más profundo por eso mismo”. Es una proposición contenida en una de las ficciones más ovacionadas de la literatura del siglo xx y que logra reflejar exitosamente la futilidad de la existencia tan característica del escritor judío checo Franz Kafka. Sumergido en una situación compleja de rechazo paterno, aunada a la constante de inferioridad e incompatibilidad familiar, Kafka realizó la sustancial obra de una elocuente ansiedad, en la que se manifiesta vehementemente su frustración y soledad, conocida mundialmente como *La metamorfosis*.

A cien años de su publicación, la Bienal Internacional del Cartel en México convocó a la comunidad de artes gráficas, experimentada y principiante, a participar en la colección de carteles sobre el centenario de *La metamorfosis* de Franz Kafka, *Vestigio de un sueño intranquilo*. Kafka dejó, pese a una vida llena de opresión y angustia, una colosal obra que alberga fantasía y realidad para señalar la fatiga y agobio producidos por la burocracia unicursal y costumbres de principios del siglo xx en Europa del Este. No obstante, desde 1915 hasta hoy, las obras de Kafka han traspasado las fronteras de Europa y tenido profundo impacto en la pluma de grandes escritores en Hispanoamérica y el resto del mundo; en este amplio espectro figuran Vladimir Nabokov, José Emilio Pacheco, Haruki Murakami, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, María Zambrano, Octavio Paz, entre muchos otros.

La BICM, en tanto que actor responsable con la cultura, consideró imprescindible conmemorar la centuria de *La metamorfosis* generando una colección de carteles que funcionen en dos sentidos: tanto para elogiar la formidable obra de Kafka, creando un acopio que represente los *vestigios* que aún hoy dejan honda huella en quienes se introducen en el

mundo kafkiano, como para seguir promulgado la magnificencia de este mismo mundo. En la preservación del sueño de Kafka reside que Kafka nos siga soñando.

LAURA GABRIELA LUNA MORALES

Directora de contenido

Bienal Internacional del Cartel en México

LOS SIGNOS OSCUROS DE KAFKA

DIEGO LIZARAZO ARIAS¹

DESTERRITORIALIZAR LA DESTERRITORIALIZACIÓN

El gesto interpretativo que realizaron Deleuze-Guattari sobre la escritura de Kafka, abrió un trayecto de renovación en lo que parecía un campo extenuado de lecturas. Pero ha significado también una reducción ante la potencia de minado y desestabilización que la escritura de Kafka despliega en nuestro tiempo (un tiempo muy amplio, que abarca el arco de puntas difusas que constituye la modernidad). La lectura que aquí realizo se anima y a la vez abjura del gesto deleuziano. Busco la potencia heurística y crítica kafkiana que aparece no en su inscripción como literatura menor, sino como expansión capilar de escritura político-literaria. En otros términos: mi apuesta radica en que la comprensión de Kafka exige esclarecer la recarga iterativa de su fuerza infiltradora, de su energía negativa. Esta lectura puede entenderse incluso como intensificación sobre el rastro de intensificaciones que para Deleuze-Guattari constituye Kafka, pero no en el sentido provincial o comarcal, sino en un sentido expansivo, como ocurre, por ejemplo, en la extensión del sistema capitalista en el mundo moderno. Es decir, la escritura de Kafka se ha infiltrado como contraparte de la simbólica moderna, como una especie de signo oscuro que propaga una perturbación ondulatoria que no parece haberse minado ni restringido con los años.

Encuentro dos líneas clave en la lectura deleuziana:

- a] Kafka no es un escritor con *compromiso político*. No reivindica una causa ni promueve una teleología política. No plantea un programa ni promueve un método de lucha. Más remoto aún es hallar en su escritura una especie de militancia partidista o ideológica específica,

¹ Profesor-investigador de Tiempo Completo de la Universidad Autónoma Metropolitana (México). Doctor en Filosofía. Especialista en estética de la imagen y la cultura. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel II. Premio de Investigación en Ciencias Sociales 2008. Premio de Investigación en Humanidades 2007. Premio de Investigación en Filosofía Estética 2009.

como quizá es asible en Sartre, en Brecht, en Neruda, incluso en Camus. Kafka no tiene un discurso politizante o didáctica revolucionaria alguna. Pero en un sentido más esencial, carece de dicho “compromiso”, porque no guarda ni ostenta ninguna verdad arcana, ningún sentido escondido que revelará la clave para la superación social o existencial; o una verdad superior sobre la ruta de la historia, sobre el destino humano, sobre un estadio superior de la política. Ninguna verdad que ofrezca una solución de los tiempos, capaz de superar las contradicciones y paradojas de nuestra actualidad. Nada cercano a una cura, nada que se exalte como realización más plena, nada que se reconozca como identidad profunda o figurable. No hay una utopía histórica o metafísica que guíe el presente o el pasado. Ni utopía de porvenir más pleno ni cosmogonía de un origen pervertido en el presente. Nada de ello. No obstante esta negatividad, esta oclusión utópica, hay en Kafka una poderosa escritura política. Podría decirse una organicidad política de su escritura, extensiva, intensiva, en todo su texto. La escritura política es cosustantiva a su esteticidad, una estética política y una política estética, podríamos decir. Así, hay un linde claro entre pensar a Kafka como escritor político y comprenderlo como creador de una *escritura política*. Es así porque esta politicidad emerge, digamos, interiormente, de su escritura. Es una política capilar de sus propios signos, signos que me gustaría identificar como oscuros, en el sentido físico del término, en el sentido en que se habla de “materia oscura”. Deleuze-Guattari destacan en dicha escritura política una condición clave: “Nosotros no creemos sino en una política de Kafka, que no es ni imaginaria, ni simbólica” (1990: 17). Para ellos no es el caso de que Kafka escenifique, represente o narre la política. No hay nada allí que pueda pensar su literatura como un lugar ficticio en el que se proyecte, en su reflejo artístico, la arena de la política, o la dimensión política de la historia. No se trata de una representación de la política. Bajada de su lugar escópico o liberada de cualquier asimilación a una caja de cristal, la escritura de Kafka es más bien performatividad política, o política-escritura, que nada tiene de teatralización, entrada en foro, separación del mundo por un telón o una pantalla. Más bien se trata de energía escritural que en su vitalidad actúa como experiencia.

b] La segunda clave que Deleuze-Guattari despuntan es su pertenencia a lo que llaman “literatura menor”, y según su lectura, gracias a dicha inscripción, la escritura kafkiana alcanza esta potencia política. A

primera vista pareciera que la inscripción de Kafka como literatura menor fuese un error de análisis dada la envergadura y potencia intertextual de su obra, pero en realidad no hay equivocación alguna, sino más bien una perspicacia. Más adelante, dando una vuelta de tuerca adicional, cuestionaré dicha perspicacia. El núcleo de su interpretación es que la expresión kafkiana no se produjo en el horizonte de una lingüisticidad de pretensión universal, sino en una lógica enunciativa marginal, como de una comarca ubicada en algún lugar del amplio contexto de la lengua imperial alemana. Su expresión pertenece a una vecindad, a una raigambre acotada, local. Pero su estatuto es complejo: no es escritura marginal en el sentido de que se trate de una signicidad lanzada hacia fuera del lenguaje imperial, no es una escritura codificada en el habla de los excluidos o los marginados; consiste más bien en una escritura situada en un terreno de excepción, de quiebre, de irregularidad del propio lenguaje imperial. Kafka escribe en una lengua irregular, en el contexto en que dicha irregularidad es la norma social. Así, para Deleuze-Guattari la literatura menor posee tres características (en realidad son dos, porque la tercera se subsume en la segunda):

- 1] “No es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (Deleuze y Guattari, 1990: 28), como sería el caso de la literatura judía en Praga o la literatura argelina en París. Kafka escribe en un alemán que se ha impuesto sobre un territorio checo entonces inexistente. Una escritura que por el ejercicio de escribirse en ese alemán, genera un territorio de existencia, una suerte de establecimiento por la operación estética. Ésta es otra forma de decir lo que Deleuze y Guattari definen como “fuerte coeficiente de desterritorialización” y que plantea, en la literatura de Kafka, su extraña condición de una escritura imposible (que sin embargo es posible) que se produce en la negación de la lengua local al crearse en la lengua hegemónica, pero que, a la vez, al expresar la lengua práctica de los marginales de esa lengua imperial, muestra y produce la pérdida de territorio de la misma población alemana convertida así en “minoría opresora que habla un idioma ajeno”. El “alemán de Praga es una lengua desterritorializada, adecuada para extraños usos menores” (Deleuze y Guattari, 1990: 29).
- 2] El campo total de la literatura menor “es político”. Nada en sus formas de expresión, nada en su corporalidad escapa a lo político,

porque no hay en ella nada individual. Al ser escritura de la minoría, todo lo que expresa, y hasta su forma expresiva, constituyen la narrativa de la socialidad menor de la que emerge. Mientras que la literatura mayor (la de las lenguas dominantes) aspira a conquistar lo individual, lo absolutamente singular con lo cual alcanzaría su máxima distinción y relieve, en la literatura menor todo drama individual es señal y condensación de una demanda, de una afirmación colectiva. La condición de su pertenencia subalterna hace que todo rasgo adquiera el estado y la fuerza tanto del reto como de la acuciante necesidad política. Si la primera característica es una suerte de in floración de lengua subversiva desde el interior de la lengua hegemónica, la segunda es la inminente politización (como en una suerte de remarcación, de relieve inevitable dado a lo singular como indicación de lo colectivo) de todo rasgo de pertinencia.

- 3] La politización irreductible implica y a la vez se fundamenta en la reconversión de todo como valor colectivo. Enunciación individual de una conciencia colectiva. Lo colectivo concentrado en la singularidad o, en otros términos, la condición “menor” de la literatura de Kafka radicada en la dinamización y la fuerza política que su comunidad aflora. En palabras de Kafka: “La literatura no es un asunto de la historia literaria, como un asunto del pueblo” (Kafka, 1975: 182-189). Tiempo después Deleuze hallará que en el diario de Kafka la escritura “consiste en inventar un pueblo que falta” (Deleuze, 1996: 15). La escritura política es simultáneamente un esfuerzo, una lucha contra las instauraciones y las categorizaciones de los pueblos, de las gentes; y a la vez, *un dar lugar* para ser, a aquella colectividad que deambula en los entresijos de las sociedades imperiales. Escritura convertida en principio de multiplicación y también de hospitalidad, que se alcanza porque realiza un ejercicio menor dentro de una literatura mayor. La lengua resulta así doblemente *desterritorializada*: porque es el ejercicio y la condición de una comunidad judía que ha dejado tanto su medio rural como su lengua checa, pero a la vez, desterritorialización de la propia lengua alemana que ha devenido lenguaje convencional, legitimado, pero separado de la vitalidad del habla del pueblo. Éste hablaría, así, una nueva lengua, una lengua alemana, en este caso, afirmada en su ejercicio, en su concreción, frente a la lengua oficial, cada vez más desactivada y agonizan-

te en su lejanía e institucionalidad. La literatura checa-alemana enfrenta entonces el reto de llevar a cabo esta desterritorialización, y para ello, piensan Deleuze-Guattari, sólo hay dos caminos: “enriquecer artificialmente este alemán”, llenarlo con la densidad mítica y cosmogónica de la cábala o la alquimia, como procuraron Gustav Meyrink y el propio Max Brod, “lo que acentúa la separación del pueblo, y no encontrará salida política sino en el... ‘sueño de Sión’” (Deleuze y Guattari, 1990: 32); o emprender la fuga que Kafka inventa: elegir el alemán de Praga tal cual es, en su rispidez y su precariedad. Enfatizar el uso “puramente intensivo de la lengua” frente a todo uso simbólico, esgrimir la literatura a “fuerza de sobriedad”. Sobriedad, rispidez, como movimiento político de desecamiento en el que el sentido se va abandonando, se deslíe como en un líquido cada vez menos denso, al punto de que no quede de él más que su puro sonido, incluso, desprovisto de su foneticidad. Por ello, dicen Deleuze-Guattari: “Recuérdese el graznido de Gregorio que desfigura las palabras, el silbido del ratón, la tos del mono; y también el pianista que no toca, la cantante que no canta” (Deleuze y Guattari, 1990: 35).

Comencé este artículo advirtiendo cierta reducción de la fuerza perturbadora de la escritura kafkiana en la interpretación Deleuze-Guattari o, en sus propios términos: una interpretación que mina parte de su poder desterritorializador. El signo de entrada en este debilitamiento se halla en lo que, decía, podría leerse como cierta paradoja, entre la ubicación de Kafka como parte de una literatura menor y su estado eminente, conquistado en la articulación de tiempo, muerte y escritura, como literatura no sólo mayor, sino *definitoria*. Es imposible no advertirla, porque el devenir de la escritura de Kafka no se detiene en la reticencia y la plegadura interior que produciría en la lengua alemana elaborada desde su condición de un checo-judío que la va vaciando de sus nódulos de sentido, que consigue, como lo hace a su modo la propia lengua de dicha literatura menor, parar las referenciaciones según sentidos propios o las metaforizaciones según sentidos figurados, y como gusta decir Deleuze, deviene en *secuencias de estados intensivos* o circuitos de “intensidades puras que se puede(n) recorrer en un sentido o en otro”. Esta abolición de los límites claros entre los sentidos es diáfana, por ejemplo, en el corrimiento entre el hombre y el mono, y su retorno, en el *Informe a una academia*, o en la eliminación ontológica de la frontera entre hombre y escarabajo

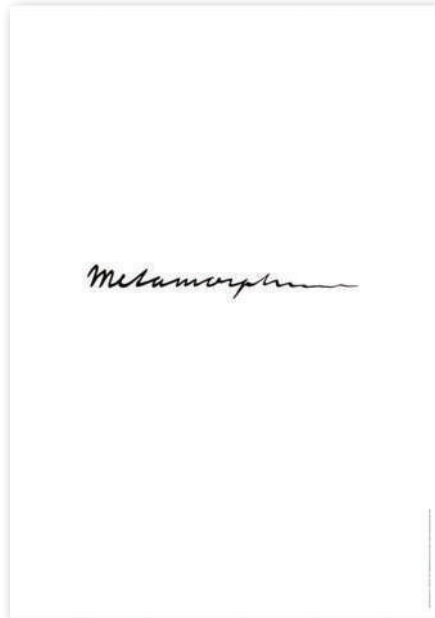
“ya que cada uno desterritorializa al otro”. Los filósofos optan por sustituir la teoría de las categorías lingüísticas, por la concepción de las intensificaciones, en la que, por ejemplo, los verbos o las preposiciones pueden adquirir, como sucede en la lengua ordinaria, otros sentidos; o como ocurre con la lengua alemana poseída por el checo, una ristra de desplazamientos y fugas, gracias a que en ella las preposiciones se usan incorrectamente, se abusa del pronominal o se multiplican los adverbios, constituyéndose todo ello como nueva condición, como flujo incontenible de la lengua. Pero el quiste que carga la lectura Deleuze-Guattari no es el principio de su consecuencia con dicha carrera de intensificaciones, sino su *parálisis*. Es un quiste de detenimiento, de fijación categorial que impide una movilidad capital para la clarificación de lo que la escritura de Kafka es: porque se trata de una escritura que no se le puede detener, como de alguna manera ocurre en la lectura deleuziana, en la literatura menor, ahora ejercida como efecto de territorialización. Es preciso, frente al propio Deleuze, hacer un movimiento deleuziano y aceptar la desterritorialización del territorio de la literatura menor, es decir, su entrada y su establecimiento como literatura mayor (desterritorializar una región ya desterritorializada, es hacerla territorio). Este movimiento no responde a un ejercicio veleidoso de dinamización de sus lugares, sino a una necesidad capital de comprensión, que no sólo daría cuenta de la potencia de la escritura kafkiana, sino que implicaría la participación en la movilidad histórica que ella propicia, porque al superar Kafka la persistencia de la marginalidad y arribar como elemento sustantivo de la literatura mayor y definitoria del mundo moderno, ejerce, con toda su potencia, ya no marginalmente el impulso de contaminación de dicho establecimiento, como virus, o como quiste que se replica en una metástasis que puebla ya no sólo la literatura mayor o moderna, sino el lenguaje moderno en su totalidad, contribuyendo a su negatividad.

SIGNOS OSCUROS

Para una teoría semiológica o discursiva, el nombre de Kafka funciona como un “texto”. Kafka se ha constituido en un discurso de alta densidad semántica y de una vasta narrativa que logra incluso rebasar el campo de su propia escritura. Al expandirse como narratividad, como gesto, incluso como disposición o actitud, para dicha semiótica habría así una literatura

kafkiana, una diégesis (un mundo kafkiano dotado de sus ambientes, sus personajes, sus situaciones —Berthoud, 2010—), y un discurso (una forma de decir, un nombrar, un estilo narracional kafkiano). Esta mirada repararía no tanto en los ecos dialógicos que recaen sobre la obra de Kafka, como en su capacidad de acción intertextual sobre otras literaturas. Pero la fuerza de su palabra rebasa toda semiosis literaria, porque en realidad Kafka constituye una *potencia perturbadora* que opera en la literatura, en la política, en la exégesis histórica, en la filosofía, en la cultura popular. Es una fuerza de desborde que supera las contenciones de cualquier serie artística o semiósfera; de cualquier sistema de especialización del discurso o del sentido.

Un atajo para advertir el movimiento y la fuerza que esa contra-escritura posee, es su avizoramiento ya no como letra, sino como imagen.



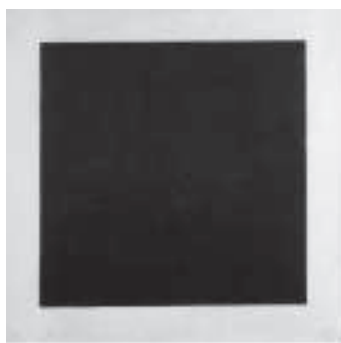
Karla Gondeková, República Checa

El cartel de Gondeková no requiere más que la palabra “metamorfosis” para evocar un mundo ausente pero enfáticamente señalado en la blanca inerte de la hoja (imagen de la serie *Vestigios de un sueño intranquilo*, Bienal Internacional del Cartel en México, 100 años de la publicación de *La metamorfosis*). En dos sentidos se sustenta la capacidad de esta elisión

para resaltar, en su ausencia, la intensa y proliferante narrativa kafkiana: en el primero, como potencia de esta escritura para trasminarse entre las lenguas, entre las literaturas, entre las comarcas culturales. Muestra de ello es la austeridad productiva de un cartel de una joven diseñadora checa que resulta plenamente legible en cualquier contexto, de cara a una cultura de la imagen que adquiere hoy un peso globalizante y que, en el colmo de la simpleza, con la pura inscripción del nombre de la obra de Kafka, patentiza un mundo de sentido y experiencia. Vacío pleno, porque en rigor, lo que contiene el cartel es una escritura que opera como imagen o una imagen que juega como escritura. Esta transversal legibilidad no proviene del lenguaje de la imagen, sino de la condensación que se realiza en una palabra que activa en la memoria, en casi cualquier memoria contemporánea, una narrativa que persiste, íntegra o en fragmentos, llana o reconvertida, institucionalizada por la regla del canon literario, o reticente e irruptora. La potencia diseminadora de esta escritura radica en su capacidad de socavar, de dislocar la narrativa que la propia modernidad ha procurado producir de sí misma, justo en esa performatividad ya señalada no sólo de la diégesis, sino también de la política, de narrar un pueblo para producirlo. La escritura de Kafka constituye una onda o un oleaje que regresa recurrentemente para trasminar esta performática, señalando con su crudeza (en el sentido en que Lévi-Strauss habla de “lo crudo” frente a “lo cocido”), la contraparte negativa de prácticamente toda figura y toda narrativa que esa modernidad detenta.

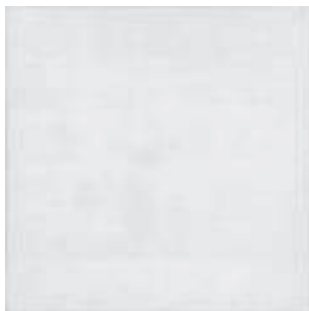
El segundo sentido es más propiamente icónico, porque muestra, en su radicalidad visual, ese efecto de intensificación vaciadora que Deleuze-Guattari advertían en la escritura de Kafka como táctica de llevar al extremo el desalojo de sentido de la lengua imperial. La desecación icónica como máxima rispidez y sobriedad de la imagen producida por la ausencia total de la forma, de la figura, del color... pero ello no sólo en el sentido deleuziano de un lenguaje humano que al desleírse deviene puro silbido de Gregorio, en el que según dicha mirada se ha abandonado toda significación, sino en el reconocimiento, como indiqué previamente, de que asumir dicho extremo de la secuencia de las intensidades termina por fijar lo que es un flujo. Si Deleuze asume que el silbido es la evacuación total del significado, y con ello casi el fin de la lengua, ha desactivado la propia intensificación. La intensificación exige, en cambio, reconocer el retorno, el juego de reflujo de alguna clase de sentido. El devenir a la pura sonoridad, ya despojada de toda reminiscencia fonética, no logra contener el retorno, el regreso más denso de un nuevo sentido que se desprende de ella. Porque justo de lo que

se trata es de que ese devenir del lenguaje en silbido señala, a contrapelo del estatuto del lenguaje como alta conquista antropológica y civilizatoria, su condición brutal y su irreductible continuidad con el graznido, el aullido o el soplo. El silbido, el aullido, en las figuras de Kafka, dice que el lenguaje humano es también animal o quizá incluso que sólo es animal. Paralelamente en la hoja en blanco lo que regresa es la constancia de la vaciedad, precisamente del mundo de Gregorio; es decir, de los elementos constitutivos del mundo moderno que Kafka avizora certeramente en las situaciones límite y en las figuras que articulan *La metamorfosis*. En 1915 se estrena la exposición suprematista con el cuadrado negro de Malévich que abría y a la vez prometía un camino afirmativo donde el arte conquistaba el lugar absoluto, emancipado de la servidumbre de lo real, llevado sólo por su proyecto de autosuficiencia formal.²



Kazimir Malévich, *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, 1915

² Malévich no produce con su cuadrado negro sólo un cuadro, constituye también un acto: porque la obra se coloca, traspolando el espacio de la exposición, en el lugar que las casas rusas destinaban para poner los íconos religiosos ante los cuales se santiguaban y reverenciaban (la esquina superior de la sala o “rincón sagrado”), íconos que resaltaban sobre un fondo blanco, como símbolo de pureza y santidad (en oposición a los fondos negros que hubiesen significado el abismo y el tormento), y que resulta recuperado en la obra de Malévich para colocar sólo una pasta negra uniforme, que vaciaba así todo el contenido metafísico, pero que a la vez, lo resaltaba por su hálito y por el lugar que ocupaba. Quizá el efecto del acto fue mayor porque tres años antes (1912) fue exhibida públicamente la obra clásica de la iconografía rusa: la *Trinidad* de Andrei Rubliov, destacada por su intensidad y belleza cromática, y por la configuración serena y a la vez rítmica del espacio. El cuadrado negro de Malévich se sobrepuso, justamente, a ese lugar, casi como recubriendo de negro el esplendor de Rubliov, afirmando tanto la negación de esa antigua tradición, de ese pasado, como afirmando, con toda su arrogancia y entusiasmo, el inicio de un nuevo relato totalizador: el del suprematismo moderno.



Robert Ryman, *Twin*, 1966

Momento cultural que se experimentaba como tiempo generador de un lenguaje nuevo, autotélico, superior a toda condición local, a toda marca de idiosincrasia, de contingencia histórica, de jerga. Pero 1915 es también el año de publicación de *La metamorfosis*, que como hemos visto, enfatizaría no el movimiento hacia la abstracción y la conquista superior de un camino nuevo y ascendente, sino la proliferación de las fisuras y agrietamientos de ese sueño de estabilización y lisura, que operaría, entre otras cosas, como anunciación terrible del crepúsculo nazi que se avecinaba en Europa (Reyes-Mate y Mayorga, 2000). El cartel en blanco de Gondeková, al indicarse en Kafka, ya no muestra la densidad de posibilidades del arte moderno, sino su vaciamiento, su decadencia. Está más bien en el camino de blanqueamiento que conmina las obras de Robert Ryman, en las que frente al sueño de las tensiones autónomas entre el color, las policromías, la sintaxis interminable de las geometrías, de las formas irregulares, de las texturas infinitas, sólo queda el blanco, la lisura de un blanco que lucha por decir algo, por diversificarse, por hacer notar un desleído velo de color posible que ya se ha perdido pero que se esfuerza por aludirse, debajo de su pregnante transparencia. Ese blanco que persiste al final, donde se ha desvanecido el cuadrado negro y todas las versiones cromáticas y posgeométricas que vendrían después, y donde sólo queda una delgadez, una transparencia sin nada por transparentar. Blanco sobre fondo blanco. Esfuerzo acaso inútil de preservar y desplegar allí una sutileza, una narratividad, una acción que, sin embargo, está ya destinada al fracaso porque no logrará dar marca alguna en esta vaciedad total de color. Sesenta años después, Ryman estaría testificando el agotamiento del sueño suprematista, y con ello sería así, singularmente contemporáneo de Kafka, que en su postrimería, estaría dando cuenta no

del inicio del relato, como pretendiera Malévich, sino de su *clausura*. Malévich, la ilusión afirmativa de una ruta de afianzamiento y mejora; Kafka, el advenimiento de la derrota de esa ilusión y su extravío.

La escritura de Kafka que, por supuesto, no sólo es un bosquejo de significantes, una erupción de materias icónicas, sino una densa selva de narraciones, se derrama en distintas magnitudes: no sólo sobre el campo de las literaturas menores o mayores, más allá de cualquier demarcación nacional o regional, sino también en los discursos académicos y políticos, en las más diversas referencias culturales, en la cinematografía y en el arte, en los movimientos sociales y contraculturales; en fin, en todo recinto, conciencia, experiencia, relación, institución, movimiento, en que también haya entrado y haya construido la modernidad. La escritura de Kafka no sólo como estética literaria, sino en un sentido más amplio, como contra-estética moderna y ésta sería la formulación más elocuente: metástasis de la contra-modernidad dada por su capacidad de extender ante los brillantes y luminosos signos de la promesa moderna, una multiplicidad de *signos oscuros*. Lo que esta visión implica es que, como una especie de perversión celular, Kafka habría inoculado en el sueño de perpetuación y de progreso, una creciente entropía de sentido, una significación oscura, que muestra una y otra vez en cada afirmación del lenguaje, del poder, de la subjetivación, de la identidad, de la institucionalidad, la contrapartida de su resquebrajamiento, de su falacia y de su inconsistencia. Si la modernidad enseñoorea la conquista del sujeto con su racionalidad, su autonomía y su entereza, Kafka muestra su ruina en Gregorio Samsa, en “Josefina, la cantora”, en *La colonia penitenciaria* (2000), hasta mostrar la ausencia total de fundamentos en cualquiera de sus afirmaciones:

Estoy en la plataforma del tranvía, completamente en ayunas en lo que respecta a mi posición en este mundo, en esta ciudad, en mi familia. Ni siquiera por casualidad podría indicar qué derechos me asisten y me justifican, en cualquier sentido que se quiera. Ni siquiera puedo justificar por qué estoy en esta plataforma, me sostengo de esta correa, me dejo llevar por este tranvía (1952: 55)

Si la modernidad se funda en la alta conquista de la legalidad y del pacto de la justicia, Kafka muestra su absurdo y su indolencia en Josef K, en el campesino de *Ante la Ley*, para quien la puerta está abierta, pero vedada; es sólo suya, pero inaccesible, le pertenecía, pero lo sabe sólo cuando muere. Especialmente es en *La colonia penitenciaria* donde la ley

alcanza su más intenso y preciso poder destructivo, esa mezcla de violencia y argumento, que se realiza en aquel prodigio técnico que sintetiza la máquina de escribir y la máquina de tortura, cuyo pulido sistema de agujas escribe el texto de la sentencia en el cuerpo del acusado, hasta convertirlo en una masa informe pero reglada. Si el mundo moderno celebra su capacidad de comunicarse, su nitidez y sus medios, Kafka muestra la derrota del lenguaje en *La metamorfosis* (2005), en *Una confusión cotidiana*, o en *El Castillo* (2015a); toda su obra está impregnada por estos fracasos, por estas ruinas irremontables de la comprensión. Si la modernidad pavonea la inteligencia humana, la ciencia, la cultura, especialmente su alta condición civilizatoria, el “Informe para una academia” (2011), lo que ostenta es la caída, el engaño, la ruptura interior de la aspiración moderna, en sus hilos fundamentales:

Intencionadamente, no empleo el término “libertad”. No hago referencias a ese gran sentimiento de libertad hacia todas las direcciones. Como primate lo he experimentado y he conocido seres humanos que lo anhelaban. Pero en lo que a mí respecta, no he reclamado libertad ni entonces ni ahora. Dicho sea de paso: con la libertad se engañan los hombres entre sí con demasiada frecuencia. Y así como la libertad pertenece a los sentimientos más elevados, el fraude correspondiente equivale al mismo nivel (Kafka, 2011: 12).

En fin, si la modernidad es afirmación, proactividad, realización, Samsa, Bendemann, Josef K, o sólo K, muestran que todo se tornará en una nada, en una prescindencia, en una futilidad de la vida convertida en sometimiento, renuncia y adecuación (Hopenhayn, 1983): “Estoy separado de las cosas por un espacio vacío, a cuyos confines ni siquiera intento acercarme” (Kafka F., 1983).

Si pudiésemos imaginar ahora una suerte de gran y densa semiosis histórica como aquel lenguaje múltiple y multidimensional en el que se define el arco de sentidos y las axiologías de un mundo, eso que ambiciosamente desde la ilustración se comenzó a llamar “la modernidad”, o incluso si apeláramos a las corrientes críticas que repelerían el sueño de la unidad y enfatizarían que estamos en realidad ante múltiples modernidades (Eisenstadt, 2000; Taylor, 2003), la escritura de Kafka ha de pensarse ya no como colección de textos, como archipiélago de relatos, sino como una movilidad mucho más amplia, como intensa proliferación de signos oscuros, contaminantes, una suerte de contragramática que va incrustando, en la medida que avanza, núcleos celulares de desorden en

ese lenguaje. Pero el signo oscuro no es ni el límite ni constituye tampoco el instrumento realizador de esta antiarquitectura; la materia oscura no radica necesariamente en cada relato, en cada personaje; brota más bien de lo que he llamado antigramática: una gramática oscura, un código de negatividad que, en el sentido inverso de las viejas aspiraciones filosóficas del *lenguaje perfecto*, no es generador de verdad (como esperaba Leibniz con las matemáticas), sino una fuerza de caída y ruina de la esperanza de verdad, pero no en el sentido de la *cura* ante un lenguaje que engaña, como buscaba el primer Wittgenstein en la terapéutica lógico-filosófica, porque la *gramática oscura* de Kafka no tiene pretensión de ciencia y la deplora, porque no tiene tampoco, como he señalado, ilusión de un conocimiento o de una verdad al final del camino.³ Gramática oscura que mina todos los valores, que contamina las purezas, que derrumba las apolíneas arquitecturas, al desecar el brillo de progreso, al desecar el simulacro de la política, de la belleza o del bien, dejándolos como cáscaras secas a la intemperie.

EL LIBRO IMPOSIBLE

La gramática oscura se despliega en una escritura diferencial e irreductible. Una escritura prolija y en contravía. Contraria al código de verdad que ha prevalecido como parámetro y aspiración del lenguaje desde su despunte en el mundo antiguo. El lenguaje de la coherencia. El lenguaje de la identidad y la no contradicción. Progresivamente se fue constituyendo un linde, una demarcación clara entre el lenguaje de lo que *es*, de la enunciación aceptable, incluso respetable; y el horizonte de lo que no tiene sentido, de lo incoherente y contradictorio. El lenguaje verdadero, de un lado; y el lenguaje de la fantasía, de la incoherencia y en el límite, de la locura. El lenguaje sin sentido. Esta demarcación que aparece con fuerza desde el libro IV de la *Metafísica* de Aristóteles, alcanza su punto más alto, su mayor densidad, arrogancia y despliegue entre los que son casi contemporáneos de Kafka. En el Círculo de Viena y su clara línea

³ El segundo Wittgenstein está más próximo a esta figura de Kafka. Su lenguaje ya no carga la pretensión sentenciosa de una verdad absolutista; es consciente de la parcialidad, de la fragmentación del sentido y a la vez de la imposibilidad de cualquier lenguaje transparente y total.

divisoria entre las proposiciones sin fundamento y aquellas que se corresponden con los hechos (Stadler, 2011). El diferencial entre el lenguaje lógico (Russell y Whitehead, 2015; Frege, 1972), y el lenguaje carente de todo sentido (como llegó a afirmar Rudolf Carnap). Aristóteles habría marcado así un núcleo a la vez identificatorio y una aspiración de la comunicación: la comunicación coherente, libre de ambigüedades y certera por su referencia. La comunicación del ser. Pero la comunicación está siempre habitada por la incertidumbre, por la duda y la transformación; la comunicación está armada en metáforas, diría Nietzsche, y en ellas el sentido nunca es transparente. Las metáforas sólo aluden, significan por un camino largo, a veces intrincado. Justo lo son porque la significación que otorgan nunca es directa. Pero cuando pierden su frescura, cuando devienen rígidas y su contenido renovador se calcifica, entonces es cuando se consideran verdades (Nietzsche, 1990: 25). La verdad como pérdida de la intensidad y de la vivacidad del lenguaje. No podemos pretender que la conversación circule en una ristra cerrada de significaciones monosémicas; la comunicación es la apertura de lo múltiple, de la polisemia y, en ciertos puntos, del equívoco. El concepto nunca es un duplicado del objeto; no hay en ningún concepto, en ninguna representación, una repetición de la cosa; la cosa no está allí cuando el lenguaje la nombra. Hay una reticencia, una resistencia de la referencia con la que el lenguaje siempre ha jugado. La comunicación idéntica y lógica aparece así como una fuerza impuesta, dictada, de tal manera que la significación unívoca y totalmente lógica constituye un congelamiento del devenir, del cambio y la ambigüedad. El lenguaje buscaría siempre la posibilidad de hablar del ser y del no ser, pero a la vez, estaría impelido por la unidad que lo fuerza al sentido mensurable. Por ello Nietzsche busca continuamente el camino imposible, a veces de un habla no alcanzada pero vislumbrable, o cuando menos, de un silencio significativo. Esta imposibilidad de esa verdad reglada, de esa coherencia de verdad imposible es visibilizada por Kafka: “al hablar no somos completamente independientes desde el momento en que no podemos alcanzar la verdad ni objetivo alguno (Kafka, 2003a: 315)”.

Ese objeto siempre en fuga, esa nulidad de un habla que pretende aprehender las cosas y dar la forma precisa del mundo, esa gramática luminosa y verdadera resulta también para Nietzsche una violencia: la de imponer al otro, a todo otro, la forma con que ese lenguaje lo recorta; la violencia de reducir y atrapar con sus categorías la incoatividad, vastedad y motilidad de una diversidad que no se acomoda en lo uno. Ese

lenguaje otro, aparece para Blanchot, por ejemplo, en la literatura de Kafka. En la relación entre silencio y literatura. El silencio, como la literatura, o la literatura como silencio que lejos estaría de someter lo otro a sus categorías; porque en ella, en realidad, nada ha sido nombrado. En la literatura no hay presencia que exija su presentación. La literatura estaría en la condición incierta, movediza; en ese lugar etéreo de lo que dice sin decir, de lo que afirma sin tener mundo. En palabras de Barthes: “en la literatura, lo que ocurre es la nada”. Sólo el lenguaje pasa en ella. Silencio porque no es un habla de las cosas, del certero sentido del mundo. Silenciosa de verdad, muda de certeza. Silencio lógico, silencio de la correcta referencialidad, ausencia, vacío. Éste es el sentido en que Blanchot distingue entre lo que llama la palabra-útil, la palabra instrumento, la palabra reducida a herramienta que comunica una referencia, un objeto; y la literatura, que no comunica nada, que no pretende transportar objeto alguno. Pero ello ocurre, piensa Blanchot, en una especie de singular reversión. Porque el lenguaje útil, del que disponemos para nombrar las cosas, para referir lo que por dicho lenguaje consideramos realidad, debe anularse en dicho uso. Cuando el lenguaje nombra, cuando toda su valencia es la de ser puramente práctico, podríamos añadir, o puramente cognoscitivo; cuando es útil que sirve para transportar conocimientos o indicar y hablar de las cosas, dicho lenguaje desaparece, se evapora: “Disponemos de un lenguaje común y éste hace disponible lo real, dice las cosas, nos las da apartándolas, y él mismo desaparece en este uso, siempre nulo e inaparente (Blanchot, 1969b: 233)”.

Pero el lenguaje literario que no busca dar cuenta de las cosas, que no pretende decir el mundo, resulta en cambio visible, resulta dado en el acto de no dar nada:

Pero, al convertirse en lenguaje de “ficción”, éste se vuelve fuera de uso, inusitado [...] a condición de que se haya derrumbado primero el mundo en donde sólo nos es dado usar las cosas, a condición de que las cosas se hayan alejado infinitamente de sí mismas y hayan vuelto a ser la indisponible lejanía de la imagen; a condición, también, de que ya no sea yo mismo y de que ya no pueda decir yo (Blanchot, 1969b: 233).

El lenguaje literario abriría así una dimensionalidad, una territorialidad sin territorio, donde toda la categorización de la lengua de la identidad y la imposición, donde toda la categorización de la lengua de la fuerza queda en suspenso, en silencio. Silencioso ante esa lengua pode-

rosa, y silenciador de todo ese estruendo del nombrar, del definir, del decidir lo que es y no, y cómo debe ser:

Por lo tanto, es necesario rescatar en la obra literaria el lugar donde el lenguaje sigue siendo relación pura, ajena a cualquier dominio y a cualquier servidumbre, lenguaje que también habla sólo a quien no habla para tener ni para poder, ni para saber ni para poseer, ni para convertirse en maestro y amaestrarse (Blanchot, 1969b: 40-41).

Lenguaje otro que haría posible un territorio no dicho, no presente, que se sustentaría en el puro acto de su producción literaria, incluso en el sentido en que más arriba planteaba a propósito de la lectura deleuziana de Kafka, como generadora de una comunidad que se funda al hablarla. Pero diría, después de Deleuze, que dicho territorio es *kafkiano* en el sentido de que constituye una metástasis que crece entre estructuras, entre sistemas dados. Es una nada, carente de identidad y densidad, carente de *ontos on* (en tanto *no es más que literatura*) y que, por lo mismo, es capaz de inflorarse, de insuflarse entre las positivities constituidas, infiltrándolas, poniéndolas en vértigo, negándolas. ¿Qué ha negado? Prácticamente todo: el poder, el saber, las cosas, la unidad del mundo, incluso, la persistencia del yo, que debe deshacerse para que haya literatura consecuentemente posible:

La escritura, que por su propia fuerza liberada lentamente [...] parece dedicarse únicamente a sí misma y queda sin identidad [...], con lo cual todo está implicado, empezando por la idea de Dios, del Yo, del Sujeto, y luego de la Verdad (Blanchot, 1970: 10).

Porque en Kafka, no sólo es que la literatura se despliega en esta movilidad clarificada por Blanchot, sino que lo hace en dos sentidos adicionales: no se trata de una suerte de suspensión de las constricciones del mundo que obstaculizan la escritura y ante las cuales el escritor encuentra la forma de ganar algo de tiempo al tiempo y hacer una excepción en la ordinaria contracción de las cosas y la vida, haciendo posible entonces la escritura como lenguaje en el límite, en el limbo. No sólo es esto, sino que en Kafka la propia escritura es, como he afirmado, la crispación, por congelamiento o por quema, de todas las estructuras del régimen de esa vida. La escritura es así kafkiana, no porque haga una excepción en los sistemas de la vida, sino porque tiene la capacidad de reventar el sentido de todas esas estruc-

turas. El segundo sentido en que la literatura se intensifica, se sobresatura con Kafka, está en que la necesidad de la negación del yo no sólo es recurso para la emergencia pactada, verosímil, semiótica de la literatura:

Nunca estuve convencido por mí mismo de que yo existiese. Es que la imagen que me hago de las cosas que me rodean es tan inconsistente, que siempre tengo la impresión de que esas cosas deben haber vivido alguna vez pero que ahora están desapareciendo (Kafka, 2003a: 259)

Porque la inanidad, el *ontos on* ausente de la literatura resulta progresivamente invertido en Kafka. El *ontos on* que gravita en las estructuras de la vida, le ha sido negado, comenzando por el propio lenguaje, es decir, por el sustento de todas esas estructuras:

La imposibilidad de una relación tranquila tuvo otra consecuencia, sin duda natural: perdí el hábito de hablar. Seguramente no habría llegado nunca a ser un gran orador, pero el lenguaje humano común y fluido habría podido dominarlo; pero ya muy temprano me prohibiste la palabra (Kafka, 2003b: 44).

Pero allí, en esa negación, Kafka produce una posibilidad, construye algo en la soledad. Hasta incluso reclamar la *poiesis* de dicha soledad: “Necesito estar solo mucho tiempo. Lo que he realizado hasta ahora no es más que un triunfo de la soledad” (Kafka, 2015b: 195). Entonces en ese silencio de la comunicación, en ese silencio del lenguaje de las cosas, en esa inanidad del *ontos on*, Kafka encuentra la palabra literaria como posibilidad, como existencia. La literatura que hace posible aún la vida, la literatura como campo de otra vida ante el hartazgo, ante el sinsentido:

Odio todo lo que no tiene que ver con la literatura, me aburre sostener conversaciones (aunque sean sobre literatura), me aburre ir de visita; las penas y alegrías de mis parientes me llenan el alma de aburrimiento. Las conversaciones quitan la importancia, la seriedad, la verdad a todo lo que pienso (Kafka, 2015b: 195).

Ante el desinterés por ese mundo de los sistemas y las tradiciones, ante la imposibilidad de fluir en él, incluso en la lengua ordinaria, la literatura no aparece como refugio momentáneo para suplir dichas frustraciones, sino que Kafka hace existencia de la operación literaria, y dicha producción es tan intensa que la lengua ordinaria resulta desfundamentada y la significación de los sistemas del mundo, quebrada.

Blanchot ha leído a Kafka como soledad. Pero el alejamiento y el repudio de la cotidianidad no constituyen un entumecimiento vital, una especie de parálisis. La soledad es creadora, la oscuridad (su negación de las luces y la iluminación) es exploración profunda e ignota, como también ha mostrado Bataille:

en esta soledad esencial el mundo también se disuelve en sueños nocturnos y es por ello que el escritor se encuentra en constante tensión, al igual que el lenguaje, entre un mundo dominado por la utilidad y el “mundo” de la literatura, en el cual lo ocioso, el gasto, el derroche, son los principios dominantes (Bataille, 2003).

Kafka desgarrará así, progresivamente, el tiempo sistémico (el de las rutinas del trabajo y la familia, de lo social y lo institucional), para dar lugar al tiempo literario. Ese tiempo que se gana, es también, se entenderá, menos sociedad y menos institucionalidad:

necesitaría más tiempo, pero también menos mundo... Kafka abandona la felicidad terrestre de una vida normal, abandona también la firmeza de una vida justa, se pone fuera de la ley, se priva del suelo y del asiento que necesita para ser (Blanchot, 1969a: 55)

Sin embargo, dicho abandono no es tarea funcional porque la literatura no es tampoco algo que fluya sin rozamiento. La palabra literaria se alcanza en un esfuerzo, a veces tortuoso. Es falso imaginar a un Kafka del que la escritura fluye sin dolor:

1 de abril. Fracaso casi absoluto al escribir. ¿Por qué? También la semana anterior pasé por diversos estados de ánimo y preservé su influencia en la actividad de escribir; pero me da miedo escribir sobre esto.

1 de junio. No he escrito nada.

2 de junio No he escrito casi nada... Sin peso, sin huesos, sin cuerpo, he andado durante dos horas por las calles y he reflexionado sobre lo que he conseguido superar esta tarde escribiendo.

7 de junio. Fatal. Hoy no he escrito nada. Mañana no tendré tiempo.

Lunes, 6 de julio. He empezado a trabajar un poco. Un poco soñoliento. Además, perdido entre todas estas gentes extrañas.

9 de julio. Tanto tiempo sin escribir nada. Mañana empezar. De lo contrario volveré a caer en una insatisfacción insostenible y progresiva; en realidad ya estoy

en ella. Se inician los nerviosismos. Pero si puedo hacer algo, entonces puedo hacerlo sin medidas de precaución supersticiosas.

7 de agosto. Largo tormento. Finalmente le he escrito a Max que no puedo sacar nada en limpio de los pequeños fragmentos que aún quedan; no puedo forzarme a ello y por esta razón no publicaré el libro.

8 de agosto. *El embaucador* terminado, por ahora de un modo satisfactorio. Con las últimas energías de un estado de espíritu normal. Las doce. ¿Cómo voy a poder dormir?

10 de agosto. No he escrito nada. He estado en la fábrica tragando gas en la sala de motores durante dos horas. La energía del capataz y del fogonero ante el motor, que no quiere ponerse en marcha por alguna razón imposible de descubrir. Abominable fábrica (Kafka, 2015b: 170, 173-175).

Esa literatura que le resulta a veces tortuosa y difícil, pero también es una fuente prodigiosa de alegría y superación, en algún punto le da la posibilidad de abandonar la ley institucional y le permite optar casi completamente por otro rumbo:

Mi empleo me resulta insoportable, porque contradice mi único anhelo y mi única profesión, que es la literatura. Puesto que no soy otra cosa que literatura y no puedo ni quiero ser otra cosa, mi empleo no podrá nunca atraerme, pudiendo en cambio destrozarme totalmente [...] Todo lo que no es literatura me aburre y lo odio, porque me demora o me estorba (Kafka, 2015b: 199-200).

Blanchot ha planteado que la escritura del silencio, la escritura oscura no sólo pone en deflación categorías como la de sujeto o la de verdad, sino que lo hace también con la idea misma del libro o de la obra:

de suerte que esta escritura (considerada en su rigor enigmática), lejos de aspirar al libro, más bien marcaría su fin: escritura que podría considerarse fuera del discurso, fuera del lenguaje [...] el libro indica siempre un orden sometido a la unidad, un sistema de nociones en que se afirma la primacía de la palabra sobre la escritura, del pensamiento sobre el lenguaje, y la promesa de una comunicación que sería algún día inmediata y transparente [...] escribir es la violencia más grande porque transgrede la ley, toda ley y su propia ley (Blanchot, 1970: 10-11).

Pero no sólo es posible que en Kafka el libro sea abandonado en vías de una escritura que supera la palabra o que deja atrás la ley, una

escritura sin libro, una escritura que rebasa su anhelo de unidad y cierre.⁴ Aún es posible hacer venir algo más. Esa posibilidad de lectura más radical de lo que la escritura de Kafka pone en juego, está intuida, en una de las muchas lecturas que Benjamin ha planteado. Una interpretación que compartió y debatió con Adorno en una carta del 37. En esencia, lo que Benjamin llegó a plantear es que la escritura de Kafka constituye *un momento* de la historia del mundo. En esa historia visualiza dos impulsos que la cruzan transversalmente: la necesidad de explicar la historia, de vencer las incertidumbres y superar los enigmas, y la de ofrecer una sustentabilidad para la vida, una suerte de condición ética, que fundamente la posibilidad de la felicidad.

Procuraré, sintéticamente, explorar estas ampliaciones al margen del *dictum* del propio Benjamin. El mundo antiguo produjo un gran libro. Una obra poderosa y ubicua que revelaba la clave para explicarlo todo, el libro sagrado. Ese libro enigmático, producido entre la revelación y el misterio, lograba, asimismo, dar transparencia. Libro mítico, libro hierofánico y totalizador que lo hacía todo claro. Desde el cono profundo de su mística oscuridad emergía la luz que todo lo hacía pertinente. Su fuerza radicaba en la extensión sobre todos los reinos: el de los seres visibles, el de la intimidad de quien siente y piensa, incluso sobre el reino de lo invisible, ya sea por su enigmática maldad, es decir, el reino de lo oscuro; o lo invisible por su intensidad luminosa, el reino celeste. Ese libro, que daba con sus sentencias dogmáticas las fundamentaciones últimas, lograba también serenar porque mostraba la inexorable sustentación del mundo en la inasible pero presente potencia ilimitada de lo divino. El cosmos resultaba habitable porque estaba explicado.⁵ Los seres humanos necesitamos comprender para habitar, para ser. Es difícil sobrevivir en la intemperie de sentido. Aunque se nos dé en fragmentos y esporádicamente, nos define la necesidad de alguna clase de sustentación. El libro sagrado da cuenta de las interrogantes, de los “profundos misterios” de la vida, como decía Borges “nos cuenta el origen y el desenlace de todo”.

⁴ Ahora es posible comprender más plenamente el sentido en que indicaba páginas atrás que Kafka no es una colección de historias. La cuestión no es entonces el libro de Kafka, sino la escritura de la que brota una y otra vez la crispación y la crisis del discurso luminoso, y la ruina de los sistemas.

⁵ Pero no sólo fue la cultura occidental la que encontró en las sagradas escrituras este magnánimo libro-mítico, sino que prácticamente todas las grandes civilizaciones antiguas lo hallaron: el Talmud judío, la Biblia cristiana, el Sagrado Corán islámico, el Tipitaka budista, el Rig Veda hinduista, o el Kojiki del sintoísmo.

Los grandes mitos tienen la fuerza de resolver la cuestión esencial, permiten que la existencia se finque en una verdad que la abarca. Frente a la eficacia simbólica de la que hablara Lévi-Strauss, quizá habría que plantear una *eficacia mítica* como capacidad de inclusión y de sustento. El mito provee un saber con doble enlace sobre la expectativa humana de sustento: ofrece una respuesta poderosa, ancestral como el mundo, que da sentido al todo, que vertebra al individuo, al pueblo, con el todo, con la imagen del todo que logra instalar de forma poderosa. Pero lo hace con tal eficacia porque su verdad no proviene de la investigación o de la experiencia, no es un azar hallado en algún instante, por prodigioso que fuese, sino porque proviene de la misma fuente que constituye el sentido que revela. La eficacia mítica radica así en que el contenido y el origen del mito son el mismo. Toda la fuerza del mito radica en que el origen numinoso de la vida es revelado por dicha numinosidad. De esta forma, los dos impulsos, como acuciantes necesidades, de las que hablara Benjamin, resultan resueltos, asegurados, en el decir ineluctable del libro mítico, del gran libro. El sentido del mundo ofrece también las condiciones de felicidad. Dichas condiciones se muestran como asertividad en el arco completo del tiempo. El libro mítico ofrece así un seguro, un antídoto contra la condición más cruda y más inexorable del tiempo: neutraliza la incertidumbre de lo que no es factible, de lo que al no ser aún, es vacío; y la inexorabilidad de lo que ha pasado y ya no podrá ser intervenido. El libro mítico confronta la indeterminación del futuro no acaecido, y la intangibilidad del pasado disuelto. Resuelve la radical exclusión que el tiempo hace del ser, porque desde su numinoso estatuto, narra el núcleo del origen y el núcleo del destino. Ofrece en su conjunto, a veces, como una especie de *connivencia oppositorum*, tanto la cosmogonía (el origen del todo), como la utopía (el destino final del mundo). Así la incertidumbre del tiempo, el abismo, la oscuridad mayor de la existencia resultan develadas por la narración que aquí nos cuentan. El mundo deviene lugar seguro. Cuando no hay incertidumbre del futuro, y cuando el origen está revelado, nuestras acciones adquieren límites claros, alcanzan el sentido.

Pero llega un momento en que el libro sagrado pierde su capacidad de explicarlo todo. Comienza a agotarse. Con ello va desapareciendo su numinosidad. El mito se debilita y poco a poco se deslíe su imagen sobre la tierra. Adviene el drama épico de la muerte de los dioses (Nietzsche, 2016). La ruina de las hierofanías y los misterios magnéticos. La decadencia del sentido. El mundo que vibraba encantado, experimenta, con la caída del libro mítico, la descomposición de lo sagrado (Weber, 1980).

La evidencia de la rispidez, la áspera travesía en un mundo sin magia ni idolatrías. El libro mítico ha perdido su poder y su lucidez se opaca rápidamente. El mundo advierte nuestra radical orfandad y las implicaciones de la ausencia de los dioses. Al quedar solos, la vida será una tarea al borde del abismo. La historia ya no pertenece a un plan divino (como mostrara Vico), es una pesada tarea ante una tierra inhóspita. Los enigmas no desaparecerán, porque ya no tenemos un lenguaje transparente. El libro mítico que fue escrito en el lenguaje divino, resultaba claro para quien tuviese las claves de la revelación. Y la palabra revelada se comunicaba a los hombres. Todo el sentido provenía de una revelación que superaba cualquier conflicto interpretativo. El sentido calmo, a salvo de las disputas, era la fuente de la certidumbre. Cuando el lenguaje se opaca, cuando pierde su transparencia, retorna la incertidumbre y es inevitable la batalla por la interpretación que dejará siempre la impresión de que lo fundamental no ha sido dicho, de que la verdad se escamoteará por siempre (Foucault, 2010).

En la penumbra se anima la acuciante necesidad de escribir un nuevo libro. Desde el renacimiento se busca una palabra que permita erigir otro camino. La pintura ha perdido su inocencia: ya no es la iluminación de un instante extático en que el mensaje divino se revelaba como escena primigenia. Ahora se requiere un método de realización, una iconografía que permita, mediante el cálculo matemático y la razón geométrica y topográfica, dar cuenta de la profundidad perspectiva del espacio, en el que todos los objetos se organizan. Una nueva promesa de definición, de claridad, aparece: es posible dar cuenta de las cosas con una mayúscula certidumbre. La ciencia guía la producción de la imagen del mundo. Con la modernidad se alcanza esta nueva escritura, una semiótica que redefinirá todo, capaz de poner nuevos nombres a las cosas y de explicar sus íntimos mecanismos. Su pretensión es racional y objetiva, tiene fuerza clasificatoria y explicativa. El proyecto interminable, abierto y positivo de cartografiar el infinito y describir sus mecanismos, sus estructuras internas y sus relaciones íntegras. Ha nacido el nuevo libro. En el siglo XVIII la *Enciclopedia* reúne la máxima confianza depositada en el saber. Sus letras no son las de una escritura metafísica, ni tampoco las de un regalo ofrecido a los hombres por un héroe prometeico. Es el saber producido desde la inteligencia y la creatividad humanas. Como dijera Pico della Mirandola en su *Discurso sobre la dignidad del hombre*, mucho tiempo antes de que la historia hiciera posible la escritura del nuevo libro: “el conocimiento proviene de la libertad” (Pico della Mirandola, 1993). El mundo

de la *Enciclopedia* es el mundo que alcanza la mayoría de edad como pensaba Kant, es el mundo en el que el saber se convierte en la fuente de la emancipación y en el principio de la autonomía (Kant, 2013). Ese libro, el gran libro de la ciencia racional, sustenta una nueva transparencia, no fundada ya en un poder divino, sino en la analítica confianza en la deducción clara y del pensamiento positivo y productor. Enseñorea entonces la posibilidad de transformar el cosmos desde una nueva óptica: la transformación del sujeto por la intervención de su razón, por su devenir en un nuevo sujeto político. Expectativa también de una morada nueva “digna para el hombre” como pensaban renacentistas e ilustrados, en la que la ciencia a través de su técnica cambiaría el mundo. Los sueños de eternidad de la modernidad.

Pero esta segunda transparencia también se cubre de sombras. El romanticismo proyecta un primer signo crítico ante la luminiscencia, indica que la razón es también un mito y que sus obras mecanizan la vida y agotan el espíritu (Berman, 1984; Novalis, 1995). Ante la razón, los románticos señalan la necesidad de la locura y de la poesía. Pasados los siglos, la oscuridad ha crecido y el nihilismo lee la metafísica occidental como una ontología de guerra. La unidad y totalidad del proyecto iluminador ya no logra sustentarse, y la razón muestra también su condición imperial y devoradora. La razón muestra su lado negativo y destructivo (Adorno, 1973). Todo saber se halla habitado por una ambición, por un sueño de señorío y de poder (Foucault, 1973). Como ha dicho Reyes Mate a propósito de Kafka, Rosenzweig y Benjamin, los “avisadores del fuego” leerán en los valores positivos de su tiempo, en el progreso moderno, “los signos letales que acabaron consumándose”: la guerra, la barbarie, el fascismo, como posibilidad interior del progreso, la locura como constancia interior de la razón. Kafka avizora en su tiempo los rasgos que desembocarían en los campos de concentración, en el totalitarismo y en el genocidio.

Para Benjamin, en Kafka se precipita ya no un tercer libro, sino el reconocimiento de su imposibilidad. Su obra es en algún sentido un antilibro, un antimito unificador, que muestra justamente la imposibilidad de la comprensión unificadora, del destino iluminado, de la explicación justificadora. Ya no sabemos el desenlace ni tenemos seguridad de los orígenes, incluso, y principalmente, porque tenemos constancia de que el lenguaje ya no volverá a ser transparente, y en realidad nunca lo fue. Ni sus hierofanías ni su exactitud serán ya valores inherentes, ya no podremos alcanzar la certeza porque las palabras se desplazan incesante-

mente de las cosas y una incertidumbre imposibilita la constancia de los nombres. No tendremos una imagen clara del mundo, ni por el gesto divino, ni por la descripción de la ciencia, porque la expectativa misma de una verdad del mundo ha caído: “El ‘mundo verdadero’ es una Idea que ya no sirve para nada, que ya ni siquiera obliga, una Idea que se ha vuelto inútil, superflua” (Nietzsche, 2000: 571). Una imposibilidad de fundamento. En adelante, Kafka cuenta la historia desde la rotura y la dislocación misma de los signos. Incluso la promesa de felicidad, el otro impulso del que Benjamin hablara, se ha crispado hasta casi quebrarse. El gran libro prometía un ideal, una estructura ética que daba un horizonte para iluminar y sustentar la acción. Cuando ya no hay libro posible, la promesa se pierde. Kafka muestra que dicha esperanza es contingente y se dará por perdida. Ante esta imposibilidad, ante esta enfermedad, Rilke, Joyce o Malévich encuentran amparo en el arte (y casi ocurre lo mismo con todo el arte moderno y toda la filosofía moderna y posmoderna: desde Adorno hasta Foucault o Lyotard). El lenguaje les da esa dignidad inalcanzable en cualquier otro lugar. Desde los románticos, la redención estaba en la poesía. Schlegel erigió la poesía como la fuerza capaz de alcanzar un conocimiento intuitivo y poético del absoluto, aquello que la ciencia especializada y fragmentaria no podía conquistar. El artista sería para Novalis una cura trascendental para las heridas existenciales de un mundo dominado por el mecanicismo y la arrogancia de la razón. La poesía como vía para “repoetizar” un mundo enfermo.

Pero Kafka ya no tiene esa confianza, ya no aguarda la capacidad del arte para redimirnos. Ante la esperanza romántica y la tentativa de fuga moderna, Kafka tiene más bien una amarga constatación: la fuerza salvadora del arte ha llegado tarde. Benjamin lo identifica en una de las cartas que dirige a Scholem:

Para Kafka era firmemente incuestionable: primero, que alguien para ayudar tiene que ser un loco; segundo, que sólo es verdadera la ayuda de un loco. Sólo que no es seguro que haga efecto en el hombre. Tal vez ayude más bien a los ángeles [...], aunque con los ángeles podría hacerse de otra manera. Por eso, como dice Kafka, hay infinitas existencias de esperanza, sólo que no para nosotros. Esta frase contiene de veras la esperanza kafkiana (Benjamin, 1987: 260).

Benjamin concluye entonces reparando en la asunción poética que Kafka realiza de su fracaso existencial, con ello se alcanza el rasgo definitorio de su auténtica belleza:

Para hacer justicia a la figura de Kafka en su pureza y en su belleza peculiares, no se debe perder de vista lo siguiente: que fue un fracasado. Las circunstancias de este fracaso son múltiples. Casi diríamos que cuando estuvo seguro de la frustración definitiva, lo lograba todo de camino como en un sueño. Nada merece mayor consideración que el celo con que Kafka subrayó su fracaso (Benjamin, 1987: 260)

Pero justo es esta lectura final de Benjamin la que es preciso invertir para superar la lectura general de casi toda la exégesis sobre Kafka que lo inscribe como quien ha sido definitivamente derrotado. Lo que es posible decir entonces, a la luz de lo que he dicho aquí, es que Kafka (como quizá el propio Benjamin y la encrucijada terrible de su final), no sólo ha remontado su ruina, sino que lo ha hecho de tal forma, que ha logrado infestar de oscuridad la luminiscencia de los múltiples sistemas y mundos que a cada paso ocluyen las posibilidades no sólo de su vida, sino en general de toda vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W., *Negative Dialectics*, Nueva York, A&C Black, 1973.
- Adorno, T. W. y W. Benjamin, *Correspondencia 1928-1940*, Madrid, Trotta, 1998.
- Bataille, G., *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.
- Benjamin, W., G. Scholem, *Correspondencia 1933-1940*, Madrid, Trotta, 2011.
- Benjamin, W., *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1998.
- Berman, A., *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, París, Gallimard, 1984.
- Berthoud, G., “¿Un universo kafkiano hoy en día?” en Percia, Marcelo *et. al.*, *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*, Buenos Aires, La Cebra, 2010.
- Blanchot, M., *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969a.
- , *El libro qué vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1969b.
- , *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1970.
- Conrand, J., *La línea de sombra*, México, Lectorum, 2013.
- Deleuze, G., *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- Deleuze, G. y F. Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1990.
- Eisenstadt, S.N., “Multiple modernities”, *Daedalus*, invierno de 2000, pp. 1-29.
- Foucault, M., *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1973.

- Foucault, M., *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 2010.
- Frege, G., *Conceptografía. Los fundamentos de la aritmética. Otros estudios filosóficos*, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, 1972.
- Hopenhayn, M., *¿Por qué Kafka?*, Buenos Aires, Paidós, 1983.
- Kafka, F., “Compañero de viaje”, *La Condena*, Buenos Aires, Emecé editores, 1952.
- , “Josefina la cantora o el pueblo de los ratones”, *La Condena*, Buenos Aires, Emecé editores, 1967.
- , *Diarios (1910-1913)*, Barcelona, Lumen, 1975.
- , *Diarios (1910-1913)*, Barcelona, Bruguera, 1983.
- , *En la colonia penitenciaria*, Bogotá, Panamericana, 2000.
- , *Relatos completos*, Buenos Aires, Losada, 2003a.
- , *Carta al padre*, Buenos Aires, Leviatán, 2003b.
- , *La metamorfosis*, España, Akal, 2005.
- , *Informe para una academia*, Madrid, Maldoror, 2011.
- , *Aforismos*, México, De bolsillo, 2012.
- , *Diarios (1910-1923)*, España, Tusquets, 2015b [1995].
- , *El castillo*, España, Sexto Piso, 2015b.
- Kant, I., *¿Qué es la ilustración?*, Madrid, Alianza, 2013 .
- Nietzsche, F., “Sobre como terminó convirtiéndose en fábula el ‘mundo verdadero’”, *Obras Selectas*, España, EDIMAT, 2000.
- , *La Gaya ciencia*, Madrid, Tecnos, 2016.
- , *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1990.
- Novalis, *Himnos a la noche*, España, Pre-Textos, 1995.
- Pico della Mirandola, G., *De la dignité de l'homme*, París, 1993.
- Reyes-Mate y Juan Mayorga, “Los avisadores del fuego. Rosenzweig, Benjamin y Kafka” en, *Isegoría*, núm. 23, España, 2000, pp. 45-67.
- Russell, B. y A. N. Whitehead, *Principia Mathematica*, Stanford Encyclopedia of *Philosophy*, Estados Unidos, Stanford University Press, 2015.
- Schiller, F., *Obras-Colección de Friedrich Schiller*, España, Iberia Literatura, 2015.
- Stadler, F., *El Círculo de Viena. Empirismo lógico, ciencia, cultura y política*, Chile, FCE y Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.
- Taylor, Ch., *El multiculturalismo y “la política del reconocimiento”*, FCE España, 2003.
- Weber, M., *El político y el científico*, México, Premia, 1980.

ESCENA, CUERPO Y DESFIGURACIÓN EN *LA METAMORFOSIS* DE KAFKA

JOSÉ ALBERTO SÁNCHEZ MARTÍNEZ¹

“La creación nos rechaza”, significa que deja de parecerse a nosotros, que cuestiona su semejanza con nosotros que buscamos, sin éxito, circunscribir nuestra semejanza con ella.

EDMOND JABES

INTERPRETACIÓN Y LA PERPETUA TRANSFORMACIÓN

Existen pocos libros en el *ars* literario que hayan sido sometidos tan vehementemente al deseo de ser vestidos por una significación, a un escrutinio intelectual sin límites, de ponerlos a orbitar en torno a un sentido o a un sinsentido por acumulación. Y más, existen pocos libros que se entregan de manera súbita a la necesidad de la memoria, pese al agobio del olvido sobre las creaciones humanas que suscitan el tiempo y las condiciones socioculturales de cada época. *La metamorfosis* de Franz Kafka es un libro que cumple este doble designio: intentar su comprensión y persistir en el recuerdo.

Es posible que este doble designio sólo sea una treta para el libro mismo, es posible que se trate de un libro cuya cantidad desmesurada de interpretaciones que hay sobre él lo hayan convertido en un libro extraviado, desfigurado, incomprendido, haciendo de él una desviación necesaria para las humanidades contemporáneas; ésta es la sospecha que tiene Milan Kundera en el libro *Los testamentos traicionados* y la lectura que realiza J. M. Coetzee sobre traducir a Kafka en *Costas extrañas*, o la noción de pertenencia que elabora Judith Butler en *¿A quién le pertenece Kafka?* Testamento, extrañeza y pertenencia son dimensiones en sí de toda metamorfosis, no únicamente de la de Kafka, son designios ineludibles ya que se localizan en la raíz de la existencia.

¹ Profesor investigador de la UAM-Xochimilco.

La metamorfosis es un libro que ha pasado a ser parte del universo de libros que formulan un arte de la incomprensión y el desfiguro, cuyo destino es asumir nuevos giros en las interpretaciones: entendiendo que el arte vive de la fuga que le permiten las interpretaciones que existen sobre él mismo. Si la metamorfosis es en sí misma una ruptura con la forma, interpretar es también un acto de desfiguración. Significar es asentamiento pero a la vez extravío. Mientras más nos acercamos a la significación del arte, más distancia toma el arte de su génesis y su destino, algo parecido al escenario donde la bala no sólo se aleja del que la ha disparado, sino también de su blanco. La obra de Kafka toma en sí misma este destino, principalmente por su estilo, pero también por la inteligencia intuitiva que suscita. En su conjunto, la obra de Kafka es todo un acontecimiento que da pie a acuñar el nombre de *Kafkología*. Según Kundera, “la *Kafkología* es el discurso destinado a kafkologizar a Kafka. A sustituir a Kafka por el Kafka kafkologizado”. Se trata de una interpretación infinita y diversa de Kafka: kafkologizar a Kafka es extender a Kafka. ¿Dónde está *La metamorfosis* comentada por las infinitas interpretaciones a su alrededor? Sólo queda volver a imaginarla, sujetarla por momentos para dejarla nuevamente continuar como una botella al mar su camino hacia un tiempo futuro. Simétricamente a su tema *La metamorfosis* es un mundo en perpetua transformación.

LA METAMORFOSIS

La metamorfosis fue escrita en 1912, creada repentinamente. Kafka solía escribir súbitamente de una sola vez, no le gustaba abandonar lo que quería decir, lo invadía el temor de perder las palabras para siempre. Algo muy peculiar entre algunos escritores como Fernando Pessoa, quien escribía a través de sus heterónimos de pie largos poemas. No es fortuito el binomio amor-escritura: 1912 es el mismo año en que Kafka conoció el amor, que es también una transformación, la metamorfosis más sutil de la vida humana. En el caso Kafka, amor y metamorfosis se congregan para deformar la realidad.

La metamorfosis de Kafka fue publicada hasta 1915, como un regalo tardío al mundo de las letras, como el presagio de aquello que debe posponerse porque le espera la inmortalidad. Como se sabe, éste es el libro más conocido y emblemático de Kafka, también el más raramente inter-

pretado. Su historia es el germen de todo su estilo, la sutil presencia de una realidad cotidiana y pedestre a la que le suceden actos poblados de fantasía. Georg Lukács refiriéndose al realismo de Kafka ha dicho lo siguiente:

El viraje al absurdo de la paradoja en la totalidad de la obra de Kafka presupone una base realista en la plasmación literaria del detalle. No se trata de ningún modo de un proceso unilineal que habría de conducir al antirrealismo, sino — literalmente— de un viraje desde el realismo en los detalles hacia la negación de la realidad de este mundo; a eso va dirigido el conjunto de la creación kafkiana, su coherencia y su estructura.²

Como un péndulo, *La metamorfosis* de Kafka viaja del extremo del realismo al extremo de la fantasmagoría, oscilando, divagando entre detalles insignes y detalles sorprendidos. El paso de relatar la realidad para alterarla con ironías, ficción y fantasía, elabora un campo de negación, un rechazo a todo lo que se establece como realidad. En su conjunto, la obra de Kafka es una de las más significativas como literatura crítica, contestataria. Aunque han resaltado mucho, diversos autores, características específicas de la obra de Kafka, creo que hay tres elementos que son indispensables para entender *La metamorfosis*: el sonido-música, el cuerpo y la fotografía-imagen. Estos tres aspectos, como veremos más adelante, son determinantes como campo de negación; a la vez que son constituyentes son también oposición a la máquina, elemento que sin duda influyó a Deleuze y Guattari para elaborar su teoría de la máquina y el problema de lo esquizo. La máquina aparece en todas las obras de Kafka en forma de metáfora, a veces literalmente se transforma en máquina, es nombrada como tal, la máquina-objeto, la máquina capitalista, la máquina familia, la máquina de justicia. Hay el reconocimiento de que en el interior de la máquina hay seres que también son parte de la máquina.

Kafka es desde este ángulo el primero que establece una lectura literaria de la situación del sujeto en la vida moderna. Y más allá de exponerlo en sus dimensiones internas, como ocurre en el caso de Robert Musil, o de Joyce, o de Rimbaud con el tema de la libertad o de Sade con el tema de la violencia sexual, en Kafka ese sentimiento de imposibilidad produce un embotamiento hacia la figura y la forma como parámetros externos de

² Georg Lukács, *Significación actual del realismo crítico*, 1984, p. 60.

la subjetividad, el cuerpo, las imágenes, la voz, el sonido, son sometidos a un cambio de forma, a la ausencia de reconocimiento. En Kafka hay, por lo tanto, una desterritorialización de la subjetividad y a la vez una reterritorialización permanente, una combinatoria entre lo fijo y lo movable. El desplazamiento y la estática, una confrontación entre realidad y ficción.

La trama de *La metamorfosis* es ampliamente conocida: narra la historia de Gregorio Samsa que en una mañana comienza a experimentar sensaciones extrañas en su cuerpo, molestias generales hasta poco a poco irse transformándose en un animal-insecto. Si bien esto puede parecer insignificante, la novela es paradigmática debido a que se desarrolla en un ambiente familiar y laboral, al tiempo que va acompañada de una fuerte carga de autorreflexión. Es la incesante presencia de los acontecimientos fantásticos que abrazan la realidad más cotidiana a lo que podemos denominar kafkiano, una contaminación permanente de lo irreal y absurdo (como le llamaron los surrealistas) a la realidad cotidiana hasta deformarla, hasta convertirla en singularidad. No es gratuito que los surrealistas hayan visto, entre otras, a tres figuras centrales en la contingencia del surrealismo: el Conde de Lautréamont, Rimbaud y Kafka. Lautréamont permite introducir en la estela del surrealismo los encuentros fortuitos, las asociaciones mágicas de los objetos, o mejor dicho, la reunión de las disociaciones en los objetos bajo el imperativo de lo mágico; Rimbaud, la transformación de sí mismo en un acto mágico, en el desafío de la palabra más allá de todas las posibilidades; Kafka, la desarmonización del realismo por la intromisión de lo fantástico. Todos estos escritores fueron estelares de la transformación humana, de la pugna por ir más allá de la figura humana y adentrarse en el extravío donde lo maravilloso se presenta como una negación. Para Michel Leiris lo maravilloso significa una ruptura de relaciones, un desorden intenso.³ *La metamorfosis* de Kafka representa, en esa misma línea, un desorden intenso, una aparición inesperada de lo maravilloso como negación de la realidad. Aunque la historia en su sentido de narrativa no es prolífica, los aspectos desvinculantes, aquellos que van negando el paso de la historia hacia un acontecimiento único (la transformación de un humano en animal-insecto), transforman la realidad en un escenario.

En los surrealistas, los objetos de la modernidad estaban capacitados para funcionar pero negados de magia (utilidad como principio). Asu-

³ Véase Hall Foster, *Belleza compulsiva*, 2008, p. 59.

mían el progreso como una condición del tiempo y del porvenir, el arte mismo mantenía una elocuencia correspondiente al universo de acuerdos que se establecía en el uso de objetos, colores, formas. Cuando los surrealistas asumen el montaje, el *collage*, el ensamble como deconstrucción del objeto moderno, asumen también la necesidad de elaborar “objetos hechizantes”. El objeto-hechizo es el resultado de la impostura que el objeto asume al ser transformado en aquello que no es, que le ha sido negado ser. Se reconoce entonces la influencia de Kafka en este acontecer de la transformación, la pesadumbre de ser uno mismo, el conflicto con las obligaciones cotidianas, el trabajo, la familia. Si bien desde el mismo surrealismo se encuentran estas bases, que permiten pensar una crisis en la realidad, en el fundamento del realismo moderno, capitalizable, fue Georges Bataille quien mejor formuló el problema, aludiendo el límite de lo útil:

La utilidad está referida a la adquisición, al incremento de los productos o de los medios para producirlos: se opone al consumo improductivo. En la medida en que el hombre admite la moral utilitaria, podemos decir que el cielo se cierra sobre él: ignora la poesía, la gloria, el sol a sus ojos no es más que una fuente de calorías.⁴

La realidad en Kafka y, en especial, en *La metamorfosis*, se refiere a algo muy particular, es siempre una realidad utilitaria, de ahí que su misma prosa sea a veces cansada, irrelevante, como si fuera simplemente un medio para contar y no para revelar. La realidad en Kafka se deja ver como el triunfo de la moral utilitaria que acorrala al sujeto, lanzándolo a una soledad y a un mecanismo de producción mecánico de donde ya no puede salir ni revelarse. Su novela *El proceso* señala esta persecución y contabilidad de los actos utilitarios para ser juzgado. Así, bajo esta influencia de lo real sometido a lo útil, aparece también el cuerpo, la figura central de la novela; curiosamente es el cuerpo el que va a detonar la posibilidad de llevar a límite lo útil. Significa también que la exterioridad ha triunfado y que todo lo interior está sometido a las formas, las figuras, las retóricas de lo útil, y que la única manera de desvincularse es transformando el cuerpo en algo no identificable. La pérdida de identidad produce una crisis en lo útil, arroja conciencia sobre aquello que estaba

⁴ Georges Bataille, *El límite de lo útil*, 2005, p. 22.

sometido. La posibilidad de lo físico es el descubrimiento de desviación de la misma modernidad, una implosión de su propia lógica: los cuerpos no sólo como campo de control y de sometimiento clínico, judicial, sexual, higiénico, moral, también como principios activos de cambio, de experimentación, de protesta, de creación.

Si bien esto no puede aludirse a Kafka directamente, *La metamorfosis* es una novela relevante en su sentido corporal, ya que es el cuerpo el que queda atrapado en una forma desconocida, intrínsecamente constituida para despojar al sujeto de su utilidad. Sus extensiones en tanto análisis pueden servir para pensar la discapacidad social en su sentido físico, el discapacitado transforma en un escenario nuevo la realidad, ya que induce desidentificación a los campos utilitarios, obligando a repliegue para atender la transformación de los cuerpos y reconducirlos a nuevas utilidades. La pobreza es también una forma de metamorfosis de lo real, en ella ya no es seguro el control de la higiene, de la salud, de la estabilidad emocional, del cuidado de sí, de la atención y los mecanismos de praxis sexual. Los cuerpos crean una realidad alternativa que no siempre es útil a los ojos del control y el poder. En ese sentido, *La metamorfosis* es una metáfora de la transformación humana, no de aquella que ocurre en el individuo sino igualmente la del entorno, es la conciencia que arrebatadamente nos sorprende y revela el entorno como hostil, lo que obliga a transformarse, a devenir un objeto hechizante para protegerse.

El animal-escarabajo en *La metamorfosis* es un objeto hechizante que ha contaminado la realidad de la vida familiar, del mundo pedestre. Súbitamente va apareciendo un mundo que no estaba previsto, un escenario hechizante (*Opsis*).⁵ *La metamorfosis* en su historia no puede ser vista en su acontecer más que como una escena. En el debate que abrieron Jean-Luc Nancy y Lacou-Labarthe basados en la *Opsis* de Aristóteles, asumen que la *escena* es la asignación de una figura y una ficción a la presentación del ser y la verdad,⁶ mientras que para Jean-Luc Nancy esta asignación permite la interrupción del mito, para Labarthe hay una desfiguración, la provocación de una falla de la figura como *representamen*. Si tomamos la historia de la rebeldía contemporánea podemos ver que todos los movimientos que intentan transformar el entorno, las conductas, los valores, la política, responden a procesos de desfiguración. Digamos que frente

⁵ En la antigua Grecia, sinónimo de espectáculo-performance. Véase Phillipe Lacou-Labarthe y Jean Luc Nancy, *Scène*, Christian Bourgois, 2013.

⁶ *Ibidem.*, p. 13 y ss.

a la forma, la escena induce a convertir la realidad en evento: “Lo que caracteriza a la forma es el ser por sí misma, la objetividad, a diferencia del evento, que es siempre para alguien, para un sujeto. Además, su aparición es autónoma, se produce al margen de cualquier relación con lo que la circunda”.⁷

¿Cuál es la forma que interrumpe *La metamorfosis* como escena? El mito del progreso, frente a la vida activa. Gregorio Samsa se presenta como una des-figura, como una falla que se invierte, como un ser que involuciona. A su alrededor, los objetos, todos dotados de una orden hacia el progreso y la función, comienzan a sucumbir ante los estragos de la alteración física del protagonista, lo que era dado (forma) ha devenido escena. ¿Para qué sirve la escena de Gregorio Samsa?

La escena es en sí misma un reto para la teoría contemporánea, ligada mortalmente a la teatralidad y a las artes visuales, no es su único espacio de manifestación. El cuerpo mismo es ya una escena, aparece sometido a toda clase de eventualidades de las que no puede escapar: la eventualidad del tiempo, de la transformación física, del dolor, del placer, de la necesidad y de la muerte. La escena tiene la facultad de inducir mimesis (repetir), pero a la vez de inducir una diferencia en el proceso mimético, esta diferencia es ya un proceso de desfiguración, cabe en los procesos interpretativos, y sobre todo en la creación artística.

La metamorfosis en Kafka no alude sólo a la transformación corporal, sino a la transformación del contexto en escena; a la vez que parece absolutamente familiar, se presenta como un evento extraño. La escenificación permite abrir la conciencia, es un fenómeno que hace dialéctica con lo dado. La oposición entre forma (aspecto conservador de la cultura) y evento (aspecto dinámico de la cultura) se encuentra siempre en una metamorfosis.

ESCRITURA Y CAMBIO

La escena de *La metamorfosis* comienza con un intenso proceso de transformación de Gregorio Samsa. Durante las primeras páginas advertimos una lucha difícil y arriesgada de Gregorio, mientras se está transforman-

⁷ Carlo Diano, *Forma y evento*, 2000, p. 20.

do sospecha de que se trata de un truco de la imaginación, él cree que sucederá como todos los días, que pronto se despojará de esa pesadez que lo inunda. La transformación ocurre de manera lenta mientras sus padres le hablan detrás de la puerta, mientras él continúa tendido en una cama con dificultades inmensas por la aparición súbita de patas de insecto y por su voz que está cambiando hacia un ligero chillido. Esta observación es significativa para Bachelar, ya que él compara el proceso animal entre Lautremont y Kafka, literaturas que enfrentan dos tipos de animales. El animal kafkiano es un animal lento, carente de agresividad.

Hay un detalle singular en *La metamorfosis* de Kafka, cuando Gregorio Samsa, después de un intento complicado por pararse de la cama, se queda mirando hacia la ventana. Ese día la mañana era gris y la vista de Gregorio Samsa logró ver la neblina en la ciudad, al lado opuesto de la calle. En Kafka, la neblina representa un pasaje nostálgico, la sensación de haber perdido algo, de querer regresar, la aparición de la niebla marca el inicio de las autorreflexiones para sí mismo en la novela. Es peculiar que aparezca esta figura de la neblina, ya que la neblina también representa una frontera óptica, la neblina es siempre el desvanecimiento visual de la identidad de las cosas y del mundo. *La metamorfosis* es el señalamiento de una frontera, implica una lectura en la que la razón puede desvanecerse pero también en la que la furia, las fuerzas, el coraje pueden desvanecerse; la neblina en ese sentido puede representar un espacio neutro en el que no es posible ser uno mismo ni ser otro: un espacio de pura nostalgia. Igualmente puede tomarse el elemento de la neblina como un mecanismo visual, donde es complejo asumir una forma de ver y de verse a sí mismo.

El detalle de la neblina en *La metamorfosis* y lo que a continuación ocurre en la novela, revela una de las angustias que Kafka guardaba en vida: no poder ir más allá en la escritura. El mundo es un lugar nebuloso si uno no escribe. Escribir para Kafka era una actividad numérica, que lo aprisionaba y lo llamaba como un abismo, muchas veces en sus diarios aparece este motivo de estar solo, acostado en su cuarto, con tedio y cansancio, agobiado por la imposibilidad de escribir.

La soledad, llevada a zonas de comprensión nos permite ver el sentido que adquiere en Kafka la escritura. Si bien sus novelas revelan el inmenso deterioro de lo individual, son el exilio, la persecución, la expiación, la condena, lo que marcan una relación con el acto de escribir. Escribir es también un acto de exilio, una forma de entender la condena, un acto de persecución: es una metamorfosis. Precisamente en sus diarios,

el 30 de agosto de 1912, escribe una entrada que es una premonición al inicio de *La metamorfosis*: “Será difícil moverme y sin embargo estoy inquieto. Esta mañana, cuando aún estaba en la cama y alguien hacía girar rápidamente una llave en la cerradura, durante unos instantes tuve cerraduras por todo el cuerpo, como en un baile de disfraces, y en breves intervalos, se abría o se cerraba una cerradura aquí, otra allá”.⁸

La metamorfosis continúa desarrollándose más o menos en un tono similar. Gregorio, transformándose, no puede incorporarse del todo; ha caído al suelo y afuera, la familia está prácticamente reunida hablando con él a través de la puerta, tratando de mantener lo que parece una conversación sobre sus responsabilidades. La familia, más que un recurso literario es uno biográfico. Las relaciones familiares siempre provocaron incomodidad a Kafka, la convivencia con personas le era complicada, no era un hombre sociable, mucho menos con las personas más allegadas, quizá por ello las cartas le resultaron un medio de sociabilidad; la distancia con el otro paradójicamente lo acercaba al otro. Por ello, Gregorio encarna una parte de la diatriba familiar y de responsabilidades mundanas de Kafka, quien también vivió mucho tiempo recluido en una habitación luchando por no ser visto a la par que se transformaba en escritor.

Evoquemos, a modo de ejemplo, que Gregorio Samsa viajaba mucho, era alguien que continuamente estaba de viaje porque se lo demandaba su trabajo de comerciante. Incluso hay una cita, una frase muy importante que él mismo se dice:

¡Qué cansada es la profesión que he elegido! Un día sí y otro también de viaje, la preocupación de los negocios es mucho mayor cuando se trabaja fuera que cuando se trabaja en el mismo almacén, y no hablemos de esa plaga de los viajes. Cuidarse de los enlaces de los trenes, la comida mala y regular, relaciones que cambian de continuo, que no duran nunca, que no llega nunca a ser verdaderamente cordiales y donde el corazón no puede nunca involucrarse...

Éstas son de las pocas cosas que se presentan como incidentes de literatura, paradójicas, ya que Kafka viajó muy poco durante su vida.

Esta aseveración de Gregorio Samsa es también un poco la revelación sobre la cual se elaboran muchas de las obras de Kafka, el estar contra la responsabilidad, contra la obligación de algo que no se ha elegido y que

⁸ Franz Kafka, *Diarios (1910-1913)*, 1975.

debe hacerse, es la idea de la condena que rodean muchos de sus cuentos. Pasa en la novela *El proceso* y muchos de sus personajes que nunca llegan a asumir con plenitud su lugar, que se sienten aprisionados, que casi todo lo que les sucede es, como decía Jorge Luis Borges, “un proceso infinito”. En *La metamorfosis* se elabora un arduo efecto de ruptura con la familia, de la separación de las obligaciones sociales, de una condena y liberación al mismo tiempo.

LA EVOLUCIÓN INVERTIDA

Hay tres momentos en *La metamorfosis* de Kafka que se pueden ubicar y sobre los cuales se logra extender un análisis. Los tres momentos están relacionados con un problema corporal y con una revelación visual.

El primer momento es en el que Gregorio Samsa comienza a transformarse físicamente. Hay una imagen de cómo el cuerpo va perdiendo su condición humana para volverse en algo que no queda totalmente claro, pero que vamos descubriendo, algo como un animal, un insecto-animal. Ahí Gregorio pasa por una muy dura transformación, dolores físicos, con espasmos, pérdida del equilibrio, hasta devenir insecto. Elías Canetti ha resaltado con una narrativa extremadamente clara el tema del cuerpo en Kafka. Es por él que sabemos que Kafka tenía un miedo muy grande a todo lo que estaba y sucedía en su cuerpo, que sometió a una vigilancia extrema todas las reacciones que provenían de él: los ruidos, los gestos, los dolores; el insomnio era una forma de vigilar su cuerpo para defenderlo (tal vez de sí mismo). En Kafka, el cuerpo termina siendo un espacio de conflicto, con el que debe aprender a lidiar, a saber someterse a sus designios. El cuerpo le produce todos sus miedos, es la principal fuente de miedos, lo agobia, y así será hasta su muerte. No es gratuito que Gregorio experimente los mismos miedos en su proceso de metamorfosis, ya que se encuentra sometido a la voluntad del cuerpo, que se presenta, así, como un límite: la forma corporal como límite.

Hay un segundo momento, que también involucra de cierta manera el cuerpo: el momento en el que Gregorio Samsa pierde la voz. Físicamente, perder la voz implica separarse de la cultura, porque la voz nos permite transferir lenguaje, exteriorizar nuestro mundo, exponerse y ampliarse. Un hombre sin voz deviene fantasma. Como una paradoja de vida y literatura, sabemos por Elías Canetti que durante los

últimos días que pasó Kafka en el sanatorio de Kierling los médicos le aconsejaron que no hablara, así que todo lo respondía por escrito. Los últimos días de Kafka transcurrieron sin su voz, murió dejándose de escuchar a sí mismo previamente, asumiendo como la única forma de comunicación la escritura. Las asociaciones del destino nunca son efímeras, son señales de vida y extrañas necesidades de parecerse al sujeto que las encarna. Es una imagen melancólica, si sabemos que Kafka llamaba animal a la tos que surgía de su interior. Él, que tanto amó a los animales en su literatura, tal vez se quedó sin voz pero con la compañía de su animal.

Un tercer momento muy importante en *La metamorfosis* es cuando Gregorio Samsa, ya sin voz, ha intentando salir a escondidas por una puerta alterna de su habitación y es visto por todos. Este momento puede no significar mucho, pero es algo fundamental en la novela porque significa la idea de que Gregorio Samsa se convierte en una imagen: mostrase es la revelación de una imagen, que además desajusta los procesos de reconocimiento de todos, que no saben cómo comportarse ante esa imagen. Gregorio ha dejado de ser él para convertirse en una imagen que está representada por un insecto: un problema visual.

Esto se constata cuando Kafka inserta un artificio literario sutil. Al momento en el que Gregorio, de manera sorpresiva, es visto por primera vez, se detiene junto a una pared, de lado de una pared donde justo a su costado hay un retrato antiguo de él mismo que se había hecho durante el servicio militar y que lo representaba con un uniforme de teniente, la mano puesta en la espalda, sonriendo, despreocupado; con un aire que, según Kafka, parecía exigir respeto para su indumento y su actitud. Se trata de un contraste óptico entre dos tiempos y dos condiciones físicas.

Es una imagen extraordinaria porque sugiere la dialéctica de un retrato de él mismo en plenitud física confrontando al ser transformado en escarabajo. Dos imágenes, entonces, de sí; dos imágenes que se contraponen y se complementan; dos imágenes que representan, por un lado, la animalidad y por el otro, la humanidad. Una imagen que nos da confort, reconocimiento, que identifica, que brinda certeza física; otra que produce miedo, temor, desconfianza, desidentificación, que altera la familiaridad, el reconocimiento. Paradigmáticamente todos los retratos de Kafka que se conocen han servido para promulgar dos extremos de su fisonomía: lo angelical y lo animal. Phillip Roth ha dicho sobre este aspecto visual de su rostro que se trata de un hombre

cuyas orejas son afiladas de tal manera que parecen dos alas de ángel en su rostro.⁹

Esta confrontación visual en *La metamorfosis* también representa una *metempsychosis*, es decir, una transmigración de las almas. La *metempsychosis* es algo que generalmente fue descrito cuando un alma de animal puede servir para animar un cuerpo humano. Sin embargo, en el caso de Kafka, esta *metempsychosis* es inversa; todo el caso de Gregorio Samsa lo podemos entender como el alma de un hombre que comienza a animar a un cuerpo animal.

Gilber Simondon, en su libro *Dos lecciones sobre el animal y el hombre*, narra en boca de Diógenes Laercio cómo Pitágoras, un día al pasar por una calle, vio y oyó a un perro, a un cachorro al que castigaban cruelmente. Pitágoras se acercó a esos verdugos de animales y les dijo: “deténganse, es uno de mis amigos difunto que reencarnó en este animal”. Diógenes Laercio cree suponer, con la distancia de los siglos, que la intención de Pitágoras era irónica, pero es muy probable que a través de la leyenda sea necesario considerar que si Pitágoras pudo decir semejante cosa es porque había una creencia popular en la *metempsychosis*.

Hay, en *La metamorfosis* de Kafka, una alusión a la *metempsychosis* en la idea de que Gregorio Samsa durante toda la novela sigue estando dentro del cuerpo del insecto que ahora es. Piensa, reflexiona, ve, oye e incluso ordena el lenguaje, existe. Existe para conocer algo que podríamos denominar acto reviviscente, es decir, que se ha reencarnado, que vuelve a existir en otra especie, que se adentra en otro mundo.

Recordemos también que Platón, refiriéndose al animal, desarrolló una teoría de la degradación del hombre. En el *Timeo*, elabora una teoría de la creación de las especies a partir del hombre; para él, la aparición de especies animales significa una degradación del hombre, algo que Simondon ha situado como una evolución a la inversa. Evolucionar a partir de una esquematización degradante. Resulta antagónica esta doble perspectiva, en tanto que el animal puede ser concebido como un estado inferior, como una prolongación del hombre, hace su entrada en la discapacidad racional, pero paradójicamente el animal en su proceso de regresión humana significa la apertura, el acceso a lo abierto. El animal permite pensar la naturaleza humana, la dota de sentido, naturaleza como principio de negación, sólo la naturaleza humana tiene el poder de negar. En *La metamorfosis* hay una fuerza de negación hacia el cuerpo y el mun-

⁹ Daniel. L. Medin, *Three Sons: Franz Kafka and the Fiction of J.M. Coetzee, Philip Roth, and W. G. Sebald*, 2010.

do; la propia escritura y vida de Kafka es un acto de negación presentada como una metáfora.

Es por esto que *La metamorfosis* también puede ser considerada como la historia de una evolución a la inversa, de un cuerpo que va modelándose hacia el insecto, que le crecen patas, que le nace caparazón, que es bordeado por un peso irreconocible, que en su progresivo andar pierde el equilibrio, se tambalea, que en la gestualidad de la neblina extravía la voz. La pérdida de la forma humana en *La metamorfosis* se presenta como un *defacement* visual, como el desmontaje de un paisaje humano por la aparición súbita del animal. Todo se deconstruye: el espacio, la familia, el cuerpo, la voz, el lenguaje, las formas cotidianas. *La metamorfosis* se presenta como una novela oscilatoria entre lo pedestre y lo sublime.

Es posible también decir acompañando nuevamente la aseveración de Gilbert Simondon sobre los animales, que *La metamorfosis* de Kafka es una teoría inversa de la evolución en el mundo occidental. Es inversa porque consiste precisamente en la transformación de un hombre hacia una constitución que podríamos llamar desesquemización corporal. Cito a Simondon:

De ninguna manera se trata de hacer salir al hombre de las especies animales por una evolución descendente y progresiva, se trata de demostrar cómo del esquema humano pueden salir esquemas más simples que son los de los animales.¹⁰

Esto dice Simondon refiriéndose a la que es considerada la primera teoría de la evolución inversa, que aparece en el *Timeo* de Platón.

En *La metamorfosis*, volver al animal es emprender un regreso a la libertad, separarse de los atavíos de ser hombre, de asumir la responsabilidad y ser sometido a un juicio perpetuo; si en todas las obras de Kafka aparece la idea de que el humano es sometido a un proceso permanente y es condenado pase lo que pase siempre a muerte, en *La metamorfosis* el animal representa una fuga, un gesto escapatorio que evitaría la condena y el proceso.

La metamorfosis de Kafka es la historia de la deformación. Si bien aparece el problema de la transformación, para que ésta se cumpla debe pasar por un proceso de deformación. Lo que se deforma tiende a dejar algo atrás, un despojo. Algo que no mantiene utilidad ni función: deformar es abandonar.

¹⁰ Gilbert Simondon, *Dos lecciones sobre el animal y el hombre*, 2008, pp. 35-36.

Walter Benjamin fue el primero en asumir el problema del olvido y la deformación en la obra de Kafka. La figura que Kafka asume para esto es el Odradek. Una figura visual, obra de arte dentro de su literatura más que una metáfora literaria. El Odradek acecha porque la condición es que se aparece justo como canon del olvido. Benjamin ha dicho que el Odradek es la forma adoptada por las cosas en el olvido. Están deformadas. Todo el tránsito de Gregorio no ocurre hacia un animal, un bicho, sino hacia una deformación. Se vuelve informe en el sentido en que deja de ser reconocido. Es la odisea de un viaje al olvido, a su devenir Odradek.

La historia de *La metamorfosis* en nuestro mundo contemporáneo, donde los monstruos y las hazañas más ficticias son la base de la economía cultural, puede parecer irrelevante. Sin embargo, detrás de la historia hay iluminaciones de una crítica hacia el mundo y las formas en las que se comporta la realidad guiada por el designio involuntario, por el acecho del destino, de la muerte, de las leyes, del agobio de lo pedestre. La sensación de que no se trata de una literatura sino de una filosofía escondida en un lenguaje simple y mágico: ese nostálgico sentimiento de que la única manera de escapar es transformándose en un escarabajo cuyo destino es morir bajo la cama.

BIBLIOGRAFÍA

- Bataille, Georges, *El límite de lo útil*, España, Losada, 2005.
 Benjamin, Walter, *Franz Kafka*, Madrid, Taurus, 1991.
 Blanchot, Maurice, *De Kafka a Kafka*, México, FCE, 1993.
 Bloom's Guides, *Franz Kafka's The Metamorphosis*, Estados Unidos, Bloom's literary criticism, 2007.
 Butler, Judith, *¿A quién le pertenece Kafka?*, Chile, Palinodia, 2015.
 Corngold, Stanley, *Franz Kafka: the necessity of form*, Estados Unidos, Cornell University Press, 1988.
 ———, *The metamorphosis. the translation, backgrounds and contexts criticism*, Nueva York, Norton Critical edition, 1996.
 Hall, Foster, *Belleza compulsiva*, Argentina, Adriana Hidalgo, 2008.
 Kafka, Franz, *Diarios (1910-1913)*, España, Lumen, 1975.
 ———, *La metamorfosis*, México, La nave de los locos, 1978.
 ———, *Escritos de Franz Kafka sobre sus escritos*, España, Anagrama, 1983.
 Kundera, Milan, *Los testamentos traicionados*, España, Tusquets, 1993.

- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy, *Scène*, Francia, Bourgois éditeur, 2013.
- Lukács, Georg, *Significación actual del realismo crítico*, México, Era, 1984.
- Medin. L. Daniel, *Three Sons: Franz Kafka and the Fiction of J. M. Coetzee, Philip Roth, and W. G. Sebald*, Estados Unidos, Northwestern University Press, 2010.
- Simondon, Gilbert, *Dos lecciones sobre el animal y el hombre*, Argentina, La cebra, 2008.

KAFKA, LA TRANSFORMACIÓN: ESCRIBIR-LINDEROS-FISURAS

RAYMUNDO MIER GARZA¹

LINDEROS-SUEÑO-PESADILLA-ESCRITURA

El 17 de noviembre de 1912, en una carta a Felice, Kafka se refiere oblicuamente a la génesis de *La transformación*:²

Todavía te escribiré hoy mismo aunque tengo que correr bastante, de un lugar a otro y dejar escrito un pequeño cuento que se me ocurrió en la cama, en la pena, y que me asedia [*bedrängt*] íntimamente.³

El surgimiento de la historia desarrollada por Kafka aparece así como un resplandecimiento súbito, una repentina iluminación, un acontecimiento sin historia en el momento del vacío. Sin referirse explícitamente a las circunstancias de esa figuración súbita, Kafka parece insinuar que emerge en el momento del despertar y se despliega en una atmósfera de aflicción. La escritura recoge y fragua ese momento, ese quebrantamiento súbito de la continuidad del tiempo; parece referirlo estrictamente a una figuración inaprehensible. Sugiere un movimiento de escritura que se despliega íntegramente en un sólo impulso, como arrancado de una afeción febril.

¹ Profesor-investigador en el Departamento de Educación y Comunicación, Profesor del Posgrado en Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Profesor para las asignaturas de Teoría Antropológica y Filosofía del Lenguaje en la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

² En el presente texto, tomamos como referencia la traducción ofrecida por Galaxia de Gutenberg e incluida en Franz Kafka (en *Obras completas*, Barcelona, Galaxia de Gutenberg, 2003); en adelante referida como LT. Asumimos de igual manera las reflexiones sobre la relevancia de elegir para el título original de la obra de Kafka, *Die Verwandlung* (en adelante referida como DV), la frase habitual que en español traduce el título de la obra de Kafka como *La transformación*. Esta elección ha sido larga y detalladamente fundamentada en “Notas a ‘La transformación’”, incluida entre las “Notas liminares” que acompañan la edición de las *Narraciones* de Kafka, en el volumen III de la citada edición.

³ Franz Kafka, *Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo*, Heller, Erich y Jürgen Born (eds.), Madrid, Alianza, 1984, p. 99 [*Briefe an Felice*, Frankfurt, Fischer, 2009, p. 102].

No obstante, como se ha subrayado ya insistentemente, la tónica cardinal del relato había surgido mucho tiempo antes. En el esbozo de una novela temprana, bosquejada quizá en 1906, acaso uno de sus primeros textos, inconcluso e inédito, “Preparativos de una boda en el campo”, Kafka había descrito brevemente el motivo que reaparecerá más tarde: la transformación de un hombre en un “gran escarabajo” (*großen Käfer*). Sin embargo, la brevedad y la nitidez del episodio revelan una transformación significativa aunque sutil respecto de la tónica de *La transformación*. En esa prefiguración incorporada en los borradores de 1906, el personaje experimenta una escisión, un desdoblamiento del orden de lo siniestro: el momento en que se despliega ante la propia mirada la imagen de sí, semejante aunque asimétrica, distorsionada, intolerable, acaso repulsiva: el hombre hueco que no es sino el reflejo vacío del escarabajo; ambas imágenes constituyen espejos distorsionantes, dualismo de identidades trastocadas: lo humano se preserva en el escarabajo mientras que el cuerpo humano, casi inanimado, se desprende, viaja, se desplaza como una entidad vacía, sin vida, mientras el “otro” permanece en su cuerpo monstruoso. La imagen humana se desempeña en el entorno, mientras es “él”, el escarabajo, quien narra, es su voz alojada en el insecto la que testimonia la persistencia de lo vivo y lo hace desde el cuerpo que permanece en reposo, en la cama, transformado en alimaña. El fragmento de 1906 anticipa la aparición nítida del motivo de *La transformación*; pone el acento en la escisión de las identidades. El motivo del doble: el viajante, “Él”, desprendimiento autómatas, “cuerpo vestido”, un cuerpo capaz de un llanto sin emoción, mecánico, un estertor sin afecto surgido de un cuerpo cuyos pasos vacilantes no serán “síntoma de miedo”, sino de “futilidad” (*Nichtigkeit*). Mientras “Él” se dirige a la puerta, “Yo” permanece en la cama, cubierto “con una manta amarillo castaño”. “Yo” queda expuesto al aire que sopla por la *ventana entreabierta*. Ese fragmento cierra con una descripción de la criatura en la que encarna “Yo”. La fantasía relatada en el fragmento despliega tres figuras posibles destinadas a la encarnación: “Mientras estoy acostado en la cama tengo la forma de un gran escarabajo [*großen Käfer*], de un escarabajo ciervo volante [*Hirschkäfer*] o de un abejorrito [*Maikäfer*], creo.”⁴

⁴ Franz Kafka, “Preparativos de una boda en el campo”, *Obras completas. Narraciones y otros escritos*, vol. III, Jordi Jovet (ed.), Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras y Juan José del Solar (trads.), Barcelona, Galaxia de Gutenberg, 2003, pp. 228-229 [*Nachgelassene Schriften und Fragmente 1, Kritische Ausgabe*, Frankfurt, Fischer, 1993, p. 18].

La transformación parece dejar en silencio el trasfondo de esa historia. No obstante, en su carta a Felice parece aludir secretamente a ella: una historia que subyace, como un sueño olvidado. *La transformación* emerge de ese sueño que asedia desde el olvido; surge del olvido o del silencio. Reaparece como una imagen especular de aquella escena confinada más allá de la evocación y que irrumpe como una presencia incierta, un impulso sin origen, una imagen sin fisonomía, una aficción obstinada. El relato aparece, así, como una figura drásticamente modificada, una imagen doble de aquella fantasía primaria disipada en un pasado sin reminiscencias, una imagen especular cuyo objeto ha desaparecido para dejar solamente una aficción vacía y, sin embargo, perturbadora. Un juego de espejos abismal: el relato de una escisión que se refleja en otro.

En el comienzo de *La transformación*, asimismo, se suprime radicalmente la referencia explícita al desdoblamiento corporal. La figura narrativa del desdoblamiento se desplaza a la voz narrativa: el “yo” del narrador y el “él” de la alimaña. A diferencia del desdoblamiento del narrador en el relato original, el escarabajo no encarna el “yo” verdadero, que toma como simulacro de sí a un muñeco vacío —acaso inerte—, un autómatas encargado de deambular y desempeñar las tareas prescritas por el mundo. En *La transformación*, el tema del doble se preserva pero ya como una condición interior al personaje transfigurado, a la alimaña Gregorio Samsa. Conciencia y bicho emergen en el relato como una composición incalificable, un dualismo de entidades disyuntivas, una expresión anímica humana confinada en las dimensiones sobrecogedoras del bicho; una humanidad *residual* hundida en un ser *exorbitante*, descomunal, pero extraña a él. En *La transformación*, la imagen del escarabajo se ha transfigurado: ha asumido, de manera patente, la identidad difusa de las condensaciones oníricas; las distintas especies del escarabajo se funden para dar paso a una alimaña al mismo tiempo reconocible y sin identidad; Kafka construye en la caracterización del bicho, una condensación hiperbólica: es un monstruo por su magnitud descomunal (*ungeheuer*), a la vez parásito, bicho, alimaña (*Ungeziefer*) sin rasgos específicos, sin inscripción en la esfera de la naturaleza; una figura monstruosa que congrega en su aparición una doble condición: el cuerpo de la alimaña se conjuga *sin confundirse* con la conciencia plenamente humana. Una composición de identidades que se refleja en un dualismo de la forma narrativa: los recursos de un “realismo abstracto” —descripciones minuciosas de seres caracterizados por trazos esquemáticos, bosquejos de fisonomías ofrecidas como figuras abstractas— que acompañan los tiempos,

las secuencias y las atmósferas difusas, sofocantes, oprobiosas de la pesadilla. Las resonancias de ese parasitismo marcan el trayecto del relato, modulan sus intensidades, instauran un clima, imponen también calidades singulares a los vínculos entre los personajes, señalan umbrales de violencia e inducen matices en los juegos de extrañamiento, indiferencia, subordinación, sometimiento y exclusión que conforman los diversos momentos del relato. Pero es el lenguaje lo que ocupa el lugar intersticial: el borde que articula la bestialidad y la conciencia. Una conjunción sin síntesis. El relato plasma el devenir animal del lenguaje, el derrumbe del lenguaje en la resonancia sonora de un grito; las palabras van distorsionándose hasta aparecer como una fusión entre chillido y queja; relata el desplome de la conciencia en la forma de la alimaña. Pero esta precipitación no es sino el trayecto hacia la propia muerte.

No obstante, la relevancia de los linderos aparece ya de manera patente en la aparente simpleza de la frase de apertura de *La transformación*: “Cuando una mañana Gregor Samsa despertó de unos sueños agitados, se encontró en su cama convertido en un monstruoso bicho”.⁵ El inicio del relato parte del momento cuando la transformación ha ocurrido ya. Es el borde, el umbral que exhibe un acontecimiento irreparable. No es el relato del devenir alimaña del personaje. Por el contrario, el relato inicia en el momento mismo en que el derrumbe ha ocurrido ya, señala el trayecto desde ese momento hacia la muerte.

El inicio del relato traza el lindero entre el cuerpo y la conciencia; la escisión radical, el dualismo aparece de golpe como el desenlace de una primera transformación intempestiva, inaudita. El cuerpo del bicho es descrito con rasgos inequívocos aunque desconcertantes: vientre abombado, patas múltiples que se agitan, un cuerpo en el borde de la repulsión que preserva, no obstante, la claridad del pensamiento, su

⁵ Franz Kafka, *La transformación, Obras completas. Narraciones y otros escritos*, vol. III, Jordi Llovet (ed.), Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras, Juan José del Solar (trads.), Barcelona, Galaxia de Gutenberg, 2003, p. 87 [Franz Kafka, *Die Verwandlung, Drucke zu Lebzeiten, Kritischen Ausgabe*, Frankfurt, Fischer, 1994, p. 115]. La traducción incluida en esta edición introduce una propuesta distinta a la que ha dominado en toda la tradición de las versiones del trabajo de Kafka hasta el momento; la propuesta acentúa una faceta significativa de la escritura kafkiana: mientras “transformación” remite a una forma usual del vocablo alemán completamente familiar en el espacio narrativo de Kafka, el término “metamorfosis” incorpora una raíz griega, cargada de sentidos históricos y míticos, ajenos a la escritura kafkiana. Baste este argumento, entre varios otros, para sustentar su inclusión en la presente reflexión.

condición irreductiblemente humana, su aprehensión intacta de las situaciones vitales. Mira en su propio cuerpo la extrañeza de otro ser. Pero esa mirada no se abate, no da lugar a asombro alguno. Da sólo paso a una sensación de invalidez, de una imposibilidad de proseguir su desempeño habitual; es también un subterfugio para asumir un distanciamiento radical frente a los reclamos, las exigencias, los imperativos de ese otro mundo exterior que lo sofoca. Samsa se inscribe entre la extrañeza radical del cuerpo, del comportamiento del bicho, y la otra extrañeza, la de las esferas concéntricas del mundo cotidiano —la familia y el mundo del trabajo, de la extenuación—. La conciencia y su lenguaje se inscriben y, en cierto sentido, se refugian en esa fisura, en esa grieta entre dos extrañezas inconmensurables. El desarrollo del relato será la crónica del adelgazamiento de ese lindero entre esa corporalidad monstruosa y la conciencia humana que se disipa, se extingue, se funde con ese cuerpo inadmisibile.

Ese lindero es también el de un giro narrativo que es al mismo tiempo fusión y catástrofe de los horizontes del relato: el momento del despertar es equívoco. Su vuelco señala el lindero entre el sueño agitado (*unruhig*) y la vigilia, pero se revela también como un despertar del sueño agitado, que desemboca en otra experiencia onírica, la de la pesadilla. No obstante, el relato de la pesadilla se confunde con el testimonio de lo real mismo. Pero es la escritura propia del relato la que traza estos umbrales. Es la escritura la que transfigura el relato del sueño, en la construcción de una ficción. Es la escritura la que confiere al relato de ficción, las claves desplegadas para la creación del “efecto de realidad”. Samsa expresa al despertar: “esto no es un sueño”; el relato asume las claves de lo real mismo, se confunde con un testimonio extraño formulado en tercera persona. Esta fusión de juegos narrativos transforma el sentido y la expresión de las memorias de Samsa, un desplazamiento y desdoblamiento de las voces del relato: hablar de “él” —el bicho— con las expresiones que sólo podrían formularse en primera persona; los tiempos se condensan y se despliegan, se integran elípticamente, confieren a los hechos narrados la atmósfera de una catástrofe con las inflexiones de la tragedia. El inicio del relato es ya el de autorreconocimiento, la transfiguración, la anagnórisis. Es desde el inicio mismo cuando los personajes reclaman la disposición anticipada de una lectura destinada a la piedad y al horror. La intriga, más que arrastrada por el enigma del desenlace —que se anticipa ya desde el inicio mismo del relato: el sujeto condenado irreparablemente—, está

modelada por la incertidumbre, el dolor, la aflicción de ese trayecto abyecto hacia la muerte. *La transformación* no sólo narra esa vía hacia la desaparición —una desaparición, una muerte que ha ocurrido ya, anticipadamente, en el instante de la transformación: en el momento mismo de la transformación, Samsa muere como hombre, para sobrevivir precaria y transitoriamente como ese bicho dual, esa alimaña descomunal dotada de mirada, de mente, de lenguaje y de alma humana, destinada inapelable a la muerte absoluta—, sino al silencio y al olvido; al final sólo su cuerpo, sólo un desecho, una basura más. Kafka insinúa un vuelco irónico apenas apuntado al final del relato: es el olvido de Samsa, de su transformación, de su muerte lo que da lugar a la tranquilidad, el bienestar, la alegría de la familia. Su cuerpo es desechado como un despojo insignificante. La tragedia se establece desde el inicio. No es un relato con desenlace trágico. El inicio mismo es la síntesis enigmática de la tragedia y el relato es la inmersión abismal en ese desenlace. Al inicio, la tragedia ha ocurrido ya con la escisión dualista —monstruoconciencia—. Lo que se deriva del momento crucial no es sino el desenlace fatal, el derrumbe final, el enmudecimiento, el reposo, la insignificancia, el olvido, lo que subraya el carácter al mismo tiempo oscuro, enigmático de la transformación inaugural del relato. Lo que antecede al momento de la transfiguración, lo que haría inteligible el vuelco de la historia de Gregorio permanece no sólo tácito, sino inaccesible: un destino inescrutable. La escritura misma cierra el paso a toda exploración y a todo esclarecimiento.

El inicio del relato, el despertar como un reconocimiento sin horror y sin miedo —Samsa asume ese despertar con una serenidad, un saberse ya muerto, sin angustia—, desplaza el espanto y el estremecimiento hacia el lector. La entereza sin azoro de Samsa no puede sino encontrar su correspondencia negativa con el horror, el desazón y la piedad experimentada en la lectura. No obstante, la fuerza del relato surge de un asombro sosegado, inherente a la fuerza disruptiva con la que inciden los personajes y la composición irónica y descarnada de las situaciones. Benjamin, al reflexionar sobre las consideraciones acerca de Kafka formuladas por Brecht, apunta:

lo seguro es que Kafka tiene un único tema; que la riqueza del escritor Kafka es exactamente la riqueza de variantes de su tema. Este tema, en términos de Brecht, ha de ser denominado, del modo más general, como el asombro [*Staunen*]. El asombro de un hombre que siente que se inician monstruosos

[*ungeheure*] desplazamientos en todas las relaciones, sin poder él mismo encajar con los nuevos órdenes.⁶

El asombro es, entonces, la huella de la experiencia de lo inconmensurable, de la inadecuación, de la desmesura, y lo exorbitante entre el entorno y el mundo propio, el propio cuerpo, el propio lenguaje. Es un relato que conjuga las dimensiones opresivas del espacio, lo impropio del cuerpo; la torpeza de los movimientos, la espesura de los signos de la extrañeza. El cuerpo de la alimaña, conformado por un caparazón que excede las dimensiones de la cama, un cuerpo descomunal, es al mismo tiempo inconcebible por su magnitud, pero lo es también por lo amenazante de sus desplazamientos y gestos silenciosos. A la extrañeza y la desmesura de aquel cuerpo responde asimismo la desmesura y la inadecuación de las acciones, los reclamos y las expectativas del mundo. Lo monstruoso no es sólo su fisionomía incalificable, sino el abandono de sus tareas, de sus asuntos cotidianos; el hecho de que su transformación conlleva sin remedio a desmentir la exigencia de los patrones y las normas ordinarios: faltas, retrasos, desatención, insensatez. Sus acciones, aun carentes de sentido, se desplazan a los confines de la norma, en las zonas equívocas entre lo inadmisibile y lo reprehensible. Sin embargo, el personaje de Kafka participa de su carencia de asombro a todo su universo; no provoca entre los demás personajes del relato sino horror, asco, miedo, fastidio, acaso algún escándalo. Pero el relato cancela la fuerza de un asombro perturbador, de un sobrecogimiento; permanece inaccesible a la violencia del espanto. Es el espanto oscuro de la tragedia sin origen lo que provoca una inquietud sin reposo. Se ha subrayado insistentemente esta figura de la desmesura como un rasgo recurrente en la atmósfera narrativa de Kafka, como lo es también de la tragedia. La insignificancia de los actos encuentra su respuesta narrativa en la imposibilidad de dar significado a la violencia aberrante, nocturna, de la condena. Ante actitudes y conductas de una anomalía apenas reconocible, la respuesta no es sino la sospecha exorbitante y arbitraria, la interrogación intransigente, la atribución de una culpabilidad inapelable, la fórmula de la censura airada, la condena lapidaria y el rechazo. Esa condena lleva también la marca del estigma y de la excepcionalidad. Durante la visita del gerente, una gesticulación exagerada acompaña el reclamo por un retardo ordi-

⁶ Walter Benjamin, *Über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, Hermann Schewpenhäuser (ed.), Suhrkamp, Frankfurt, 1981, pp. 130-131.

nario; el narrador, asumiendo los giros equívocos de un relato en tercera persona, enuncia la fórmula expresa de ese juego de inadecuaciones —la mínima infracción corresponde a la mayor sospecha: “¿Por qué estaría [solo: *nur*] Gregor condenado a trabajar en una empresa donde el menor descuido despertaba enseguida el mayor recelo?”⁷

El asombro en los textos de Kafka se expresa de manera neutra, serena, como un extrañamiento sin relieve, surgido del hábito de lo monstruoso, de la coexistencia con lo incalificable. El estremecimiento, la resonancia angustiosa de las acciones y las situaciones narradas por Kafka surgen de una fuerza cuya naturaleza intratable vuelve tangible la atmósfera de una acentuada desolación como figura del destino. El relieve trágico de los relatos, y propiamente de *La transformación*, aparece velado por esta conjugación de asombros neutros, interrogaciones abismales pero habituales, y las escenificaciones degradantes, devastadoras que se advierten en el momento de la lectura. Es el lector quien experimenta —ante la apatía, el desdén o la indiferencia de los personajes—, la conmoción de un reconocimiento que suscita al mismo tiempo la piedad y el horror. Sin embargo, la piedad no surge de una identificación del lector o del narrador con el personaje —imposible identificarse con Samsa—; surge como un “efecto” de lectura, de la inabordable oscuridad en la integración de la forma del relato. Una oscuridad que, sin embargo, no cancela la firmeza descriptiva del lenguaje narrativo y la empeñosa búsqueda de una verosimilitud propia de la atmósfera del relato. La piedad surge de la fuerza afirmativa de un misterio asumido como el nombre de un destino arraigado en un puro vacío. El estremecimiento kafkiano surge como una variante brutal e irónica de la fórmula de Silesius: si, como quiere Silesius, “la rosa es sin porqué”, en la visión de Kafka, el destino como un misterio sofocante y lacerante, implacable, indiferente, que se expresa en las patrones habituales e inocuos de las tramas instituidas, el trabajo y la familia, también es sin porqué. La alimaña Gregor Samsa asume con la claridad derivada de una calma sin consuelo que su muerte —y su olvido— será la vía para la tranquilidad y el gozo familiar, el restablecimiento de los hábitos, las minucias del bienestar:

Por lo demás, se sentía relativamente a gusto. Ciertamente es que le dolía todo el cuerpo, pero era como si esos dolores pudiesen debilitarse gradualmente hasta acabar

⁷ Franz Kafka, *LT*, p. 93.

desapareciendo del todo. Apenas sentía la manzana podrida en su espalda y la inflamación de alrededor, cubiertas ambas por una fina capa de polvo. Pensó en su familia con emoción y cariño. Su convicción de que debía desaparecer era, si cabe, más firme aún que la de su hermana. En ese estado de meditación vacía y pacífica permaneció hasta que el reloj de la torre dio las tres de la madrugada. Todavía vivió el inicio de la claridad que se expandía detrás de la ventana. Luego su cabeza se inclinó del todo sin él quererlo, y por sus orificios nasales exhaló débilmente el último aliento.⁸

Esa luminosidad apacible del amanecer, ese resplandor suave más allá de la ventana, en el borde de la desaparición, conjuga finalmente las formas disyuntivas de la muerte, que es el punto de convergencia de toda experiencia vital.

LOS TIEMPOS DEL RELATO: LINDEROS ÍNTIMOS Y RITMOS DE ESCRITURA

La transformación se inicia con un eclipse de la historia: una catástrofe sin otro pasado que un sueño inquieto. Aflorarán jirones de memoria, evocaciones fugaces, fragmentarias, sombras de su vida pasada, en las visiones de lo presente. Sólo la resonancia de los hábitos resurge en las evocaciones del acontecer del relato. Un derrumbe sin historia, un desastre sin culpa, una condena sin transgresión, pero asumida como reposo, como amparo, como resguardo. Pero el desastre aparece al mismo tiempo como conjugación, condensación y composición disyuntiva de las violencias tácitas, silenciadas en esa historia y en ese entorno olvidados. Es la expresión de las formas inexpresadas del confinamiento y la desolación como tierra originaria de la exigencia de escritura. El relato, la literatura propiamente dicha, emerge del silencio, del olvido que da cabida a la experiencia viva de la pesadilla.

El trayecto que da forma a la historia narrada desde la transformación, que es una modalidad de la muerte de Samsa y cuyo desenlace no es sino la muerte de la alimaña, está señalado por un despliegue de silencios. Cada giro de la historia, cada episodio, emerge de fracturas, de silencios narrativos, de entornos elípticos, señales de misterios que se

⁸ Franz Kafka, *LT*, p. 137.

yuxtaponen como escenas en fusión propias de una mutación onírica. El relato se coloca en los confines de la ficción. Asume los impulsos del enunciado testimonial. De hecho, el relato de Kafka es el *testimonio* de una pesadilla, una pesadilla asumida asimismo como un acto testimonial que, sin embargo, no abandona las exigencias de una observación rigurosa y apegada a los reclamos de verosimilitud. La pendiente del relato es así la expresión de una lógica de la desaparición —de su crueldad—. Incluso en los episodios que parecen figurar momentos de un vago disfrute de la libertad de su confinamiento, del alivio de la soledad, de la expansión de su curiosidad, no son sino la anticipación de nuevas facetas de la violencia y la exclusión.

Por otra parte, el inicio del relato traza el lindero abrupto de distintos regímenes de temporalidades: la voz narrativa exhibe marcas y tiempos móviles, desplazados; la voz narrativa que se desplaza tajantemente del “él” al “yo”, pero “él” asume puntos de vista propios del “yo”. “Él” emerge en el eclipse del “yo”, pero “yo” se insinúa en las inflexiones veladas de la visión de “Él”. Este desplazamiento de vacíos, de disolvencias, esta oscilación de identidades y la incertidumbre a la que da cabida quebranta cualquier estabilidad en la identidad del horizonte de sentido. Tiempos de la escritura, tiempos del relatar, tiempos del relato, tiempos de la historia relatada: los tiempos se disgregan y se conjugan. Los tiempos de la escritura sugieren un trayecto íntimo de la escritura de Kafka, desde los primeros escritos hasta el momento de *La transformación*, que son también los del trayecto del descubrimiento de la propia relación de Kafka con la escritura y la identificación de las condiciones para que ésta se produzca. Estas trayectorias no son en absoluto ajenas a las situaciones que puntúan su propia biografía y la inscripción de su espacio social y político en los conflictos étnicos, religiosos, políticos y bélicos que concurren en ese momento, pero tampoco son su reflejo o su secuela adivinable. Transitan por el desfiladero de los juegos metafóricos, de las escenificaciones oblicuas, de los desplazamientos oníricos. Esta integración de condiciones disyuntivas se expresan en ecos que van desde la primacía de la angustia, las facetas de la relación con las figuras familiares —expresamente con su hermana Ottilia y con su padre, pero también, y fundamentalmente, con su madre, aunque ésta parezca siempre eclipsada por la virulencia del vínculo paterno—, hasta las dinámicas de la confrontación lingüística entre el alemán, el checo y el *yiddish* [*jargon*]. Se despliega como un espectro de tensiones en permanente paralelismo, discordia, exclusión, que se revelan en los modos expresivos del alemán propio de Kafka. Los

proliferantes estratos temporales del relato segmentan el desarrollo narrativo, privilegiando incidencias desiguales de las figuras del entorno, del conjunto de relaciones con las figuras familiares, pero sobre todo de la condición expresiva de Samsa. Los ritmos de la transformación de los vínculos familiares, las atmósferas del entorno, los patrones expresivos en los cuerpos y en el habla de los personajes, aparecen en la estela de la desaparición progresiva de su lengua que conduce hasta el enrarecimiento radical y su conversión en un chasquido, una estridencia. Son los ritmos y el declive de su relación con el lenguaje y con su propia exclusión. Esta concurrencia, interferencia, integración y conjunción de temporalidades confieren al texto una dinámica expresiva propia. Despliegan en el texto sus marcas que no son otras que las que exhiben *la lógica de la desaparición* —la lógica espectral del desastre, del hundimiento, de la fisura, de una fatiga vital en el umbral de la muerte.

En una reflexión temprana, en los primeros registros de su *Diario*, Kafka formula una intuición al mismo tiempo desconcertante e insistente. Expresa ya la fuerza con la que irrumpe una iluminación reflexiva capaz de exhibir la condición de la escritura:

El estado en que me encuentro no es la desdicha, pero tampoco es la dicha, ni la indiferencia, ni la debilidad, ni el cansancio ni ningún otro interés, ¿qué es, pues? Sin duda mi ignorancia al respecto tiene que ver con mi incapacidad de escribir. Y aunque no conozco la razón de esa incapacidad, creo comprenderla. En efecto, ninguna de las cosas que a mí se me ocurren, se me ocurren desde la raíz, sino sólo desde algún lugar situado hacia la mitad.⁹

Una y otra vez resurge el motivo en el movimiento reflexivo del *Diario*: “cuando empiezo a escribir después de bastante tiempo sin hacerlo, saco las palabras como del aire vacío”.¹⁰ Esa génesis de la escritura en una fisura exhibe la fuerza que asume en el relato la irrupción de lo neutro: ese trazo en la frontera en que concurren afectos encontrados, esa grieta enigmática, inasequible al movimiento reflexivo en la que parece disiparse la identidad de las afecciones, pero que constituye el impulso a un impulso irrefrenable de una escritura siempre en devenir, una escritura que se despliega con el afán de constituirse como tal. Ese impulso surgió en la trayectoria de los intersticios, en el movimiento de lo neutro, en

⁹ Franz Kafka, *Diarios*, Obras completas, vol. III, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰ Franz Kafka, *Diarios*, p. 240.

esa experiencia de vacío, no puede ser otra que una escritura por venir, en una escritura cuyo movimiento se engendra en una búsqueda oscura, irreconocible, de una expresividad propia.

Esta insistencia de lo neutro —de la trama intersticial extraña a la fuerza de gravitación de las identidades—, emerge acaso desde ese trasfondo en la génesis misma de la historia y la biografía de Kafka, pero también de las tensiones que integran su lenguaje. Kafka se sitúa en ese lugar inaprehensible entre la fuerza cruda, burda, de los patrones afectivos asociados a la figura paterna, sus desplantes violentos, opresivos, tiránicos, y la figura delicada, sutil, concesiva, amorosa y temerosa, pero también dócil e incluso servil, entregada y subordinada, de una presencia materna incesantemente desplazada. Entre la presencia absorbente de la figura paterna y las apariciones episódicas veladas y difusas de la figura materna. Este dualismo corresponde a la presencia paterna sofocante e ineludible, y a la ausencia materna, cuya aparición es solamente adivinable en la estela de la intransigencia del padre. Kafka habrá de situarse asimismo en esa línea de pliegue entre las formas lingüísticas checas, formas residuales reconocibles en el habla paterna, pero aun así veladas, ausentes, impregnadas de manera encubierta en el habla alemana, la lengua materna. Kafka, someterá a la lengua materna a un trabajo de depuración implacable, hasta imponerle una resonancia propia, hasta tornarla singular, ajena a la fatiga expresiva de la lengua anacrónica y minoritaria. La omnipresencia del alemán —la lengua materna— tiene en Kafka una expresión privilegiada: la vocación y el fervor por la escritura literaria. Esta escritura, que conlleva en Kafka a un trabajo riguroso de depuración expresiva, será el vehículo y la redención de la fatiga, la experiencia del fracaso y de la plenitud, la experiencia de la soledad y de la realización de una vocación irrenunciable. Se confundirá con su propia vida. Esta confluencia de vacíos, de posiciones intersticiales, conforman de manera complementaria el universo de Kafka, pero también lo sitúan en el vértigo de una turbulencia afectiva de ambivalencias irresuelta, ostensibles, que lo inscriben en lo inacabado del sentido, en la permanente aspiración del vacío. Ante la lengua, la inscripción social y la confrontación de identidades, Kafka se inscribe en el juego de linderos, en el momento de lo neutro, asume los eclipses de la intimidad, la insistencia de la fatiga y la inminencia del derrumbe, el fracaso, lo inacabado; su elección de la lengua literaria no sólo es la de una expresión singular, sino de una sobriedad orientada acaso a la búsqueda de una expresividad primordial, a una lengua despojada de los recursos recónditos y comple-

jos que alienta el trabajo tradicional de la escritura literaria en la lengua alemana. Esa inscripción en una confluencia de linderos se expresa asimismo en su posición ante las figuras de lo nacional —el imperio austro-húngaro y la nación checa— y los imperativos del culto religioso. Situado en una posición limítrofe del judaísmo, reacio a cualquier apego, a cualquier exaltación, pero asumiendo su fuerza envolvente y mirando como un espectador a un mismo tiempo comprometido y distante, las vicisitudes de un pensamiento político deslumbrado por un anarquismo jamás asumido del todo.

El fracaso, la interrupción, la imposibilidad, el cansancio, la impotencia y la suspensión fracturan el movimiento de la vida. Para Kafka, es en el trabajo extenuante pero vivificante, iluminador pero devastador de la escritura en el que se hace patente esa evocación a lo neutro, al desastre, como una fisura que abre la vía a la insistencia de la escritura. Y esa fractura no es la huella de la extinción de la sensibilidad, de ese vacío que acoge y alienta la fertilidad de la escritura. La escritura como una fuerza al mismo tiempo consumida y absorbente que es capaz de ofrecer la realización de un destino: “¿Quién me confirmará la verdad o la verosimilitud de que sólo a consecuencia de mi vocación literaria carezco intereses y, por consecuencia soy insensible?”¹¹

Esa vocación de la escritura señala un lugar al mismo tiempo propio pero indeterminado, la huella de una extenuación, una marca constituida por la inscripción de un vacío. Pero ese vacío impregna también la escritura: un derrumbe, un fracaso, un impulso siempre trunco que desemboca en parálisis, abandono o impulso insistente, irrefrenable, a la interrupción, al cansancio, a la desolación, o a la sensación más inquietante de todas, al asco. A la sensación de fracaso experimentada en la escritura, se añade la imagen del estigma, de la singularización por la exclusión. “Por primera vez desde hace algún tiempo, total fracaso al escribir. Tengo el sentimiento de un hombre sometido a prueba”,¹² apunta Kafka en su diario.

Los ritmos del relato surgen no sólo de estos momentos de derrumbe, de estas huellas de la extenuación, sino también de las irrupciones, los linderos impuestos al relato por la secuencia de las apariciones y las desapariciones de sombras, claroscuros de personajes, de episodios, en la ruta hacia la muerte: universo enigmático, espectral, irrecuperable y, sin

¹¹ Franz Kafka, *Diarios*, p. 312 [*Tagebücher*, p. 393].

¹² Franz Kafka, *Diarios*, p. 331 [*Tagebücher*, p. 419].

embargo, interviene en la instauración y la dinámica de la forma narrativa. Devenir presente y devenir ausente de personajes, estereotipos transformados en referencias alegóricas, presencias intermitentes de las figuras familiares, desplazadas hacia márgenes cada vez más ajenos, más distantes, más irrecuperables. Pero la forma del relato se orienta esencialmente a subrayar los oscuros tiempos de la voz y, en particular, el sentido de la extinción de la expresión humana en Samsa; señal de la muerte absoluta, pero también, señal de un punto extremo de convergencia: el momento en el que la alimaña se confunde con el propio Samsa es también el de la desaparición, el olvido y el mutismo, el de la muerte, calidades divergentes de la desaparición.

La narración de Kafka aparece en los intersticios, en la confluencia de múltiples géneros narrativos: como parábola se acentúa con la fuerza de la forma realista del relato: un “testimonio” de una pesadilla efectivamente ocurrida, la expresión parabólica del trayecto de Kafka en la aprehensión de sí como escritor, la alegoría enigmática de alguna redención imposible, la construcción de una ficción interferida por la memoria y la insistencia de las visiones de lo real. La forma de la ficción se despliega en los tiempos extraños del reconocimiento del propio cuerpo como inasible —como abyecto—, pero también como una pura caja de resonancia de una conciencia que se habrá de extinguir en el transcurso del relato. Es la disolución de la propia voz que se torna ininteligible al fundirse con las sonoridades proferidas por la alimaña —es posible acercarse al relato como a la historia de una desaparición de la voz y del pensamiento, de su progresiva mutación en grito, en una queja emitida extrañamente. Es la historia de la experiencia de “un lenguaje fallido”, de una imposibilidad de significar, que se decanta en un “grito”, para finalmente reducirse a un mero nudo de sonidos, en el límite del enmudecimiento.

NARRAR LA VOZ, NARRAR LA MIRADA: JUEGO DE INTERSTICIOS

Los ritmos, las tensiones, los escenarios y las fases del relato despliegan múltiples planos de puntuaciones. El juego de las voces, el diálogo de miradas toman su fuerza narrativa de su inscripción en un doble régimen de la narración: a la lógica de la desaparición se enlaza la lógica del confinamiento. A la incidencia del vacío, el silencio, la elisión, el olvido, el secreto, se añade la lógica de las paredes, las ventanas, los límites, las

capturas, los encierros: la clausura, la permeabilidad, la virulencia de los bordes. Desbordar los bordes con la mirada, con la escucha. Mirar más allá de los límites, escuchar y reconocer lo que ocurre más allá de las fronteras. Mirar las miradas, mirar mirar, mirar el ser mirado, mirar la escucha: la dialógica de las miradas cobra su relevancia trágica en el momento en que compromete los bordes del espacio propio, revela las dinámicas de la exclusión, la fuerza porosa de los linderos. Las miradas que transitan a través de las ventanas, de las puertas entreabiertas para deslizarse hacia otro espacio, para admitir la presencia distante de los otros.

La voz y la mirada en Kafka aparecen como expresiones del desarraigo. Expresan una vocación de desprendimiento, un impulso a conformar un régimen de una identidad instaurada en los intersticios que delimitan el campo de mirada: lo que es posible o imposible de atestiguar; los conflictos que se advierten en los gestos, en los movimientos de los personajes, en la recomposición de las escenografías. La voz despliega la transfiguración de los paisajes afectivos: el mapa cambiante de los desalientos o las furias, los cansancios y los sometimientos se dibuja en las descripciones de las voces, de los tonos, de las escansiones, de los silencios.

En una carta a la editorial Kurt Wolff, que había emprendido la publicación de *La transformación*, Kafka alude directa y enérgicamente al diseño de la portada, comisionado en aquel momento a Ottomar Starke. Kafka expresa su perturbación ante una fantasía: anticipaba la posibilidad de que el trabajo del ilustrador se orientara a la presentación de una figura del bicho, protagonista del relato. Expresa directa y nítidamente su deseo:

El insecto mismo no puede ser dibujado. Ni tan sólo puede ser mostrado desde lejos. En caso de que no exista tal intención, mi petición resulta ridícula; mejor. Les estaría muy agradecido por la mediación y el apoyo de mi ruego. Si yo mismo pudiera proponer algún tema para la ilustración, escogería temas como: los padres y el apoderado ante la puerta cerrada, o mejor todavía: los padres y la hermana en la habitación fuertemente iluminada, mientras la puerta hacia el sombrío cuarto contiguo se encuentra abierta.¹³

Nombrar la alimaña (*Ungeziefer*), el impulso es designarla con una palabra al mismo tiempo privada de toda referencia figurativa pero des-

¹³ Franz Kafka, *Briefe 1902-1924*, edición electrónica, s/f, p. 85.

tinada a la reiterada caracterización al mismo tiempo económica, sugerente, resonante; una descripción dotada de una exactitud propia de una percepción clara, inobjetable. El bicho era caracterizado de manera metódica pero esquemático, no sólo en su forma y sus disposiciones corporales, sino en su comportamiento, sus actitudes, sus desplazamientos e incluso los vagos signos expresivos mostrados en aquel cuerpo rígido, inflexible, esa cubierta quebradiza que es al mismo tiempo su posibilidad de resguardo vital y su confinamiento. El bicho es eso imposible de figurar que constituye el centro de un escenario cuyo rasgo constitutivo es dar cabida a una teatralidad cuyo impulso primordial es la mirada. Una de las dimensiones estructurantes de *La transformación* es la mutación de la forma y el destino de las miradas en un entorno de luminosidades contrastantes. Se transita entre ámbitos donde la propia mirada se inscribe en gamas de la sombra, que acoge la tensión de los acechos, los enceguecimientos. El relato se desplaza entre las trayectorias errantes o reticentes del mirar, las escenas percibidas parcialmente a través de intersticios, grietas, puertas entreabiertas. Lo mirado conforma bosquejos de descripciones de personajes que emergen para puntuar el relato. Personajes cifrados en perfiles precarios, en claroscuros que se desprenden tácitamente de escenificaciones burlescas de las instituciones sociales y políticas, efigies rígidas, incluso ridículas, convencionales: jefes burocráticos, agentes de diversas oficinas de gobierno, espantajos emanados de tráficos y comercio; estereotipos surgidos de la realidad misma e inscritos con el rigor inclemente de un manojo de trazos capaces de develar la densidad irónica de los personajes. El relato de Kafka asume los giros de una teatralidad en las zonas limítrofes de lo grotesco. Martin Walser, en su minuciosa revisión de las facetas constructivas de la escritura novelística de Kafka, señala:

Kafka no requiere otros medios de caracterización. Eso basta cuando inserta con pocos trazos alguna figura en un nivel del mundo organizado. El lugar que se le asigna ya la perfila con suficiente nitidez.¹⁴

No obstante, esta descripción elíptica, este esquematismo que responde a la violencia modeladora del universo burocrático, adquiere en la escritura de Kafka un impulso hiperbólico. Describe las escenas con rasgos

¹⁴ Martin Walser, *Beschreibung einer Form. Versuch über Kafka*, Frankfurt, Suhrkamp, 1992, p. 48.

elementales, detalles sintéticos, fisonomías económicas, cada trazo supone un acercamiento analítico y convencional de esos retratos estereotípicos trasladados a estampas alegóricas, convertidos en personajes de parábolas grotescas, exhibidos mediante congregaciones metafóricas de una brutal eficacia como simulacros mecánicos.

Escribir las transfiguraciones de la voz, de sus calidades y sus inflexiones sonoras. Ahondar en la musicalidad de la voz que transita de la aspereza a la calidez, de la suavidad íntima a la distancia abismal. Las modulaciones de la voz, las modulaciones y las afecciones transmitidas por la sonoridad abren también otra dinámica de los linderos: ser escuchado y escuchar es la posibilidad de desmentir la elocuencia excluyente de los bordes. No sólo la transformación de la capacidad expresiva de Samsa que va desde una perturbación inicial de la dicción por la inscripción de las emisiones estridentes de la alimaña, hasta la desfiguración plena de lo emitido ya plenamente transfigurado en las sonoridades emitidas por el bicho. También las transfiguraciones del entorno, las afecciones del extrañamiento y la separación, las señales de la indiferencia y el despunte del resentimiento, el asco y el rechazo. Las calidades de estas mutaciones afectivas asumen la aprehensión de una transfiguración de las calidades de la voz. La presencia del mundo circundante emerge en el relato como una escenografía espectral a partir de los vestigios sonoros transmitidos a través de las paredes y las puertas cerradas. Una figuración auditiva, una constelación dispersa de resonancias apuntala las figuras de la evocación, las anticipaciones y figuraciones fantasmagóricas del acontecer en el mundo. La sonoridad narrada; la palabra inscribe en el relato los acentos que establece los giros expresivos del texto, pero también los vuelcos en la concatenación de los tópicos narrativos.

En Kafka, el relato exalta el régimen paradójico del extrañamiento como redención —que admite el aislamiento, la separación y el confinamiento como intensificación de la fuerza expresiva—. El desarraigo se transfigura en plenitud. La asunción del estigma se transforma en reconocimiento de la singularidad y el derrumbe como prefiguración del acto literario. En ese espacio vacío que se abre después del derrumbe surge el enmudecimiento como revelación, como matriz expresiva; la desolación cobra fuerza como señal de la culminación de la potencia imaginativa, la efusión vital se refugia en la extrañeza encarnada en la escritura.

Sin embargo, un episodio señala el momento de una catástrofe interior, que señala una intensidad suplementaria que marca el desarrollo de la narración. En el relato ocurre una segunda iluminación: el atisbo de

una vía para la redención —el estremecimiento de asumir como destino el reconocimiento de un deseo sin objeto—; es una peripecia definitiva en el curso del proceso narrativo, un vuelco en el movimiento de la escritura. Este episodio surge de un arrebató engendrado por un resplandor de la sonoridad musical. Una sonoridad que arrastra a Samsa más allá de los linderos de su propio universo, revela la luminosidad de ese territorio exterior, sin contornos; el vacío de la plenitud. Gregor Samsa permanece en el arrobo de la escucha en esa zona fronteriza entre su propio mundo y el de los otros:

La hermana empezó a tocar; el padre y la madre seguían con atención, cada una desde su sitio los movimientos de las manos. Atraído por la música, Gregor se había atrevido a asomarse un poco más y tenía ya toda la cabeza en la sala de estar.¹⁵

En ese momento, ya herido de muerte, Samsa escucha en pleno extravío la ejecución musical:

¡Con lo bien que tocaba su hermana! Ésta había ladeado la cara y con la mirada seguía, triste y escrutadora, los pentagramas. Gregor avanzó un poco más y mantuvo la cabeza muy pegada al suelo para que, de ser posible, su mirada se encontrara con la de ella. ¿Era realmente un animal, puesto que la música lo emocionaba [*ergriff*] tanto? Le pareció que se abría ante él el camino hacia el anhelado [*ersehnten*] y desconocido [*unbekannten*] alimento.¹⁶

Como en otros relatos más tardíos —particularmente *Las investigaciones de un perro*—, el momento de una iluminación súbita —en este caso la visión de un camino abierto hacia lo anhelado y desconocido— adviene con una música que suscita un profundo estremecimiento. Esa música incalificable marca un vuelco en el propio destino, el advenimiento de un reconocimiento de sí, del propio deseo, un impulso surgido de advertir la exigencia de ese objeto imposible de figurar, ajeno al conocimiento, pero inscrito a partir de ese instante en el registro de la experiencia viva.

¹⁵ Franz Kafka, LT, p. 131 [DV, p.184].

¹⁶ Franz Kafka, LT, p. 132 [DV, p.185].

LITERATURAS PEQUEÑAS [*KLEINE LITERATUREN*]:
LAS ASIMETRÍAS EXPRESIVAS, CONFINAMIENTOS,
POLÍTICAS DE LA ESCRITURA

Es posible asumir que la particular fuerza expresiva de los relatos de Kafka y su resonancia enigmática, inextinguible, no sean ajenos a una condición histórica, social y política de esa escritura. Se ha insistido sobre la relevancia de la atmósfera de Praga, de esa Praga capaz de integrar de manera singular, las tensiones históricas entre asentamientos de poblaciones, identidades étnicas y religiosas, fervores nacionalistas discordantes, usos lingüísticos múltiples —conurrencia conflictiva, diferencial, anacrónica del alemán, del checo, del *yiddish*— al mismo tiempo segregativos, jerárquicos, desplazados. Pero también patrones comerciales, económicos y jurídicos como secuelas de monarquías declinantes, de credos políticos antagónicos y secuelas de capitalismo en fases desiguales de desarrollo, preludios de la guerra y, más tarde, un estremecimiento al mismo tiempo brutal y difuso de los efectos del conflicto bélico. Estas condiciones, en sí mismas limítrofes, encuentran su expresión privilegiada en la confrontación de identidades, de lenguajes, de memorias. La escritura poética y narrativa cobra entonces sus relieves más contrastantes en los “territorios” periféricos de las matrices imperiales. Praga constituye esa implantación periférica en la turbulencia y el derumbe del imperio austro-húngaro.

En uno de los primeros cuadernos que componen su *Diario*, particularmente centrado sobre el ámbito de lo familiar y lo íntimo, las cargas cotidianas y las condiciones sofocantes de la vida laboral, las extenuaciones y los límites de la escritura, se traza un lindero interior, la vida se bifurca, pero exhibe territorios inciertos. Kafka reconoce en su propio universo la exacerbación de la inquietud emanada de la organización serial de las formas del trabajo —la implantación del taylorismo y sus secuelas—, la vacilación y la recomposición de las identidades religiosas, étnicas y nacionales, y la consolidación del canon literario y estético regional en confrontación con los reclamos radicales de las vanguardias. Trabajo y escritura se revelan como esferas antagónicas y contiguas, excluyentes pero a la vez capaces de interferirse, que engloban y condensan la vasta dinámica de las otras esferas de la experiencia. Kafka participa de esa atmósfera, en esta extenuación y repudio ante las condiciones de trabajo que lo coloca en la estela de los entusiasmos anarquistas, las exploraciones formales y expresivas del expresionismo,

la mirada al mismo tiempo distante y conmovida ante el anacronismo y el desdibujamiento de las prácticas comunitarias del culto religioso, y la atmósfera opresiva de la urgencia, la precariedad, y la muerte, constitutiva de la forma social.

La literatura, si bien abre un dominio radicalmente extraño a la esfera de las mutaciones y la precariedad del trabajo —que cobra en ese momento de los procesos sociales y políticos europeos una fuerza histórica particular— no es, sin embargo, extraña a la tiranía monótona, a las extenuaciones y a los derrumbes del orbe burocrático. Desde la perspectiva de Kafka, a la tiranía en el dominio del trabajo, responde la exigencia intransigente y destino imposible del dominio de expresión literaria; el fracaso en uno supone la posibilidad del otro y viceversa. Trabajo y literatura involucran el juego complementario de vacíos y de imposibilidades. En el universo del trabajo sólo se trata de modos de la exclusión, de modos del oprobio y del sofocamiento, de modos de un morir en la extenuación estéril. La guerra intensifica esos contrastes: el horizonte conjuga las tonalidades del crepúsculo con las de la oscuridad. La oscuridad como posibilidad de vida, en los márgenes de las jornadas diurnas de la lucha y del trabajo. Transitar de una muerte a otra. Así, trabajo y arte aparecen como dos esferas mutuamente excluyentes, linderos intransigentes e intransitables, universos que preservan figuras y prácticas contradictorias. El acto de escribir se da entonces en esa fisura entre el trabajo y la literatura. Se nutre de ese vacío, emerge de él. Un vacío que se asemeja demasiado al morir mismo. Pero se abre hacia una muerte plena, a una purificación imposible, al advenimiento de una redención en el umbral del olvido.

En esos mismos cuadernos del *Diario*, irrumpe, entre testimonios marcados por la incomodidad y el desapego ante el violento desarraigo y la creciente extemporaneidad de ceremoniales religiosos judíos, una meditación sobre las condiciones de extrañeza de las literaturas locales. En breves páginas Kafka desarrolla una meditación infrecuente, si no es que absolutamente singular, sobre las encrucijadas de las literaturas judías en Polonia y de la literatura checa en el entorno alemán. Una reflexión sobre lo literario en su entorno social y político que involucra a las “grandes literaturas”, en particular la literatura checa, frente a la presencia absorbente de la literatura alemana. En la atmósfera de Praga, confrontaciones, alianzas y fusiones ocurrieron entre las poblaciones alemana, judía y checa, dando lugar a tensiones difíciles de mitigar: “Ante la mezcla de alemanes y judíos, los nacionalistas checos reaccionaban con

una hostilidad feroz”.¹⁷ Pero esta hostilidad no era simplemente un ámbito de conflicto entre minorías alentadas por disputas étnicas, nacionalistas y religiosas. Los conflictos se expresaban en todos los dominios: político, lingüístico, literario, estético.

Mientras los checos denostaban a la decrepita y extenuada Austria como la mazmorra de los pueblos y la presentaban en los términos más sombríos, cada vez más jóvenes alemanes bohemios simpatizaban con el incipiente y poderoso Imperio Alemán en el que veían, especialmente después de la crisis de los decretos de Badeni, un poder equivalente al desmoronadizo Estado imperial austriaco. Por su parte, los checos pregonaban la libertad y autodeterminación, la renovación democrática, la reforma del reino y, al final, también, la renovación de la soberanía checa.¹⁸

La lucha política comprometió a Kafka de manera incierta. Miembro de la población judía de habla alemana participaba también desde los márgenes de las exigencias del nacionalismo checo, pero se mantenía radicalmente ajeno a las formas institucionales imperantes del ejercicio político, y guardaba patentes simpatías por el pensamiento anarquizante. En una conversación con Janouch, Kafka expresa con claridad su visión ante el derrumbe no sólo político, sino incluso civilizador, que acompañó el estallido la guerra. “Una vida taylorizada —afirma Kafka según el testimonio de Janouch— es una maldición terrible que sólo dará lugar al hambre y la miseria en lugar de la pretendida riqueza y ganancia”.¹⁹ No obstante, la visión política de Kafka no se expresa de manera explícita salvo en jirones, resonancias, evocaciones, alusiones o comentarios oblicuos, y ocasionalmente en vuelcos metafóricos de la escritura. Lo hace marcadamente en el texto novelístico *Amerika*, pero también en juegos de alusiones y metáforas que constituyen ejes articuladores de sus relatos. Pero es significativo que la visión que Kafka asume de las pautas de sometimiento y de exclusión del capital no se restringen al mundo económico o laboral. Para él lo permean todo. En la conversación con Janouch, Kafka declara:

¹⁷ Harald Salfellner, *Franz Kafka y Praga*, Vitalis, 2007, p. 37.

¹⁸ Harald Salfellner, p. 39.

¹⁹ Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka. Erinnerungen und Aufzeichnungen*, citado por Michael Löwy en “Libertarian anarchism in Amerika”, en Mark Anderson (comp.), *Reading Kafka. Prague, Politics and the Fin de Siècle*, Nueva York, Schocken Books, 1989, pp. 120-121.

El capitalismo es un sistema de dependencias que atraviesa desde fuera hacia dentro y desde adentro hacia fuera, de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba. Todo es dependiente, todo se articula en cadenas. El capitalismo es una condición del alma y del mundo.²⁰

Esta fuerza invasiva, este sometimiento omnipresente capaz de eludir todas las fronteras, todos los límites, reclama, quizá, una fuerza capaz de escapar a toda dependencia. El *Diario* y las cartas apuntan explícitamente a esta condición radical para escapar a esa fuerza de gravitación ubicua: una soledad absoluta que sólo surge al asumir las exigencias de la escritura.

Pero las condiciones de segmentación social se revelan también en la fractura, el quebrantamiento y la sofocación de las capacidades expresivas del lenguaje. Las tensiones entre fuerzas políticas se expresaban también en la conformación de esferas lingüísticas sometidas a dialécticas intrincadas. El habla alemana en el mundo checo se transformó, dando lugar a una forma más esquemática, acaso derivada de las condiciones restrictivas del uso y sus confinamientos demográficos, políticos, pero sobre todo expresivos. La minoría que adoptó la lengua alemana estaba sometida también a ámbitos de uso restringidos, a modos de empleo estereotipados. Mauthner lo describe claramente: “Los alemanes en las zonas interiores de Bohemia, rodeados por checos, hablan un ‘alemán de papel’ que carece de la plenitud orgánica expresiva, y de las formas habladas. La melodía del lenguaje hablado se perdió también”.²¹ Por otra parte, las poblaciones judías de habla alemana estaban sometidas a la influencia periférica, residual, pero perceptible, del Yiddish alemanizado (*Mauscheldeutsch*).

Ámbitos lingüísticos radicalmente diferenciados, excluyentes, estigmatizantes, se confrontan y se fusionan; fijan linderos intransigentes que, sin embargo, exhiben espacios de confluencia, de mutuo desplazamiento, incluso de fusión. Heinz Politzer advierte la fuerza de esta segmentación en fusión, patente en la atmósfera de Praga, en los estratos lingüísticos de la escritura de Kafka:

²⁰ Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka. Erinnerungen und Aufzeichnungen*, citado por Lee Baxandall en “Kafka as Radical”, en Angel Flores, *The Kafka Debate*, Nueva York, Gordian Press, 1977, p. 122.

²¹ Fritz Mauthner, “Erinnerungen”, citado por Klaus Wagenbach, en “Prague at the Turn of the Century”, en Mark Anderson (comp.), *op. cit.*, p. 39.

Sustancialmente, este lenguaje [el alemán de Praga] no era rico. En su entonación y sus modismos, e incluso en la elección de palabras o en el flujo gramatical, el alemán de Praga está profusamente ensombrecido por el entorno eslavo, el checo y por el alemán judío de Praga. Precisamente este sabor particular acrecienta la ironía de las historias de Kafka por encima de todo color local. A partir de un material que sólo es dominado parcialmente, modeló su propio estilo puro y completamente controlado.²²

Las múltiples fragmentaciones del universo expresivo se distancian y se confrontan, pero también se conjugan. Los conflictos entre esferas lingüísticas se inscriben en las tensiones entre los segmentos sociales y políticos. En este universo poblado de fisuras, de identidades transicionales, de identidades sometidas al mismo tiempo a una parálisis y a una vacilación, orilladas a la inminencia de una vacuidad absorbente, la escritura emerge en las fisuras de lo político, como ejercicio radical de singularidad de la propia experiencia; aparece como la posibilidad paradójica, trágica, de identidad: la identidad en la exclusión, la expresividad en las dimensiones limítrofes de la expresión. Forjarse un lenguaje propio, irreductible a todas las vacilaciones, en consonancia con las utopías de una pureza del lenguaje sólo posible como una fusión de toda expresividad posible y en su eclipse como condición de identidad. En un texto inquietante, Kafka alude a la experiencia de ese lenguaje puro, surgido de la conjugación y fusión de todas las identidades, capaz de dar lugar a una experiencia extraña a la significación; una iluminación expresiva, extraña a la expresión —cuya fuerza emana fundamentalmente de la escucha y no de la enunciación— y un lenguaje residual, crepuscular: la *jerga*, el *yiddish*. La *jerga* es presentada por Kafka como un lenguaje suplementario, parásito: “consta únicamente de palabras extranjeras”. Es esencialmente informe, fragmentario, mutable, superfluo, inútil, pero capaz de preservar una fuerza perturbadora, desasosegante, sin reposo. Lengua intersticial, Kafka la reconoce en la encrucijada de múltiples lenguas europeas, pero conformada por vocablos en una emigración sin reposo: lengua de los márgenes, conformada por “alemán, hebreo, francés, inglés, eslavo, holandés y rumano”.²³

²² Heinz Politzer, “Problematik und Probleme der Kafka-Forschung” citado por Klaus Wagenbach en “Prague at the Turn of the Century”, en Mark Anderson (comp.), *op. cit.*, p. 43.

²³ Franz Kafka, “Conferencia introductoria sobre la *jerga*”, en Franz Kafka, *Obras com-*

Toma la singularidad exclusivamente del acto del lenguaje, del que toma todo su sentido. Pero, para Kafka, la jerga asume su fuerza expresiva radical de ser escuchada, más allá del conocimiento que se tenga de ella. Ante la jerga, es preciso permanecer abierto a un acontecer expresivo apuntalado sólo en una mera disposición afectiva:

si guardan silencio, se encontrarán súbitamente en medio de la jerga. Y si ésta se apodera en algún momento de ustedes —y jerga lo es todo, palabra, melodía jasídica, y la esencia misma de este actor judío-oriental—, ya no reconocerán su calma anterior. Y entonces sentirán la verdadera unidad de la jerga con una fuerza tal que tendrán miedo, ya no de ella, sino de ustedes mismos. Y no estarán en ese instante en condiciones de soportar solos ese miedo si la jerga no les infundiera esa confianza en ustedes mismos que opone resistencia al miedo y es incluso más fuerte.²⁴

Kafka caracteriza la jerga en términos cercanos a los que empleará en la descripción de la experiencia imposible de un lenguaje absolutamente singular, pero capaz de transfigurar radicalmente la propia identidad, de quebrantarla.²⁵ Es la experiencia de escuchar un lenguaje que conduce hasta el límite en que la identidad se lleva hasta el paroxismo; la identidad eclipsada y consagrada en el momento mismo de su desaparición. Es un momento extremo que no es sino equiparable a la soledad absoluta. Se confunde así, en el espectro kafkiano, con el destino y la experiencia limítrofe en la que la muerte conduce a la expresión literaria.

La reflexión sobre el decaimiento de los patrones y las fórmulas rituales del universo judaico atestiguado por Kafka, registrada en los *Diarios*, ofrecen un contexto en el que emerge una exigencia de clarificación sobre el lugar de la literatura en esa encrucijada religiosa, política, lingüística y narrativa de Praga. Esa escritura en las zonas limítrofes entre formas lingüísticas e identidades étnicas, nacionales y políticas en una discordia sin alternativa; una escritura engendrada en ese lugar vacío, sin

pletas, vol. III, *op. cit.*, p. 440 [*Kritische Ausgabe. Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, Frankfurt, Fischer, 1993, p. 189].

²⁴ Franz Kafka, “Conferencia introductoria sobre la jerga”, p. 442 [*Kritische Ausgabe. Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, p. 193].

²⁵ Es el momento, que ha sido señalado ya, en que se producen mutaciones trágicas, privilegiadamente en el trayecto narrativo de *Las investigaciones de un perro*, o bien, mediante alusiones sintéticas, como el caso de *La transformación*, en el momento de la escucha del violín.

historia viva, propia, sin otra memoria que la que surge de la polémica y la interpretación contemporánea de sus obras precarias, amparada por efigies y obras residuales; una literatura que desde ese vacío cobra una fuerza propia de creación de identidad colectiva, asume una denominación particular, inquietante: “literaturas pequeñas [*kleine Literaturen*]”.²⁶

La denominación aparece como una síntesis, al mismo tiempo elocuente y equívoca de un proceso complejo que involucra no sólo las condiciones de la escritura literaria en Praga en aquel momento, sino una visión de la historia intrincada de la literatura centroeuropea en el momento específico que comprende el surgimiento de la primera guerra mundial y sus secuelas bélicas, políticas y culturales. Es una visión de la historia literaria como síntesis y contrapunto de dinámicas políticas de integración de entidades étnicas en conflicto, diferendos religiosos y disyuntivas lingüísticas y estéticas. Ahonda en la situación de la literatura en la coyuntura de la instauración compleja de las ideologías nacionales en los umbrales de la guerra. Ese momento de la literatura, además, que respondía en el dominio centroeuropeo a entramados lingüísticos densos —la multiplicidad y complejidad de las formas dialectales—, en juegos de sometimiento y exclusión. La noción de “literaturas pequeñas”²⁷ designa así el surgimiento y la conformación de una comunidad literaria en esas condiciones enrarecidas de desplazamiento y fuerza de dominación desigual, marcadas por procesos e historias diferenciales: comunidades judías de habla alemana local, en un contexto lingüístico conflictivo —un alemán a un tiempo minoritario y degradado, pero preservado como lengua de prestigio— respecto de la lengua comunitaria —el checo—; una práctica literaria enfrentada a la exigencia de intervenir en la instauración de una identidad nacional, en un contexto de identidades políticas en con-

²⁶ Los editores de las *Obras completas*, publicadas por Galaxia de Gutenberg, añaden en una nota al pequeño grupo de reflexiones sobre las literaturas judías en Varsovia y Praga incorporadas en los *Diarios* de Kafka: “‘*kleine Literaturen*, literaturas pequeñas’ y no ‘menores’ como se ha traducido habitualmente”. El comentario alude a la obra de Deleuze y Guattari, quienes “no recogieron con fortuna [esa expresión] en su célebre libro *Kafka. Por una literatura menor*” [Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Pour une littérature mineure*, París, Minuit, 1975].

²⁷ La reflexión de Kafka sobre las “literaturas pequeñas” aparece en tres fragmentos de diferente extensión. El primero, fechado el 25 de diciembre de 1911; el segundo, fechado el 26 y el tercero, con fecha del 28 de diciembre. Es una reflexión discontinua, separados por meditaciones sobre la ceremonia de la circuncisión, sobre las prácticas familiares judías, consideraciones diversas sobre la figura de Goethe en la evolución de la lengua alemana, el nombre de Franz Kafka en hebreo o relatos breves de episodios personales.

flicto: el derrumbe y la descomposición del imperio austro-húngaro, el surgimiento del avasallador y opresivo nacionalismo alemán, los fervores nacionalistas de la comunidad checa de raíz eslava. Una comunidad literaria que emerge desde un olvido de sus raíces o carente de un perfil propio y de una aprehensión integral de sí. Al mismo tiempo, una comunidad literaria que, privada de figuras capaces de sustentar en el presente un canon reconocible, al margen de las formas dominantes de la lengua y de las grandes tradiciones, pero integradas en su misma esfera, acude así a un recurso mitologizante de la memoria. El vacío de historia, de tradición y de horizonte de las literaturas pequeñas impulsa un ahondamiento en su memoria hasta los confines en que ésta apela a su propia arqueología, a sus figuras ancestrales, a sus efigies, sus muertos. Se toca con la celebración escenificada de sus herencias imaginarias, a los mitos fundadores de la colectividad.

La literatura cobra un sentido singular: el autor muerto, surgido de la memoria, y su obra se autonomizan uno del otro, pero se integran en el panteón mítico de identidades nacionales espectrales. La fuerza de la obra se disipa y la fuerza cohesiva se sustenta en la incidencia espectral del autor: ésta ejerce su fuerza a partir de una obra cuya presencia no es sino un vehículo insustancial para recobrar el relieve de los ausentes. La desaparición de la obra, para Kafka, es en realidad la condición para la fuerza cohesiva de la historia literaria:

las obras, por sí mismas, no influyen sobre el recuerdo; no hay tampoco olvido ni rememoración [*Widererinner*]. La historia literaria constituye un bloque inmutable, digno de confianza, al que apenas poco daño puede causar la moda del momento.²⁸

El conjunto de la obra ofrece una historia sin tiempo, sin transcurso; recuerdos petrificados, extraños a la fuerza de la evocación. Kafka apunta, en esas líneas, lazos íntimos, pero también deslindes significativos entre la memoria de la colectividad, la conciencia nacional, la historia literaria, la literatura, el pueblo, las masas. Traza ya un paralelismo y una resonancia recíproca, acaso metafórica, entre la literatura y la política; admite en su paralelismo una resonancia compartida entre sus modalidades expresivas.

²⁸ Franz Kafka, *Diarios*, p. 255 [*Tagebücher*, p. 315].

Pero Kafka también alude a una comunidad literaria que, extraña a la fuerza ordenadora, jerarquizante y excluyente sustentada fundamentalmente en el canon, hace reposar la fuerza de su incidencia colectiva sobre tres facetas disyuntivas: la restauración de la presencia ordenadora, ejemplarizante, de las efigies de los escritores muertos —por consiguiente, el reconocimiento colectivo de esas máscaras al mismo tiempo inertes pero fértiles en la imaginación colectiva, capaces así de cobrar una relevancia histórica particular, de incidir en la memoria y en la trama de la vida colectiva—, la autonomía de los escritores individuales, deriva su fuerza de la exigencia de un diálogo menudo, susurrante, sin alcances pero con un vigor inagotable, una deliberación y una controversia incesante. Esa diseminación del diálogo, ese rumor de deliberaciones reclama la intervención siempre frágil, incierta, ambigua, del juicio de la masa como determinante de la consagración y la relevancia “literaria”. La literatura involucra entonces de manera cardinal la marea cambiante de las interpretaciones de las masas. De ella deriva su preservación aun en la impureza. Kafka asume tácitamente esa relación entre el pueblo constituido como fuente del sentido y la implantación de las obras, y la consolidación de una “conciencia nacional”. Alude a una relación que reclama una particular integración a partir del acervo *heredado* de las obras literarias y de su interpretación popular, frágil, errante. La memoria carece de extensión reconocible, mientras que la historia de la literatura existe sólo como una expresión historiográfica, un saber consagrado, y cifrado en archivos y escrituras, conforma su propio registro, en la edificación de un acervo narrativo; así, memoria e historia de la literatura remiten a dominios incomparables, tanto en su calidad expresiva como en su magnitud. La memoria es extraña a la dimensión del pueblo, a su extensión. Toda memoria de un grupo social es conmensurable con la de cualquier otro; sin embargo, el registro histórico de las obras que la expresan es desigual. No obstante, la resonancia de la memoria, su potencia afectiva de su inscripción es mayor a partir de su pequeñez.

Pero acaso uno de los rasgos relevantes de estas literaturas pequeñas queda claramente subrayado: la condición autónoma de la literatura, su capacidad potencial para implantar su propia regulación; ahí reside una “conexión” [*Zusammenhang*] al mismo tiempo periférica e íntima con la política. La esfera de la política aparece en la reflexión de Kafka como el trazo de un borde limítrofe al que apunta la reflexión sobre los asuntos relativos a las figuras cardinales de la historia de la literatura, pero también de la memoria colectiva. La política aparece así como el punto

donde culmina, para también se extingue lo propiamente literario. El vínculo con lo político aparece como un juego, reconocimiento, desplazamiento e invención de los límites del sentido colectivo de lo literario. La comprensión de lo literario se ve acotada de manera cada vez más estrecha por ese lindero, con frecuencia imaginario y virtualmente omnipresente en el que el sentido de lo literario se transfigura en su inscripción en lo político. Más aún, el vínculo con lo político asume un carácter contradictorio: aparece como un límite y una adherencia respecto de la esfera aparentemente autónoma de lo político; pero, al mismo tiempo, se transforma en sustento de la diseminación de lo literario mismo entre la comunidad. No obstante, concluye Kafka, esta inscripción de lo literario en una continuidad ubicua con lo político conduce al privilegio de temas cuya relevancia consiste en su capacidad de suscitar pequeños entusiasmos y alentar equiparables perspectivas polémicas.

La reflexión de Kafka es también una meditación sobre su propia condición. Alude así a la inscripción histórica de su propia escritura, sobre su relevancia en esta encrucijada de las identidades: inscribirse en esa dinámica, pero al mismo tiempo sustraerse a ella. Llevar su singularidad para acentuar su autonomía hasta el punto de un extrañamiento respecto a esa misma literatura. Definida por la ausencia de focos literarios —referencia y modelos fincados en la presencia de grandes obras, grandes autores—, sometido a la exigencia de una recreación de la calidad expresiva de su forma narrativa y lingüística, Kafka habrá de asumir también una posición limítrofe en el dominio de lo político. Inscribir lo político en el dominio de su propia intimidad, de su propia exigencia de reinención del lenguaje: una reinención que procede a partir de una inmersión en los sustratos formales esenciales para la edificación de su impulso expresivo.

En el momento de la muerte de Kafka, sus pocos libros publicados participaban ya de esa dinámica de una extraña esfera de la literatura pequeña: unas cuantas obras publicadas, una relevancia creciente en un entorno marginal. Una obra sometida a múltiples lecturas, incontables desencuentros. Desde el principio enigmática, una literatura intersticial, en una lengua alemana al mismo tiempo depurada y sin arraigo en un diálogo secreto con la mutación de “la jerga”, inscrita en la historia de la literatura checa pero extraña a ella, participante del mundo judío pero ajena a éste, en un universo en el que la fuerza de quebrantamiento, de dislocación y de impregnación de la lógica del capital se ha tornado exorbitante, hasta el punto de compartir con los relatos la fuerza oscura de la tragedia.

LINDEROS DE LA ESCRITURA:

LA METÁFORA TRÁGICA-LA SOLEDAD-LA MUERTE

La escritura de Kafka se inscribe así en el dominio de esa “literatura menor” pero asumiendo la encrucijada fundamental de las tensiones surgidas en esa literatura: la extrañeza y la intimidad respecto de la lengua alemana, asumida por Kafka como su propia lengua materna, en el contexto de la escritura checa; la transformación de la escritura en un régimen expresivo propio, dispuesto a responder a la condición de singularidad pero sometido a una exigencia particular: el reconocimiento de la escritura a la vez como una posibilidad de supervivencia, como afirmación y como rechazo de la sofocación mortífera de lo paterno —asumida más allá de la figura ominosa y lastimosa del padre— como síntesis de la violencia de sometimiento y de exclusión asumida como una condición ubicua, trascendental, inherente a la existencia misma, pero asimismo la escritura como una *vocación* irrenunciable.

Esta conjugación de exigencias cifradas en la escritura: supervivencia, afirmación, confrontación y repudio de la figura de lo paterno, se conjuga con esas alusiones parpadeantes, tenues, apenas insinuadas o desfallecientes de la imagen materna, en permanente resistencia contra el peso decisivo de la figura de Ottilia, su hermana. Esta constelación de matices afectivos, de gradaciones contrastantes de la red de relaciones de parentesco, de las modalidades de la fuerza de coacción de lo social, aparecen como condensación de la experiencia de una violencia ubicua y sin fundamento emanada de las formas más elementales, más integrales y más íntimas de los vínculos sociales; es inscrito en este universo como se delinea el horizonte de su propia vida y la escritura como imposibilidad y como vocación —como destino—; en ese universo se revela la raíz y el alcance de la experiencia de la desesperación. Pero es sin duda en la interferencia de estos dominios de lo íntimo con las sombras del entorno literario y político, en donde su escritura revela todo su relieve personal e histórico. En una carta dirigida a Max Brod en junio de 1921, Kafka ubica de manera analítica, distante, la encrucijada que da nombre y figura a esta experiencia de lo imposible:

Ellos [los escritores judíos] existen entre tres imposibilidades que justamente acabo de nombrar imposibilidades lingüísticas. Es la manera más simple de llamarlas. Pero podría llamárselas de manera completamente diferente. Éstas son: la imposibilidad de no escribir, la imposibilidad de escribir en alemán, la imposibilidad

de escribir de otra manera. Y uno podría añadir también otra imposibilidad, la imposibilidad de escribir (puesto que la desesperación no puede ser mitigada por la escritura, es enemiga de la vida y la escritura; la escritura es sólo un recurso provisional [*Provisorium*], como lo es para quien está escribiendo su testamento antes de colgarse —un recurso provisional que puede durar toda su vida—). Lo que resultó, pues, fue una literatura imposible en todos aspectos, una literatura gitana que robó al niño alemán arrancándolo de su cuna y lo puso a adiestrarse apresuradamente porque alguien tenía que danzar en la cuerda floja.²⁹

La extraña resonancia que asume aquí el “ellos” al mismo tiempo como un modo impersonal de referirse a sí mismo y como marca de una posición extraña a esa condición; escribir es, para Kafka, un momento de reconocimiento de sí en la vocación de extrañamiento, en el momento de la soledad absoluta, imposible. En una carta a Felice, fechada entre el 14 y el 15 de enero de 1913, Kafka escribe:

Por eso no se puede estar suficientemente solo cuando uno escribe, por eso no puede uno rodearse de suficiente silencio cuando se escribe, la noche es incluso demasiado poca noche, por eso no se puede disponer de suficiente tiempo pues los caminos son largos y se extravía uno con facilidad.³⁰

Soledad, silencio y noches absolutos como una condición para la escritura señalan una alusión metafórica de la experiencia imposible de fusión de la muerte y la escritura. La metáfora de la soledad extrema, limítrofe: una soledad más allá de la soledad. La vida no es sino el lugar de la soledad insuficiente, una soledad que reclama su propio desbordamiento, que no es otra cosa que la muerte misma. La escritura reclama, para asumir esa experiencia limítrofe un recurso expresivo, la metáfora —ahondar la extrañeza de la lengua misma, inherente a la lengua y extraño a ella, como recurso de expresividad— como modo de asumir la propia identidad y de vislumbrar el sentido del propio destino; la metáfora de la supervivencia —una vida más allá del lindero de la vida pero inmerso en la vida misma— como condición de creación y como desafío a la violencia constitutiva del existir.

Pero la metáfora en Kafka adopta un giro singular: recurre no a la

²⁹ Franz Kafka, *Briefe 1902-1924*, edición electrónica, s/f, p. 204

³⁰ Franz Kafka, *Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo*, vol. II, p. 245 [Briefe an Felice, p. 250].

exuberancia del lenguaje sino a una parquedad, a la pureza y la austeridad de la fuerza descriptiva, adopta los recursos de un rigor testimonial de lo inadmisibile. Testimoniar lo imposible y describirlo con un lenguaje seco, descarnado. Escribir como habitar un lenguaje imposible: decir lo justo, para ofrecer la escenificación de lo incalificable a partir de la parquedad designativa de la palabra. La fuerza de la literalidad se ahonda con la austeridad expresiva de uso del lenguaje a su vez acotado, conducido a una parquedad en los límites expresivos de la lengua. El lugar lingüístico de Kafka es la afirmación misma de lo imposible: escribir dentro del alemán y rechazar su exuberancia, la profusión de sus recursos gramaticales y semánticos; escribir desde una lengua ascética, tallar las frases con una pureza extraña al propio alemán, fuera de él, asumiendo el habla de una lengua justa pero absolutamente inteligible. La literatura, sin embargo, lleva este lenguaje árido a ese lugar donde asume ya las resonancias oníricas; pone en juego las formas metafóricas para señalar el fondo de misterio en la singularidad de la vida, en el punto culminante de la propia desaparición. Situarse dentro y fuera del lenguaje, dentro y fuera de la literatura, dentro y fuera del sueño, dentro y fuera de la opresión, dentro y fuera de la vida, dentro y fuera de la muerte: sobreviviente y ya muerto. Blanchot lo formula nítidamente al referirse a la escritura de Kafka: “El escritor es entonces quien escribe para poder morir y es quien obtiene su poder de escribir a partir de una relación anticipada con la muerte”. Concluye:

Si Kafka va hacia el poder de morir a través de la obra que él escribe, eso significa que la obra es ella misma una experiencia de la muerte de la que parece que es posible disponer previamente para tener acceso a la obra, a la muerte.³¹

Esa posición limítrofe marca la escritura de Kafka con una tensión irreductible, en ese lugar limítrofe entre el adentro y el afuera de la obra literaria: la obra como fracaso, como imposibilidad; y como redención; esta tensión desemboca en una serie de metáforas, condensada en una síntesis paradójica: la escritura como único recurso para la supervivencia, asumir la exclusión radical, la soledad extrema como condición de la escritura, y reconocer en la muerte la realización de esa soledad extrema.

La forma expresiva capaz de dar sentido a esta serie paradójica no

³¹ Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, París, Gallimard, 1981, p. 137.

puede sino apuntalarse en una faceta limítrofe, inhóspita del lenguaje: explorar hasta su límite la fuerza descriptiva hasta orillarla al vuelo alegórico inherente a la literalidad de la expresión. Supone asumirse en los linderos de la vida: inmerso en la familia pero ajeno a ella, inmerso en su trabajo burocrático pero ajeno a él, inmerso en la turbulencia del vínculo amoroso, pero extraño a sus reclamos. Esa condición marginal aparece como una condición cuya fatalidad se hace patente a la luz de la imposibilidad de la escritura. Supone también la precipitación en una singularidad irreductible, imposible de mitigar, incapaz de conducir a una reconciliación; la escritura no como un retorno sino como un adentrarse en la extrañeza, en el enigma, un impulso en los límites de la vida. Límite y expresión de la vida misma.

Esa exploración de la escritura en los límites de la extrañeza y del enigma no encuentra otra expresión que la creación metafórica, articulación del relato como concatenación y serie de construcciones metafóricas. El acto metafórico en Kafka se conforma por una *integración serial*, una profusión de metáforas que se suceden y se despliegan hasta agotar la resonancia analógica de la metáfora: desemboca en un vértigo, ahí donde la metáfora se confunde con la pesadilla, y ésta con la experiencia vivida. Aquello que sorprende a partir de lo intolerable, que desborda los límites de lo admisible, lo que nos precipita en una inquietud sin resguardo y sin redención. Un escenario alegórico que participa de las figuras de la abyección —lo que participa de la propia identidad, pero reclama ser arrojado, lo que revela un sentido inadmisibile del propio ser, pero que debe expulsarse, rechazarse y extinguirse; aquello cuya raíz se hunde en la oscuridad inaccesible de lo íntimo para despertar un impulso de repulsión, de exclusión, de supresión: lo abyecto, esa muerte engendrada desde la vida misma pero ajeno a ella; lo inerte que subsiste al mismo tiempo prescindible e irremediable, singularizante y perturbador, imperativo y contingente. Escribir funde la plenitud y la abyección; supone el trastrocamiento de la propia historia, su instauración en el vértigo de una identidad edificada sobre la imposibilidad y el vacío. Escribir como supervivencia supone escribir desde ese espacio extraño a la vida, una muerte interior a la vida misma; capaz de vaciar la existencia de toda fuerza vital como única alternativa para llevar a cabo el acto de escritura.

Escribir es este reconocimiento de sí —la anagnórisis— como la fragua de la abyección. *La transformación* despliega una metáfora de esta figura de la anagnórisis: cobrar conciencia de su devenir, median-

te la escritura misma, expresada en una composición metafórica. Asumir la escritura es a un tiempo asumir la exclusión, pero esa posición marginal se expresa en ese reconocerse en la vida exorbitante de la figura descomunal y monstruosa, sucia, asquerosa, digna de piedad y de horror, una alimaña imposible destinada a suscitar también el asco, el miedo y la repulsión de quienes la contemplan. La muerte final de la criatura parásita en la que se convirtió Samsa, aparece así como la visión metafórica del destino de la escritura y su aparición: la escritura comienza en la terminación de ese relato, pero este relato es al mismo tiempo el testimonio de la plenitud de la escritura, su realización como literatura.

La condensación metafórica, la figuración de una alegoría o la mimesis abismal de la parábola ofrecen una “descripción” de lo infigurable, lo nombra. La parábola, la alegoría, no como vía para la revelación sino para poner a la luz la imposibilidad o el fracaso de la revelación, no para alcanzar la plenitud de la identidad sino para revelar la figura de lo grotesco. La escritura como una imposibilidad, como el momento mismo de la vida que emerge del fracaso de la vida. Lo grotesco, lo monstruoso, no son sino imágenes especulares perturbadas por lo exorbitante. El nombre de los personajes cruciales de las más conmovedoras de sus obras literarias: participan de este juego al mismo tiempo distorsionado y acaso grotesco, elíptico, oscuro, recóndito, de un mimetismo exorbitante. Al hablar del nombre del personaje de *La condena*, escrito casi en la misma época que *La transformación*, Kafka escribe:

Georg [personaje de *La condena*] tiene el mismo número de letras que Franz. En el apellido Bendemann, el *mann* sólo es un reforzamiento de *Bende*, anticipado con vistas a todas las posibilidades aún desconocidas de la historia. Pero Bende tiene el mismo número de letras que Kafka y la vocal *e* se repite en los mismos lugares que la vocal *a* en Kafka.³²

El mimetismo equívoco de las sonoridades de los nombres —K., Samsa, Bendeman, Kalmus, Raban— señala también la porosidad de esos linderos entre la ficción y la experiencia vivida, designarse a sí mismo con la réplica distorsionada del propio nombre y situarlo entre los vértigos de la ensoñación y la violencia de la presencia. Entre la violencia de la

³² Franz Kafka, *Diarios*, p. 384 [*Tagebücher*, p. 492].

suciedad y la violencia de las disposiciones opresivas de los espacios, el confinamiento y la clausura. Los nombres aluden oblicuamente, fragmentariamente a Kafka, pero eluden cualquier tentación de identidad plena. Expresiones de la ficción, despliegan imágenes fragmentarias, sonoridades residuales del propio nombre de Kafka. Juego de desplazamientos en espejos equívocos de sonoridad y mirada centrados en la visibilidad y la sonoridad de la escritura que transitan de la ficción a la confesión insinuada, a la descripción equívoca y oblicua. El nombre del personaje central acentúa sonidos escritos como imágenes especulares, en analogías erráticas que se despliega con la parábola y la alegoría. La imagen especular no como analogía o semejanza, sino como un fracaso de la analogía que se expresa como monstruosidad o como insuficiencia. Esta especularidad fallida, que devuelve en el espejo una imagen que no es una reaparición de lo mismo, sino de lo mismo como otro, marcado por una torsión exorbitante. La oscuridad de los espejos: el espejo también es un borde que separa la imagen especular de su referencia real. Lo mirado en el espejo que es al mismo tiempo la negación y la afirmación de lo reflejado. Es lo radicalmente extraño a la vida, y, sin embargo, la devuelve como un simulacro perfecto a la mirada. Esa conjugación de lo imposible de la imagen especular, su negación irreductible de lo real, y su apego riguroso a los apegos de la percepción, encuentra un juego de refracciones en la fuerza descriptiva del lenguaje. La descripción como ficción tiene un punto de alcance abismal en el nombre propio; la mirada ficticia expresada en la voz narrativa plasmada en las palabras trazadas por la escritura.

Esa creación del relato como un espejo que revela el vacío de la mirada y la palabra. Es un punto de fuga sobre el que se edifica el relato: despliega los escenarios, las imágenes, los vínculos, los comportamientos a partir de juegos que se desplazan imperceptiblemente de la descripción económica, estricta, rigurosa, sin licencia alguna, hasta los giros que transforman esa descripción austera e inflexible en un deslizamiento metafórico, capaz de insinuarse en la forma de la parábola y al vértigo de la alegoría.

Günter Anders contempla la fuerza alegórica de los relatos de Kafka como una transfiguración de la descripción literal, estricta, en un juego metafórico

Lo que hace Kafka no consiste en otra cosa que poner a plena luz las imágenes verdaderas del lenguaje. Ninguna de sus imágenes, ni las más absurdas resultan

completamente arbitrarias: todas tienen su fundamento en una afirmación figurativa que ya mismo, antes que él, habían hecho los hombres sobre sí mismos.³³

Kafka asume la resonancia de modos de designar valores, rasgos de carácter o de personalidad con referencias animales y que registró minuciosamente de boca de su padre: alimaña, parásito, perro, rata. Su figuración narrativa ahonda la literalidad de las expresiones. Anders señala:

Las imágenes de Kafka son cualquier cosa menos enigmáticas. Pero —y ahí está propiamente el fundamento de su oscurecimiento— *muy a menudo, las metáforas se oscurecen mutuamente. Una metáfora puede transformarse en una imagen [Bild].*³⁴

En Kafka, esas imágenes se despliegan en escenarios, personajes concebidos como encarnaciones de esquemas o valores, estereotipos hiperbólicos o espectrales y configuraciones de acciones que, al conjugarse, dan lugar a figuras que se asemejan a las condensaciones y los desplazamientos oníricos. Esa conjugación de literalidad e hipérbolo, de literalidad y metáfora, o de traslación escénica de condensación heterogéneas de figuras, al asumir la secuela narrativa, funden el “efecto de realidad”, la sobriedad y la fuerza descriptiva de su literalidad y despliega hasta los límites de lo inteligible el valor metafórico. Su apego a las consecuencias analíticas de esa literalidad da lugar a una serie y a una condensación de expresiones metafóricas: la suciedad, el hambre, el cansancio, el aire, las paredes, los muros, los pasillos, las puertas, cobran resonancias metafóricas que se enlazan en series narrativas. Más aún, este apego obstinado a una descripción sin decaimientos que conduce el lenguaje más allá de la metáfora, hasta la opacidad de la alegoría, se afirma como un acto que retorna sin respiro, sin descanso a la escritura. Conformar series de acciones cuya concatenación acentúa esa fidelidad a “la mirada ficcional”, a la “realidad imaginaria”, a lo “concreto figurado” como una serie de desprendimientos metafóricos cuya composición heterogénea configura un relato alegórico o la imagen de una parábola.

Como ha sido subrayado insistentemente la sobriedad en el límite de la pobreza de los recursos del alemán de Kafka se transforma en una fuerza designativa que cobra los matices del delirio. El relato surge de

³³ Günther Anders, “Kafka Pro und contra”, en *Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur*, Múnich, Verlag C. H. Beck, 1993, p. 75.

³⁴ Günther Anders, *op. cit.*, p. 75.

nombres, de enunciados que enlazan y funden designaciones surgidas de tiempos y espacios a un tiempo claramente reconocibles, pero desarraigados de las condiciones habituales de verosimilitud: conjuga secuencias de escenas edificadas mediante integración de visiones fragmentarias, quebrantadas por linderos: temporales —lapsos, esperas, interrupciones, postergaciones—, espaciales —paredes, muros— que cobran el sentido de linderos vitales y visuales, pero que expresan también sentidos metafóricos: señalan una presencia de otro lugar, de otro espacio, de otro ámbito, pero no de alguna redención posible, sino de una sofocación o la reiteración de la postergación, de las interrupciones, de los derrumbes; señalan también la imposibilidad o el desaliento o el oprobio del tránsito.

De una abyección a otra. Esta conjugación de certeza e imposibilidad constituye la fuerza metafórica de esas figuras: las ventanas hacen patente lo irreparable de la revelación de lo otro, pero también hacen patente la imposibilidad del tránsito hacia ese “afuera” cuya presencia confirma la ventana. Una sola posibilidad de tránsito: quebrar la ventana, para lograr el acceso a ese afuera que no es sino el vacío. Numerosas anotaciones de Kafka sugieren la posibilidad de romper la ventana y arrojar al vacío. La puerta subraya, como la ventana, la presencia evidente de ese otro lugar, pero exhibe, quizá por contraste, la posibilidad y la relativa imposibilidad de tránsito entre un espacio y otro, una clausura y otra, un círculo o un estrato que no es sino la imagen, distorsionada, amenazante y sofocante del propio universo. Kafka guarda silencio sobre esa esfera envolvente que, a través de la escenografía y la figuración alegórica de Praga, revela la violencia oscura e inquietante del dominio político y de la confrontación social vigente en esa Praga. En *La transformación*, esa composición concéntrica de esferas se hace evidente, tanto como el modo de expresión de esos tiempos y esos lugares “otros” en el dominio propio: la irrupción, la insinuación, la señal, los signos equívocos y elípticos, las alegorías sin referencia, son los recursos expresivos de esa presencia extraña, de esos entornos extrínsecos en el dominio de lo familiar, y de éste en la esfera íntima. Los personajes estereotípicos, esperpentos o monigotes del entorno, irrumpen en la esfera familiar para añadir a la desmesura opresiva, a la violencia íntima y polimorfa de lo familiar, su expresión grotesca y abyecta. La modalidad expresiva de la irrupción que es al mismo tiempo una postergación, un quebrantamiento, una suspensión de la potencia, o una evidencia de poder opresivo, cobra una multiplicidad de sentidos: de lo afectivo a lo político a lo existencial.

El sustento mismo del relato, en su inicio, en el momento de la de-

nominación misma del proceso de transformación, acude a un movimiento al mismo tiempo de composición metafórica y corrosión del sustento analógico de la metáfora —*Ungezeifer* el término usado en la apertura de *La transformación*, significa o bien un bicho, o una alimaña, o un parásito—. El conjunto de las acepciones ofrece una acumulación de los rasgos capaces de bosquejar la fisonomía del protagonista del relato: un ser incierto, vagamente semejante a un escarabajo, a un tiempo identificable pero intangible, de una fisonomía errática, elusiva, y cuya condición es al mismo tiempo la de una plaga, un ser nocivo, repugnante, sucio, o un organismo parásito. Suciedad y parasitismo impregnan la escritura de Kafka tanto en alusiones explícitas como en la evocación de atmósferas afectivas. Benjamin señaló ya esa caracterización reiterada incesantemente que parece cobrar un relieve definitivo en la descripción de espacios burocráticos, vestimentas, la esfera paterna, el dominio de lo familiar. Es una propiedad que se propaga, que parece derramarse en los estratos subyacentes o contiguos. Una diseminación de una repulsión que habla de la diseminación de lo abyecto:

Mucho indica que el mundo de los funcionarios y del padre es para Kafka el mismo. La similitud no los honra. Está compuesta de apatía, decadencia, suciedad. El uniforme del padre está manchado por todas partes; su ropa interior no está limpia. La suciedad es el elemento vital de los funcionarios. A tal punto es la falta de limpieza el atributo de los funcionarios que los podríamos considerar como *parásitos gigantes*.³⁵

Más aún, la condición parasitaria en el relato de Kafka despliega y ahonda el juego especular del relato: la familia aparece como un organismo capaz de parasitar al empleado Gregor Samsa, el padre parasita a su hijo; a su vez, Samsa se exhibe como ese ser extraño, marginal, repugnante, parásito, una carga insostenible pero inevitable; una carga ineludible e intratable. El desplazamiento y la condición dual, especular del parasitismo, participa de esa una fuerza de diseminación que lo impregna todo: la especularidad aberrante de la condición parásita se revela también en el seno del ámbito familiar y se revela asimismo entre la esfera paterna y el mundo circundante.

³⁵ Walter Benjamin, “Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages”, en *Benjamin über Kafka*, Hermann Scheppenhäuser (ed.), Frankfurt, Suhrkamp, 1981, p. 11.

La muerte del personaje, aparece como metáfora, imagen distorsionada, del devenir de la palabra en escritura, el momento de plenitud, de felicidad de Gregor en el momento de morir, en la estela del amanecer. La transformación alude a la obra literaria misma como un residuo, como un cuerpo muerto, como un desecho deleznable, pero también como el advenimiento de la redención. La metáfora se despliega en un juego de resonancias: no hay sino aprehensión metafórica de la muerte. Pero la vida verdadera aparece para Kafka como aquello que sobreviene iluminado por el momento de la muerte, como la expresión de este sobre-vivir, que es la metáfora de una *vidamuerte* después de la extinción de la vida: una redención en la escritura que no es más que la experiencia misma de la imposibilidad de la redención.

BIBLIOGRAFÍA

- Anders, Günther, “Kafka: pro und contra. Die Prozeß-Unterlagen”, en *Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur*, Múnich, Verlag C. H. Beck, 1993.
- Anderson, Mark (comp.), *Reading Kafka. Prague, Politics and the Fin de Siècle*, Nueva York, Schocken Books, 1989.
- Baxandall, Lee, “Kafka as Radical”, en Angel Flores, *The Kafka Debate*, Nueva York, Gordian Press, 1977.
- Benjamin, Walter, *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, Hermann Schweppenhäuser (ed.), Frankfurt, Suhrkamp, 1981.
- Blanchot, Maurice, *De Kafka à Kafka*, París, Gallimard, 1981.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari, *Pour une littérature mineure*, París, Minuit, 1975.
- Flores, Angel, *The Kafka Debate*, Nueva York, Gordian Press, 1977.
- Kafka, Franz, *Cartas a Felice y otras correspondencias de la época del noviazgo*, Erich Heller y Jürgen Born [eds.], Madrid, Alianza, 1979.
- , *Kritische Ausgabe*, Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley y Jost Schillemeit (eds.), Frankfurt, Fischer, 1990.
- , *Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Kritische Ausgabe*, Frankfurt, Fischer, 1993.
- , “Die Verwandlung”, en *Drucke zu Lebzeiten, Kritischen Ausgabe*, Frankfurt, Fischer, 1994.
- , *Diarios*, en *Obras completas III*, Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras y Juan José del Solar (trad.), Jordi Jovet (ed.), Barcelona, Galaxia de Gutenberg, 2000.
- , *Tagebücher. Kritische Ausgabe*, Frankfurt, Fischer, 2002.
- , *Obras completas*, Jordi Llovet (ed.), Barcelona, Galaxia de Gutenberg, 2003.

- , *La transformación*, en *Narraciones y otros escritos. Obras completas*, vol. III, Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras, Juan José del Solar (trads.), Jordi Llovet (ed.), Barcelona, Galaxia de Gutenberg, 2003.
- , “Preparativos de boda en el campo”, en *Obras completas. Narraciones y otros escritos*, vol. III, Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras y Juan José del Solar (trad.), Jordi Jovet (ed.), Barcelona, Galaxia de Gutenberg, 2003.
- , *Briefe an Felice*, Frankfurt, Fischer, 2009.
- , *Briefe 1902-1924*, edición electrónica, s/f.
- Nabokov, Vladimir, “The Metamorphosis”, en *Lectures on Literature*, Fredson Bowers (ed.), Nueva York, Harcourt Brace & Company, 1980.
- Salfellner, Harald, *Franz Kafka y Praga*, Unión Europea, Vitalis, 2007
- Walser, Martin, *Beschreibung einer Form. Versuch über Kafka*, Frankfurt, Suhrkamp, Frankfurt, 1992.

LA DOBLE TRANSFORMACIÓN EN *LA METAMORFOSIS*

PABLO LAZO BRIONES¹

LA TRANSFORMACIÓN INÚTIL

La sorpresa de Gregorio Samsa al despertar un día como todos y verse convertido en un escarabajo, puede tomarse como el anclaje de una pregunta que se ha reiterado a lo largo de dos mil años de filosofía: ¿en qué me he convertido, qué me ha ocurrido? La respuesta que Kafka propone en *La metamorfosis* es tan inquietante como contundente: en nada, en un insecto inútil y estorboso. Esta respuesta esconde una metáfora de la cotidianidad que es al mismo tiempo su crítica: a pesar de nuestros esfuerzos de trabajo, a pesar del empeño empleado a lo largo de toda una vida, en cualquier momento nuestra existencia puede dar un giro hacia su propia negación, hacia su absoluta falta de trascendencia.

Como se ha hecho desde antiguo, pueden estipularse tres formas de conversión existencial: mística, estética, erótica. Son experiencias que se han denominado trascendentes porque suponen una elevación en la forma de ser que llamamos humano. Cualquiera que sea su credo o simbólica, mediante la experiencia religiosa o mística que busca un lugar más allá de este mundo, el hombre se cree trascendido respecto de lo que es, aspira a esa trascendencia y la cifra como el objetivo único de su vida que, paradójicamente, a la postre ha de superarla; la conversión mística consiste así en una orientación que guía el día a día y al mismo tiempo lo niega al trascenderlo. Lo mismo ocurre con la experiencia estética: el arte es el agente mediador de una transformación que deja alterado para siempre a quien la experimenta, ya sea como creador o como receptor, en el amplio espectro que se puede adoptar en el campo estético como experiencia de gusto, como experiencia sublime o incluso como experiencia grotesca. El juego libre de imaginación, emoción y representación conceptual que Kant definió como experiencia estética, supone también una implicación ontológica de transformación radical: no somos el mismo antes y después de que este juego es *padecido*, el *pathos*

¹ Departamento de filosofía, Universidad Iberoamericana.

artístico convoca a vivir de otra manera radicalmente distinta. La experiencia erótica pertenece también a esta triada de conversiones trascendentes de lo que se es. Los amantes desafían lo que son en el momento de su entrega incondicional, ponen en tela de juicio todo el juego de representaciones que compone su vida como individuos aislados, separados uno del otro: sus códigos morales, sus presupuestos y hábitos culturales, su temporalidad alineada a un proyecto de vida que debía ser productivo en la sociedad del aislamiento individualista y egoísta, todo esto se pone en tela de juicio por la demanda del amante: de dos, hacerse uno. La fusión erótica de los amantes tiene que ver así, como ya ha explicado Georges Bataille, con una conversión que implica la experiencia de muerte de lo que se fue y una nueva vida que sólo es posible como existencia transida por otro.

En contraste, *La metamorfosis* pone en juego una realidad inquietante: al lado de estas tres formas de conversión que pueden llamarse “trascendentes”, está la posibilidad siempre amenazante de la conversión en lo anodino, en un simple insecto de caparazón duro y múltiples patas inquietas, tan repugnante como inútil. Este tipo de conversión existencial no puede caer bajo la tradicional denominación de trascendencia, pues no supone una elevación de lo que se es en ningún sentido. Es más bien una experiencia de horror e inutilidad: descender existencialmente sin haberlo previsto y sin reversión posible. Es el sentido kafkiano de la transformación absurda y del estancamiento en ese estado sin esperanza de una nueva conversión.

Inútil conversión, pues. Antes de su extraña transformación, Gregorio Samsa es un viajante de comercio que ha logrado orientar su vida de la forma más respetable y valiosa según nuestros códigos sociales de trabajo productivo y ejemplaridad de persistencia. Gracias a su empeño, logró una posición ventajosa en la agencia comercial que representa, así como buenas ventas que hacen posible que sostenga para sus ancianos padres y su hermana una posición económica desahogada. Pero aunque quiere conservar una sensación de satisfacción por estos logros, se trata de un trabajo que en ocasiones lo hace sentir esclavizado a los caprichos del jefe y a la rutina agotadora de los viajes que implica, por esto desearía deshacerse de todo cuanto antes:

Pensó entonces: ¡Qué oficio he ido a elegir! ¡Todos los días viajando! Mayores preocupaciones que cuando estaba en el negocio de mis padres. Y, para colmo de males, la plaga de los viajes: combinaciones ferroviarias fallidas, la mala comi-

da y a deshora, siempre caras nuevas, gentes que ya no volverán a verse, con las cuales no hay posible camaradería. ¡Al diablo con todo!²

Los anhelos de terminar de pagar las deudas de sus padres, de enviar a su hermana al conservatorio de música, de conseguir para él mismo el orgullo del jefe, resultan vanas esperanzas cuando se ve transformado de súbito en un insecto. El tema de la transformación no se estipula, pues, como un mero juego literario original —la transformación de hombre en insecto—, sino que se levanta dentro de la crítica a las condiciones de trabajo y sus supuestas ganancias, la crítica a la valoración que se hace del esfuerzo de trabajo y lo inútil que puede resultar todo al final del día. El absurdo se ha implantado como constante, de hecho, como una especie de encarnación de la que no es posible librarse.

Desde esta perspectiva, puede compararse el abordaje del absurdo en Kafka con la conocida apuesta de Albert Camus por sostenerse en la vida absurda. Para el autor de *El mito de Sísifo*, la tentación que es preciso vencer cuando nos enfrentamos al hecho del absurdo de un trabajo inútil, extenuante y repetitivo, es creer que la aniquilación de esa vida es la única salida, es decir, el suicidio como expresión de la desesperación. Aunque la valoración de un tipo de suicidio como decisión racional es un problema que Camus resuelve de forma positiva, no cree que sea la salida cuando se trata del absurdo que puede invadir una vida, más bien su apuesta paradójica es insistir en el mismo absurdo, propone vivir absurdamente cuando esto quiere decir no cifrar la vida en esperanzas a futuro que le den un sentido falso —la vida después de la vida a la cabeza, la vida desahogada en la vejez, las pretensiones de bonanza y prosperidad, etcétera—. Propone, pues, vivir una *vida desesperanzada*, anclada al instante que se vive sin falsos asideros en el futuro, ésta es la única forma de vivir absurdamente sin tener que pensar en el suicidio (como consecuencia de la desesperación o en su forma de decisión racional). El hombre absurdo. El hombre absurdo no tiene que elegir entre los dos extremos de elegir racionalmente el suicidio o caer en la irracionalidad de la esperanza:

El hombre absurdo, por el contrario, no procede a esa nivelación. Reconoce la lucha, no desprecia en absoluto la razón y admite lo irracional. Abarca así con la mirada

² Franz Kafka, *La metamorfosis*, México, Premia, 1992, p. 14.

todos los datos de la experiencia y está poco dispuesto a saltar antes del saber. Sabe sólo que en esta conciencia atenta ya no hay lugar para la esperanza.³

Ahora bien, aunque el absurdo narrado por Kafka tiene en común con el propuesto por Camus también una reconcentración en el presente, una imposibilidad de cualquier orientación hacia un futuro promisorio o salvífico, es mucho más pesimista. De entrada, se trata de un verdadero encajonamiento en el presente, un *cul-de-sac* no como vida desesperanzada a lo Camus sino como vida desahuciada, destinada a un fracaso total, incluso en su propio presente. Dicho de una manera caprichosa, en el absurdo de Camus encontramos paradójicamente un cierto sentido, el del presente mismo sin futuro; en cambio, en el absurdo de Kafka no encontramos más que el hueco abismal de la negrura total del instante que se vive y que se continúa como perplejidad e inutilidad totales. Es por esto que Josef K., en *El Proceso*, tras sus agotadoras pesquisas por saber de qué es acusado, termina siendo asesinado sin razón ni objetivo alguno, y el escarabajo en que se ha convertido Gregorio Samsa en *La metamorfosis* opta por dejarse morir de inanición al ver que su propia familia lo desprecia abiertamente y toda su vida de duro trabajo ha parado en la inutilidad absoluta. En este caso, el absurdo sí es un disparador del suicidio, su condición natural es llevar a la muerte.

Rüdiger Safranski, al modo de Nietzsche, se pregunta: ¿cuánta verdad podemos soportar en un mundo como el que hemos construido nosotros, los contemporáneos? Y, con relación a Kafka, ha destacado un rasgo de su personalidad que parece dar cuenta de la respuesta: la confesada incapacidad de vérselas con el mundo, la reiterada autodescripción como inhábil para sostener una relación amorosa, o una relación con su padre, o con cualquiera de sus contemporáneos, es decir, en palabras que el mismo Kafka consigna en sus *Diarios*, tener que vivir una vida en la “vacilación prenatal”, como si estuviera a punto de salir de una caverna de vida interior desde la que no reconoce cómo ha de interactuar con el mundo.⁴ Lo cierto es que la riqueza de la vida interior de Kafka, puesta en juego, en la complejidad psicológica y de conflicto moral de sus personajes, impide más que ayuda a resolver el problema, distiende la enorme distancia entre las “convenciones y coartadas que nos sirven para vivir”,

³ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 2010, p. 53.

⁴ Safranski, Rüdiger, “Kafka o el arte de residir en lo extraño”, en *¿Cuánta verdad necesita el hombre?*, España, Tusquets, 2013, pp.166-167.

todas esas trivialidades de la cultura que nos aquietan y nos entretienen, y la angustia de sentirse atrapado en él mismo, sin recursos ni armas para soportar una cotidianeidad aplastante. Safranski destaca de esta insoponible cotidianeidad el temor a su padre, sus vacilaciones en el compromiso con Milena, su situación como ciudadano de segunda clase, judío que checos y alemanes desprecian por igual en una Praga desalmada, y un trabajo rutinario de funciones burocráticas. Su único refugio es el lenguaje y la conversión literaria en imágenes por la que se ganará su propia conversión en escritor.

Pero, ¿qué sucede si las imágenes llevan a la clausura de sí mismas? ¿Qué sucede si las imágenes no son salvíficas, trascendentes, sino *decadentes*, *aminorantes*, como la imagen del escarabajo en que se ha convertido Gregorio Samsa? Huelga decir que la metáfora puede aplicarse a la súbita transformación de un hombre normal, con sus facultades corporales y mentales tal como se espera que funcionen en una sociedad de la producción y la ética del trabajo duro, esa ética que exaltó Max Weber como clave en la conformación del capitalismo occidental moderno, en un hombre no apreciado, anormal o subnormal, ya sea porque ha quedado inválido o deshabilitado por cualquier circunstancia (un accidente imprevisto, una enfermedad que aparece de pronto, una extraña transformación en un insecto...). Kafka pone en juego una metáfora que puede aplicarse a la inutilidad del cuerpo en todas sus formas en una sociedad que sólo valora la habilidad y la destreza del cuerpo cuando se relacionan con la vida productiva. Es por esto que al final del relato la hermana propone deshacerse de ese insecto inútil que una vez fuera su hermano, y los padres, aún con grandes lamentaciones, aceptan darlo por abandonado.

Y entonces, ¿es el cierre de sentido total, el absurdo como derrotismo, lo que en última instancia proponen las imágenes kafkianas como ésta? ¿Es la obra de Kafka simplemente la metáfora de la inutilidad y el absurdo sin escape y nada más? El lenguaje es su único recurso, el único medio de una posible restauración, dicho en términos psicológicos, la única posibilidad de una resiliencia desesperada. El lenguaje es para Kafka la única posibilidad de su conversión. Pero el lenguaje puede cerrarse también en una imagen de incomunicación absoluta. Como sostiene Safranski, el lenguaje que salvaría a Kafka, y a nosotros con él, siempre está amenazado de serle arrebatado:

Sin bandera ni nacionalidad alguna —los judíos en Praga eran rechazados tanto por los alemanes como por los checos—, tan sólo le resta buscar cobijo en el

lenguaje. Pero del mismo modo que Kafka no pertenece al pueblo alemán, la lengua de éstos no le pertenece a él: la ha usurpado, así lo siente, por eso la estancia en ella no supone protección alguna frente al miedo. En cualquier momento, afirma, podrían arrebatarse esa “presa”.⁵

Así, ya ocurrida su transformación, cuando Gregorio es llamado por su madre para ir a trabajar, Kafka escribe:

¡Que dulce voz!... Gregorio se estremeció al escuchar su propia voz que respondía. Era la de siempre, sí, pero se mezclaba a ella una suerte de piar doloroso, imposible de reprimir, que parecía surgir de lo más íntimo de su ser, que confundía las palabras, claras al principio, hasta mezclar sus resonancias de tal modo que no se sabía si se las había oído o no.⁶

Su propia voz le parece ajena en esa primera mañana de la transformación, pero imagina que los demás sólo percibirán un piar extraño en ella, una ronquera que la hace sonar extraña. Poco a poco se va dando cuenta de que sus padres y su hermana no entienden lo que les dice en lo absoluto, y se encuentra atrapado en ese cuerpo quebradizo de insecto, encerrado con la sola compañía de sus propios pensamientos apesadumbrados. Esto lo impulsa, en un principio, a intentar modos de comunicación desesperados: agachar la cabeza en señal de sumisión cuando su hermana entra a la habitación para dejarle comida; para indicar sus sentimientos aún humanos, trepa a la pared y cubre un cuadro que realmente aprecia cuando su habitación comienza a ser desalojada de los muebles; por último, cuando le es permitido escuchar las conversaciones de la que fuera su familia con la puerta abierta de su habitación, permanece recatadamente más acá de su umbral para dar a entender que respeta la decisión del Padre. Lo que hace estremecedor el relato en todos estos gestos, es que no se trata de un insecto, sino de un humano atrapado en el cuerpo de un insecto, absolutamente incomunicado pero aun con toda la carga de recuerdos, emociones y esperanzas de lo que fue su vida antes de la súbita transformación. Lo que está implícito en el relato de Kafka es la posibilidad de ser olvidado por los más queridos, la posibilidad del desprecio más abierto y, sobre todo, la *advertencia* de este desprecio, su consciente aceptación. ¿La incomunicación del animal-

⁵ *Ibid.*, p. 168.

⁶ Franz Kafka, *op. cit.*, p. 17.

Gregorio Samsa es, pues, la representación del lenguaje en su propia inanidad, un lenguaje hecho menos en tal medida que termina siendo su propia anulación?

LA CONVERSIÓN DE LA TRANSFORMACIÓN INÚTIL

Pero el lenguaje así *aminorado*, hecho algo menor en la soledad y la incomunicación, puede ser el medio de una nueva conversión inesperada o, digamos, de una *conversión de la transformación inútil*. Si ésta última es el destino de los personajes a su propio desamparo y desasosiego extremos, el destino de perderse en un laberinto inútil de procedimientos y búsquedas de algo que no pueden encontrar, la primera libera al escritor Kafka de este destino y le permite introducirse por una fisura del sistema operante en donde el absurdo es su ruptura, su desajuste estructural. Si la transformación inútil de los personajes los lleva a la desesperación sin trascendencia, a su muerte o a su pasividad total, la conversión de esta transformación inútil lleva al acto literario a un plano de liberación a través de la insistencia en el absurdo.

Es lo que ponen en juego Gilles Deleuze y Félix Guattari en su genial libro *Kafka. Por una literatura menor*. La obra del checo se describe aquí como un rizomático laberinto de callejones sin salida, como una permanente intentona por averiguar la salida o la entrada, por encontrar el sentido frente al exceso de silencio o del exceso de palabra, y quedarse al final, en uno y otro caso, con el resultado de un punto muerto que no conduce a ninguna parte. Sin embargo, es justo en este laberinto rizomático, que de hecho impide cualquier salida o cualquier entrada al sentido, que se puede trazar un mapeo y romper su configuración establecida como significante único al entrar por un punto imprevisto: “El principio de las entradas múltiples por sí solo impide la introducción del enemigo, el significante, y las tentativas de interpretar la obra que de hecho no se ofrece sino a la experimentación”.⁷

No es, pues, al plano de trascendencia hacia donde podría conducir la conversión de la transformación inútil, hacia un plano en donde se encontraría un resultado y una explicación únicas de un fenómeno, el

⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México, 1978, p. 11.

significante, el enemigo a vencer (esquema de la filosofía como metafísica fundacional), sino al plano de la inmanencia de la obra misma en donde insistiendo en sus propias líneas del trazado de su textualidad, se rasga y se libera. El caso para Deleuze y Guattari es abordar la obra de Kafka como un lenguaje que permite la resignificación de las intensidades emocionales, de las expresiones de deseo en su estado puro aunque estén impedidas o atrofiadas, de las sonoridades que remiten de inmediato a una significación que no está fijada de antemano por un significante establecido por el mismo lenguaje, es decir, en su propia terminología, desterritorializar un territorio demasiado significativo, demasiado opresivo por su imposición de una sola forma de codificación de todas las cosas.

El efecto de una literatura como la de Kafka es el de decodificar los códigos demasiado endurecidos de la cultura por medio de un lenguaje que insiste en las formas absurdas de esa cultura. Y se decodifica, se desterritorializa, cuando se pone en juego un recurso lingüístico que sin embargo no está aprisionado por la sobrecodificación del significante prevaliente (por ejemplo, en la explicación edípica de la cultura que Deleuze y Guattari critican, la figura sobrecodificada del padre como gestor de todas las felicidades y todas las tristezas, como la *Carta al Padre* indica). Este recurso lingüístico es una “pura materia sonora” de “expresión pura” que escapa a los mundos re-territorializados o a las territorializaciones colonizadoras que ocupan un campo significativo por primera vez:

Lo que le interesa a Kafka es una pura materia sonora intensa, en relación siempre con *su propia abolición*, sonido musical desterritorializado, grito que escapa a la significación, a la composición, al canto, al habla, sonoridades en posición de ruptura para desprenderse de una cadena todavía demasiado significativa. En el sonido, lo único que cuenta es la intensidad, generalmente monótona, siempre asignificante...⁸

Los ejemplos que dan Deleuze y Guattari a propósito de *La metamorfosis* son, por una parte, ese extraño piar que aparece en la voz de Gregorio Samsa cuando intenta hablar, ese monótono zumbido en el que se su voz se ha convertido y, por otra parte, la música que la hermana interpreta en el violín, que justo cuando pretende dar un pequeño concierto a los tres huéspedes de la casa se escucha como una extensión de notas

⁸ *Ibid.*, p. 15.

sin tono ni ritmo, una música disonante que rompe la secuencia de la cadena significativa que debía ser la música. La insistencia en esta disonancia desterritorializante, en la voz que no se puede hacer entender y en la música que no alcanza ritmo ni melodía, es lo que provoca lo que llama el filósofo francés *línea de fuga*, el quiebre del sistema a través de la insistencia en sus absurdos.

En el plano de la literatura, esta desterritorialización, que aparece gracias a la línea de fuga, se convierte en una “literatura menor”, la literatura que expresa a una minoría dentro de una lengua mayor al tiempo que la combate.⁹ Por esto, sostienen Deleuze y Guattari, “en la literatura menor todo es político”,¹⁰ todo se trata de problematizar las vidas individuales para conectar con un problema burocrático, jurídico o de representación (falsa) de una presencia política. Ésta es la materia literaria de Kafka, la puesta en escena de los debates y oposiciones en las fibras microscópicas que componen lo colectivo para buscar revolucionarlo mediante su enunciación. A pesar del escepticismo y la real falta de salida en las novelas de Kafka, se pone en marcha una conversión de las imágenes de mayor desaliento justamente insistiendo en ellas, poniendo en juego los elementos de desterritorialización que provocan una reflexión sobre el papel del individuo en un todo social que se lo traga y la lengua que ha de hablar no para compartir un código de territorialización o reterritorialización (por ejemplo, el alemán en Praga), sino justamente para romperlo, para establecer su línea de fuga.

Un parangón con la novela *Vida y Época de Michel K.*, de J. M. Coetzee, mostrará la capacidad de la literatura para provocar el rompimiento con un todo significativo por medio del trazado de una línea de fuga en el sentido kafkiano. La totalización significativa con la que lucha la novela de Coetzee es el Estado como imperio que impone sus reglas y lastima a los individuos y, como la literatura de Kafka, pone en juego también la voz de los grupos minoritarios y la enunciación de los conflictos políticos que subyacen a la guerra, a la pobreza, al racismo. En *Vida y época de Michael K.* se presenta al límite este plano transversal y envolvente del poder totalizante del Estado que se lo traga todo: Michael K. es el individuo más anodino en la violencia extrema de los desplazados de guerra en el conflicto sudafricano. Desde niño ha sufrido la acción protectora/demoleadora del Estado: como nació con el labio leporino que le impide

⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

hablar con normalidad y es lento y retraído en la escuela, es separado de su madre e internado en un orfanato para niños con problemas de aprendizaje. Ahí aprendió a callar y obedecer, a pasar hambre y trabajar en soledad. A los quince años obtendrá un puesto de jardinero y abandonará el orfanato. Despreciado por las mujeres por su defecto físico, incapaz de acercarse a la gente debido a la timidez alimentada por las burlas incesantes y los gestos de curiosidad malsana sobre su rostro, pasará quince años más cuidando de los jardines del Estado de Ciudad del Cabo, visitando a su madre enferma como rutina, hasta que el toque de queda tornará imposible transitar por la ciudad. Habiéndose refugiado en el cuarto de servicio en donde su madre trabaja como sirvienta, en un momento ya previsible los dueños de la casa huyen, la comida escasea cada vez más, su sueldo como jardinero no llega más. Es entonces cuando convence a su madre de escapar de Ciudad del Cabo para ir a Prince Albert, donde ella nació y donde las cosas serán mejores, seguramente. En la carretilla hechiza que él ha construido, con una silla precaria en donde se sienta la madre, recorren sin éxito las carreteras zanjadas por retenes militares y plagadas de ladrones: ella cada vez más enferma y él, exhausto por el esfuerzo excesivo al ir empujando por kilómetros el extraño vehículo. A medio camino se ven obligados a parar en un hospital, pero ella no sobrevivirá. Después de algunos días, Michael K. reemprenderá el viaje solo, con las cenizas de su madre atesoradas en una pequeña caja.

Enflaquecido y errabundo por las carreteras, sufriendo hambre hasta casi desfallecer, K. no pertenece a ningún grupo, guerrillero o estatal, a favor o en contra del Estado. Tampoco pertenece a ninguna comunidad cultural, a ninguna familia, es el simulacro apenas de un hombre, a veces de un animal de las superficies que apenas se advierte. Coetzee lo compara con un insecto palo y, en una de las escenas más conmovedoras de la narración, anhela para él que se hubiera quedado en esa figura paralizada de perfecto camuflaje, hubiera así escapado de los horrores de la violencia política convertida en guerra. Pero Michael, sin papeles, sin poder explicar a dónde se dirige, es apresado y obligado a trabajar en las vías de un tren; tras unos meses logra escapar y se desplaza de nuevo por campos y carreteras, evade retenes como un fantasma y logra llegar a la granja donde nació su madre. La encuentra abandonada también, y tras pasar algunos días de calma y meditación que fácilmente pueden describirse como de una mística de ermitaño, decide que se dedicará a sembrar y cosechar, a unirse en perfecta soledad con la tierra. Decide que no necesita de ningún otro. Entonces, cuando se creía a salvo del alcance

del Estado, es encontrado en una avanzada militar, acusado en un principio de conspiración y complicidad con los grupos guerrilleros, y al no encontrar pruebas contundentes de ello es llevado a un “centro de reeducación”. Ahí comienza la verdadera lección ético-política de la novela: casi cayéndose de debilidad, famélico, Michael se niega a probar bocado, se niega a hablar, y cuando lo hace, sólo repite su propia historia: soy un jardinero que no conoce a nadie, que no necesita a nadie. El médico que lo atiende teme por su vida, lo cuida preferentemente y lo intenta convencer de que su lucha es inútil, de que terminará muerto antes de lograr algo con lo que interpreta como una extraña huelga de hambre. Casi desahuciado, tan débil que nadie creería que puede moverse, Michael logra escapar del campamento de reeducación, y entonces el médico pronuncia lo que parece ser la lección ético-política de la novela:

El Estado cabalga sobre la espalda de los siervos de la tierra como Michael; devora los productos de su esfuerzo y a cambio se caga en ellos. Pero cuando el Estado marcó a Michael con un número y se lo tragó, perdía el tiempo. Porque las tripas del Estado no han digerido a Michael; ha salido de sus campamentos tan intacto como de sus colegios y orfanatos.¹¹

Ahora bien, un althusseriano estricto interpretaría estas palabras como un aparente gesto de resistencia al sistema represor, como una hábil evasión de sus dispositivos de violencia sobre una personalidad delicada y no obstante colmada de sabiduría como la de Michael, pero, seguiría diciendo el althusseriano, sería éste un gesto que ultimadamente termina siendo una victoria pírrica, una aparente resistencia, pues el discurso final del médico que celebra la libertad de Michael sobre el sistema está dirigido a provocar en el lector simplemente una catarsis momentánea que provoca un sentido de justicia ilusorio, y con él se contenta, es decir, la historia entera de la novela —el débil Michael K. triunfó finalmente sobre el todopoderoso Leviatán— está destinada a apaciguar al lector haciéndole creer que algo se podrá hacer efectivamente contra esa fuerza magnánima del Estado, pero en realidad lo que hace es reinstalarlo en él destinándolo a sólo leer tal novela sin provocar ninguna acción efectiva de resistencia, colocándolo, pues, en el lugar nada peligroso, nada amenazador para el Estado, y asignado por el mismo

¹¹ Coetzee, *Vida y época de Michael K.*, p. 168.

Estado, para las novelas críticas del sistema pero que terminan por jugarle el juego, el lugar asignado para los lectores con sed de sentido de justicia pero complacientes y pasivos, que leen a Coetzee apoltronados en un sillón bebiendo café, y las cosas marcharán tanto mejor para la multiplicación de estos dispositivos de extensión de la fuerza del Estado. Las novelas de Coetzee, de este modo, serían interpretadas como aparentes —y convenientes— novelas de resistencia, de crítica social y política, pero de real extensión de la fuerza represiva del estado de cosas justamente *como* crítica a éste.

Pero la mera imagen de Michael K., con su resonancia inevitable con el otro anodino K. de *El proceso* de Kafka, es en sí misma ya una resistencia silenciosa pero *efectiva*, que desordena las pretensiones totalizantes del sistema político hasta hacerlo caer en el absurdo y *dislocarlo* de ese modo. Y también el Michael K. de Coetzee como el K. de Kafka es, pues, un buen ejemplo de lo que Deleuze y Guattari llaman una “línea de fuga”, un escape y una resistencia del sistema de opresión y castración a través de la insistencia en, no la evasión de, las acciones que demanda ese sistema, sino en las operaciones de dominio que se exagera hasta caer en el absurdo. La letra K. Coetzee la utiliza no en el sentido de un simple homenaje a la obra de Kafka o como una resonancia incidental u ocu- rrente, sino como la verdadera reactivación de su poder de convocatoria en una literatura menor cuando enuncia los conflictos de una colectividad históricamente violentada, es decir, la utiliza, como Kafka mismo, como un dispositivo mediante el que el individuo expresa los conflictos de la colectividad. En este tenor dicen Deleuze y Guattari:

La letra K ya no designa un narrador, ni un personaje, sino un dispositivo tanto más maquínico, un agente tanto más colectivo cuanto que es sólo un individuo el que se encuentra conectado a todo en su soledad (no es sino en relación con un sujeto que lo individual se podría separar de lo colectivo y podría encargarse de su propio problema).¹²

Michel K., como Gregorio Samsa, como Joseph K., se encuentra in- comunicado pero, paradójicamente, “conectado a todo en su soledad”. Es la expresión intensiva de la colectividad que encarna y desde su ser expresivo hace volar por los aires la totalidad social que pretende aplas-

¹² *Ibid.*, p. 31.

tarlo. Así, soporta las estrategias de una inclusión forzada con una actitud que denota su resistencia. A pesar de su grave estado de salud, de su evidente incapacidad siquiera para sostenerse en pie, a Michael se le demanda correr en círculos alrededor del campo de reeducación; a pesar de sus problemas de comunicación, se le ordena cantar por horas al rayo del sol, hasta desplomarse, con el miope argumento de los soldados: “es el reglamento”. Michael no intenta evitar estas acciones, declara enfáticamente no estar de acuerdo con ellas, pero las lleva a cabo diligentemente hasta encontrar el sinsentido de acatarlas. Lo mismo hace con los cuidados que le da el médico, y las horas que pasa éste intentando vencerlo de que abandone su resistencia y coma: “nunca he pedido un trato preferencial”, es su respuesta repetitiva, carente al parecer de finalidad alguna. Y sin embargo, esta *neicia inacción* será la clave de la desarticulación de la violencia del Estado y sus recursos de absorción, debilitamiento y domesticación de su oposición, que dan la apariencia de insuperables. Sin entender su posición, al final los guardias pierden interés en él, se tratará de un loco, de un desequilibrado, piensan, y lo dan por olvidado. Esto lo aprovecha Micheal K. y logra escapar.

Hay un punto de inflexión heurística entre las novelas de Kafka y de Coetzee. Ambas se enfrentan a un mundo inflexible en su demanda: es forzoso seguir las reglas, a nadie le está permitido desatender la exigencia de ser productivo y hábil, de tener un cuerpo diestro, bello, listo para trabajar y convivir adecuadamente. *La metamorfosis* y *Vida y época de Michael K.* son la voz de un absurdo que se prolonga tanto como la vida, pero al tiempo que le ponen a ésta un fin inesquivable —Gregorio Samsa y Michel K. se dejan morir de hambre— proponen una resistencia en la figura del hombre aminorado, hecho menos, el escarabajo de Kafka o el insecto palo de Coetzee. Esta resistencia es la que se traza en una línea de fuga en la insistencia del absurdo, y gana la conversión inmanente de una vida, la del lector y la del escritor, que así *transforma la transformación inútil*.

CUERPO Y PALABRA: ¿DÓNDE ESTÁ EL MONSTRUO?

ANTONIO SUSTAITA

*“Yo no sé lo que soy
Yo no soy lo que sé
Una cosa y no una cosa”.*
Angelus Silesius
El peregrino querubínico.

Un joven se va a la cama por la noche y duerme. Al día siguiente, apenas mirarse el cuerpo, descubrirá que es un insecto. Jamás sabremos lo que ha ocurrido durante el sueño. ¿Qué potencia devastadora amenaza con trastornar, con el cuerpo del joven, el orden de lo real fundado en la casa familiar? ¿Y qué ocurre fuera del sueño, en el decurso del tiempo regulado por el reloj —ese mecanismo símbolo de la exactitud y el progreso, es decir, del control humano sobre la principal materia, el tiempo—? ¿Cuáles serán los efectos de este desorden fuera de todo límite? En *El libro de arena*, Borges advierte que la combustión de un libro infinito sofocaría de humo al planeta. Allí, el objeto siniestro pone en riesgo la estructura y el orden de lo real. En *La metamorfosis* (1915), a pesar del trastorno exhibido, desde el inicio se halla ausente el despliegue de fuerzas divinas, cósmicas, científicas o mágicas. Tal fenómeno es producto de una gratuidad incomprensible y el efecto que se esperaría de él resulta tan banal que podría considerarse doméstico, perfectamente regulable por los miembros de una familia común y corriente con la ayuda de unos gritos, unas lágrimas, un bastón, un periódico y unas cuantas manzanas. Nada del otro mundo.

El monstruo se enfrenta al sistema familiar que da cuenta de un poderío insospechado: lo sorprendente no es el monstruo sino la familia. Tal evento *Unheimlich* propio de la novela gótica en la que se explora la dimensión animal del ser humano, el devastador poder del *ello*, alcanza aquí unos límites que no se veían en el género. No nos hallamos ante un ser producto de la unión de fragmentos corporales, no es un hombre lobo, ni un hombre murciélago. Nos hallamos ante un monstruo inesp-

rado, cuya existencia transcurre al margen de cualquier intervención humana, natural o sobrenatural evidente. La obra se sitúa fuera de la tradición literaria y mitológica: no hay castigo ni causalidad. Es lo incomprendible sin más. Kafka nos entrega el animal total. En la metamorfosis de Gregorio Samsa no hay negociación entre lo humano y lo animal: ni la voz, ni la mirada, ni el gesto. Se halla ausente cualquier rasgo que pudiera atenuar su animalidad, salvo la conciencia, que Gregorio va perdiendo a lo largo de la historia con el incremento de su calidad de monstruo, y de la cual no se dan cuenta sus familiares más cercanos; sólo la asistente, un personaje secundario que aparece ya al final del relato, comprende la naturaleza humana del insecto gigante encerrado en una habitación pestilente: “Supuso que permanecía así, inmóvil, con toda intención, para hacerse el enfadado, pues le consideraba capaz del más completo discernimiento. Casualmente llevaba en la mano el deshollinador, y quiso con él hacerle cosquillas a Gregorio desde la puerta”.¹ El tamaño es el único signo de su origen humano.

La metamorfosis se halla desprovista de los rasgos discursivos que caracterizan esas obras siniestras que le sirven de antecedente: *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818), *El doble* (Dostoievsky, 1846), *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Robert Louis Stevenson, 1886) y *Drácula* (Bram Stoker, 1897). Lo que más se echa en falta es el ritmo arrebatado y la atmósfera onírica, desquiciante, de la prosa gótica. Falta el glosario asociado a lo monstruoso, es decir, la reiteración de sustantivos y adjetivos que ayudan a reforzar en todo momento el espanto y el terror propios de un ambiente de pesadilla. Por el contrario, nos hallamos con una prosa sosegada, tranquila, en muchas ocasiones sosa, y una estrategia narrativa minimalista que termina por aplastar todo rasgo extraordinario y deja fuera cualquier psicologismo de los personajes. Sólo algunos gestos grandilocuentes de algunos personajes emblemáticos, como el principal, el padre, la madre, que por acartonados recuerdan la retórica corporal del expresionismo cinematográfico, buscan dar cuenta de la dimensión psicológica sin conseguirlo. Todo esto choca con el fenómeno extraordinario reduciéndolo de forma tan efectiva como lo hace el poder familiar reestructurado en el binomio padre-hermana. Por ello, podría afirmarse que en la narrativa prevalece la forma sobre el contenido: tanto la familia como la prosa resultan sorprendentes en el tratamiento del monstruo. Si en las novelas que se han

¹ Franz Kafka, *La metamorfosis*, Madrid, Alianza, 2004, p. 96.

mencionado antes la escritura se sentía como una fiebre, en *La metamorfosis* se trata de un bostezo: superficie refractaria a la profundidad del acontecimiento tanto como a los sentimientos y emociones. La catástrofe se convierte en una broma de pésimo gusto.

PARA UNA TEORÍA DEL PERFORMANCE

Bastante se ha escrito sobre la clave autobiográfica y teológica en las lecturas de la obra de Kafka, por lo que me parece conveniente no insistir más en ello. Más bien, mirando de soslayo, buscaré aventurarme en una interpretación que me parece muy valiosa. La época en que Franz Kafka escribe *La metamorfosis*, 1912, es de una gran ebullición artística. Se diría que es el momento en que los movimientos de la primera fase de las vanguardias (fauvismo, cubismo, El Puente, y Jinete Azul, futurismo, etc.) han abonado a una postura antiartística y antiestética que resultará fundamental para el desarrollo del arte del siglo xx. Uno de los principales efectos de tal cambio paradigmático es la aparición de un nuevo tipo de manifestación artística que, sin corresponder en su totalidad al arte visual o al teatro, consiste en una mezcla experimental de ambos, el performance. Jacques Vache (1895-1919), Marcel Duchamp (1887-1968), Arthur Cravan (1887-¿1918?), y antes que ellos la Condesa de Castiglione (Virginia Oldoini, 1837-1899), son claros ejemplos de ello. Tener un cuerpo, desde esta perspectiva artística, implica apoderarse de él, transformarlo, usarlo como arma contra las instituciones que se lo han arrebatado al individuo para insertarlo en líneas de producción discursivo-corporales.

Desde el punto de vista del performance, *La metamorfosis* bien podría llevar por título “Instrucciones para alterar un espacio doméstico”. Con respecto a la centralidad del cuerpo en el arte contemporáneo, Tracey Warr considera que los artistas de performances luchan por “demostrar que el cuerpo representado posee un lenguaje propio y que este lenguaje corporal, como otros sistemas semánticos, es inestable.”² Es por ello que la idea de la obra de arte como “un rastro de la presencia corporal del artista proporcionó un importante eslabón para ciertas prácticas del siglo xx, culminando con el arte del performance en los años sesenta”.³

² Amelia Jones, *El cuerpo del artista*, Hong Kong, Phaidon, 2006, p. 13.

³ “This idea of the work of art as a trace of the artist’s bodily presence provided an

La participación del cuerpo del artista como rasgo esencial de la obra se gesta a finales del siglo XIX y va afianzándose con el paso del siglo XX hasta alcanzar su consolidación a mediados de los sesenta.

Despertar convertido en un insecto de talla descomunal es una tragedia. O no. ¿Es posible que todo ello no fuese más que el producto de una impostura de su parte? ¿Nos encontramos ante la primera obra de performance, del mismo modo que se afirma que el primer objeto dadaísta fue el “cuchillo sin hoja al que le falta el mango” de G. C. Lichtenberg (1742-1799)? Recordemos el despliegue performático exhibido por Walter Benjamin, quien en dos ocasiones (1914 y 1917)⁴ consiguió simular los temblores propios de un acceso de ciática de forma tan natural que engaña a los médicos militares, quienes lo consideran inepto para su participación en la gran guerra. ¿Sería válido pensar que el joven Samsa, ante una explotación laboral derivada de las deudas de su padre, fuera el causante y principal beneficiario de tal metamorfosis? Herman Melville presentó en *Bartleby el escribiente* (1856) la historia de un joven empleado de oficina, un escribiente, quien a partir de un determinado momento decide no llevar a cabo más las labores propias de su empleo. Ante las exigencias de su jefe sólo responde: “preferiría no hacerlo”. No renuncia, no abandona: dócilmente se presenta cada día en la oficina para situarse detrás de la mesa de escribano. No es un choque rotundo y contundente que lo enfrente con la autoridad laboral. La negación representada de modo cortés y diplomático puede muy bien ser interpretada en el sentido camusiano (*El hombre rebelde*) como un disfrazado acto de rebeldía. Decir no, así sea de forma suave y educada en aquellas ocasiones en que siempre se decía sí, implica la puesta en duda del sometimiento. De acuerdo con lo anterior, *La metamorfosis* podría entenderse como una teoría del performance en un momento (1915) en que tal práctica gozaba de un amplio reconocimiento entre los artistas jóvenes.

Una línea claramente visible va de Bartleby a Samsa, dos jóvenes que experimentan un continuado sometimiento que parece laxo frente a la explotación de que es objeto el proletariado. Como única respuesta posible llevan a cabo una revolución de otra índole, no política sino artística. Su arma única es el cuerpo, eso que servirá de fundamento al

important link to certain twentieth-century practices, culminating in performance art in the 1960s”, *Body*, Marina Abramovic (*et al.*), Melbourne, Victoria, Australia, Bookman Schwartz, 1997, p. 12.

⁴ Bernd Witte, *Walter Benjamin. Una biografía*, Barcelona, Gedisa, 2002.

Accionismo vienés de finales de los años sesenta. De Melville a Kafka es posible identificar una curva de evolución del problema, modo que frente a la explotación laboral se pasa de una respuesta performática-discursiva a una exclusivamente performática, al margen de todo discurso. Se va del “preferiría no hacerlo”, acompañado de una acción reivindicativa de la propiedad del cuerpo, a un rotundo y categórico “no lo hago” que no se expresa discursiva sino performáticamente, mediante una transformación corporal que torna lo familiar en siniestro y al ser humano, en un monstruo.

En *La metamorfosis* asistimos al enfrentamiento de un joven con la asociación institucional trabajo-familia. Por un lado, se trata de un enfrentamiento con el trabajo encarnado en el principal, quien acude hasta la habitación del joven convertido en monstruo para denunciar su proceder incorrecto. Por otro lado, es el enfrentamiento con la familia, encarnada en la figura del padre. Ambos personajes, emblemáticos portadores de signos de poder inscritos de forma diversa, se quiebran ante la presencia del inocente joven-insecto; pierden su consistencia monolítica a pesar de buscar incrementarla al fundirse en una estrategia de sociedad institucional mediante un objeto emblemático, el bastón que el principal había olvidado en su huida. En la acción que supone una intersección de figuras, el padre empuña el bastón a guisa de espada y, con él, “amenazaba deslomarle o abrirle la cabeza”⁵ a Gregorio.

Desde una perspectiva performática, el insecto ha sometido a los rigurosos agentes de la familia y el trabajo a una lógica hasta entonces desconocida. Su trabajo corporal, su performance, reconfigura las relaciones interpersonales así como el espacio donde suceden. De golpe, Gregorio, se ha desembarazado de las obligaciones familiares y laborales. Triunfa el performance allí donde el discurso hubiera fracasado. Nada pueden hacer para que el joven vuelva a su rutina laboral.

¿QUÉ ES UN MONSTRUO?

En la historia de un monstruo que aparece de sopetón desde el inicio, vale la pena preguntarse por la forma en que Kafka construye lo mons-

⁵ Franz Kafka, *op. cit.*, pp. 35-37.

truoso. Para empezar, la voz del narrador lo designa en el primer párrafo: “Al despertar, Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto”.⁶ Luego va describiéndolo, a la par que muestra la incapacidad física del nuevo cuerpo del joven Samsa: el monstruo es un conjunto de incapacidades, y no puede ser de otra forma en un espacio, la casa, cuya planeación y construcción tiene como núcleo central un cuerpo humano. Poco a poco Gregorio cobra conciencia de su nuevo cuerpo y de la pérdida de las capacidades motrices y expresivas propias del humano. Todo esto lo experimenta en un estado incierto, mezcla de sueño y vigilia. “¿Qué me ha sucedido?”⁷ es la más clara manifestación de la conciencia humana aquejada por una catástrofe corporal desconocida. ¿En qué momento y en qué circunstancias comprende Gregorio que es la víctima de eventos extraordinarios? Al despertar; cuando mira su cuerpo y, por ser otro, le resulta imposible utilizarlo del modo en que lo había hecho hasta entonces.

¿En qué clase de insecto se ha transformado Gregorio? Diversas lecturas buscan dar respuesta a la pregunta. La más extendida es que se trata de una cucaracha; Vladimir Nabokov entiende, más bien, que Gregorio se ha transformado en un escarabajo. Tal insecto serviría para engrosar ese volumen de zoología fantástica que lleva por título *El libro de los seres imaginarios* (Jorge Luis Borges). Debido a que se trata de un insecto fantástico impide hallar un referente en la realidad. Tal insecto procede del universo kafkiano y no del nuestro.

La historia ha mostrado que el arte goza de un poder que le permite exhibir por adelantado, y debido a ello con un simbolismo que resulta a veces críptico, grandes catástrofes de la humanidad. No se trata sólo de un espejo que permita reflejar la situación del momento actual, sino que constituye un presagio. Meditación y premeditación. Medea se pasea por la obra artística: medicina y magia. Movimientos plásticos tales como el cubismo y el futurismo advirtieron con gran detalle de la destrucción del plano antes de que éste sobreviniera debido a los bombardeos de la gran guerra.

Con *La metamorfosis* sucede algo semejante. Kafka nos entrega la historia de un joven judío quien, transformado en un insecto monstruoso, es excluido en un proceso que comprende la reclusión, el maltrato y la tortura en la misma casa por sus familiares más cercanos, de quienes

⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

hasta entonces se había hecho cargo debido a su invalidez: el padre anciano, la madre enferma y la hermana pequeña. En cierto modo, con esta obra de 1915, Kafka mostraba por adelantado el holocausto: los campos de concentración erigidos por los nazis para acabar con los judíos y, sobre todo, ese campo de exterminio que fue el emblema no sólo de la destrucción sino de la traición entre los judíos: Auschwitz Birkenau. En *Los hornos de Hitler*, Olga Lengyel recuerda la gran cercanía entre las prisioneras y los piojos, algo que aparece también en las memorias de Primo Levy: “A veces pensaba que si seguíamos mucho más tiempo en el campo, todas acabaríamos por perecer, víctimas de las ratas y de los piojos, que serían los únicos supervivientes”.⁸ Entre seres humanos y piojos se establecía una lucha mortal al punto de que se corría el peligro de que éstos ocuparan el lugar de aquéllos. Pues bien, podríamos entender que en *La metamorfosis* el insecto ha ocupado ya el lugar del humano. La forma de un piojo es muy semejante a la de una cucaracha. Esa cercanía entre el arte y la realidad, que se ha mencionado antes, mantiene muchas veces rasgos paródicos: es una burla. Sobre *Bartleby*, afirma G. Deleuze que “se trata de un texto de una violenta comicidad”.⁹ Mucho hay de ésta en *La metamorfosis*, pues resulta imposible leerla sin caer en la risa en aquellas escenas que dan cuenta de una tragedia mayúscula, como cuando el padre bombardea al hijo con las manzanas. Kafka ha buscado, como uno de los objetivos principales de la obra, que miremos la tragedia a través del cristal de la cómica.

En términos semióticos el anormal es construido mediante una serie de oposiciones establecidas entre el cuerpo de Gregorio, por un lado, y el reloj, la casa y los tres inquilinos, por el otro. De este modo, el ser abyecto se opone a la arquitectura humana del tiempo y el espacio. Como lo veremos en el apartado siguiente, frente al ritmo, el avance y la tranquilidad de las manecillas del reloj, cobra sentido la intranquilidad y la imposibilidad motriz del insecto gigante. Por otro lado, el monstruo se opone a los aspectos arquitectónicos, geométricos y ordenados, de la casa. Veamos la forma en que se presenta esto.

“No soñaba, no. Su habitación, una habitación de verdad, aunque excesivamente reducida, aparecía como de ordinario entre sus cuatro

⁸ Olga Lengyel, *Los hornos de Hitler*, México, Booket, 2014, p. 214.

⁹ Herman Melville, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo, *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby*, Valencia, Pre-textos, 2000.

conocidas paredes.”¹⁰ Frente a la habitación de verdad, clara afirmación de la facultad arquitectónica humana, Gregorio es presentado como un ser de mentira. Entre las paredes conocidas, el cuerpo sobre la cama, por contraste, luce como lo desconocido y, por ello, lo incapaz. Si pudiesen dar testimonio de lo que ha ocurrido allí, las paredes dirían que el cuerpo que yace sobre la cama no es el de Gregorio Samsa. La verdad y lo conocido (habitación de verdad y paredes conocidas) ponen de manifiesto la mentira y lo desconocido como rasgos esenciales del ser monstruoso.

Dos imágenes en los muros de la habitación de Gregorio cumplen una función esencial en la construcción simbólica de lo monstruoso. La primera es la estampa recortada de una revista, puesta en un marco, que representa a una señora “tocada con un gorro de pieles, envuelta en un boa también de pieles y que, muy erguida, esgrimía contra el espectador un amplio manguito, asimismo de piel, dentro del cual desaparecía todo su antebrazo.”¹¹ En busca de una elegancia refinada, tal despliegue de diseño resulta, por el contrario, más cercano a lo animal que a lo humano. Imagen totalmente opuesta a la de la fotografía que Gregorio se encuentra en la pared antes de salir de su habitación: “En el lienzo de pared que daba justo frente a Gregorio, colgaba un retrato de éste, hecho durante su servicio militar, y que lo representaba con uniforme de teniente.”¹² Estas imágenes, que dan cuenta de un cambio incomprensible, advierten de la pérdida de humanidad en Gregorio. Pasó del ser uniformado al ser informe.

Del mismo modo, resulta plena de significado la confrontación simbólica del insecto con la triple figura de los inquilinos. Éste es un grupo serial cuyos miembros, en la medida que gozan de aspecto y movimiento similares, expresan el orden del que carece el monstruo como manifestación única, irrepetible e impredecible. “Estos tres señores muy formales —los tres usaban barba, según comprobó Gregorio una vez por la rendija de la puerta—, cuidaban de que reinase el orden más escrupuloso no sólo en su propia habitación, sino en toda y en todo lo de la casa.”¹³ Frente al orden escrupuloso, la formalidad y la regularidad de los tres señores, Gregorio aparece como lo desordenado, lo informal y lo irregular, algo que no tiene ya lugar en esa casa.

¹⁰ Franz Kafka, *op. cit.*, pp. 7-8.

¹¹ *Ibid.*, p. 8.

¹² *Ibid.*, p. 29.

¹³ *Ibid.*, p. 80.

EL JOVEN QUE NO PUEDE DESPERTAR

“No soñaba, no.”¹⁴ En contra de esta afirmación, cuya reiteración no deja lugar a dudas, pensemos que Gregorio Samsa sí sueña. *La interpretación de los sueños*, obra de Sigmund Freud de 1899 que se convertiría en la piedra angular del movimiento surrealista, explica la forma en que los contenidos reprimidos son proyectados mediante los sueños. De acuerdo con lo anterior, siguiendo con la hipótesis de la puesta en escena de un enfrentamiento performático con la institución, supongamos que Gregorio sí despierta, es decir, que está despierto como si estuviera dormido con el fin de imponer a los otros la condición de pesadilla generada por él mismo.

A partir del momento en que el joven Gregorio Samsa despierta, escena inaugural de *La metamorfosis*, nunca más volverá a ser llamado Samsa por parte del narrador. El humano da paso al insecto y esto se refleja claramente en el nombre, que anuncia la ruptura con el sistema patrilíneo de la familia. La reducción del nombre, que puede tomarse como el primer quebrantamiento, es una estrategia narrativa muy clara que divide el relato en dos tan pronto inicia: la vida de Gregorio Samsa y la de Gregorio; el ser real (normalizado) y el ser fantástico (abyecto, fuera de toda regla); el sujeto y el *performer* (liberado). Este último cobra existencia con una serie de estrategias que lo enfrentan a las figuras represoras tales como el padre, la hermana, el principal y los inquilinos.

La exclusión, que tiene como fundamento lo obscuro y lo abyecto, se pone de manifiesto desde la primera aparición del insecto ante un público selecto compuesto por los miembros de su familia y el principal. Gregorio se ve forzado a volver a su habitación y permanecer encerrado bajo llave. En cuanto el ser humano familiar deviene un monstruo, su habitación adquiere el nuevo valor de prisión. Esto es, para los otros, porque para él, el *performer*, bien podría tratarse de un camerino; entonces, todo cuanto se halla del otro lado de esa puerta deviene escenario. El monstruo es un fenómeno eminentemente jurídico-científico, por constituir un desafío a las leyes, como lo ha subrayado M. Foucault, quien identifica las tres figuras de la anormalidad entre los siglos XVIII y XIX. De éstas, la primera y la segunda sirven para situar la problemática planteada por Kafka: el “monstruo humano” y el “individuo a corregir”.¹⁵ A

¹⁴ *Ibid.*, pp. 7-8.

¹⁵ “La primera de las figuras es la que llamaré el ‘monstruo humano’. El marco de referencia de éste, desde luego, es la ley. La noción de monstruo es esencialmente una

pesar de lo extraordinario de la transformación, todas las medidas, curiosamente domésticas, exhiben a Gregorio como un monstruo empujado, un niño a quien le basta el castigo de enviarlo a su habitación. Para controlar al monstruo bastan los dispositivos de corrección domésticos, sin tener que recurrir a los científicos o religiosos.

El monstruo constituye, también, un fenómeno estético, como es advertido por Jean Clair en *De immundo*, esa obra que nos permite comprender la centralidad de lo abyecto como categoría estética privilegiada en el siglo xx. Por ello, no basta con que el insecto gigante sea encerrado, debido al peligro que pudiera implicar; debe, además, ser exhibido. En la metamorfosis de Dafne, ese mito griego que constituye una teorización sobre el espectáculo radical, Apolo ha perdido la facultad de acariciar el cuerpo femenino de la ninfa, pero todavía puede deleitarse con el espectáculo de lo monstruoso, esa pérdida de forma y límites que traen lo extraordinario. El no-cuerpo proporcionado por la metamorfosis es algo que debe mirarse. El descrédito del tacto acentúa la acreditación de la mirada. En *La metamorfosis*, la exhibición del monstruo es permitida por la puerta, que funciona a guisa de telón. A ello se debe su centralidad en cada uno de los tres capítulos. En el primero, el monstruo provoca fascinación debido a que la puerta es abierta sólo una vez. En el segundo capítulo, en el cual la puerta se abre mayor número de ocasiones, el monstruo produce asco en el espectador, debido con seguridad a la reiterada exhibición de lo abyecto. Por último, en el capítulo final, en el cual la puerta permanece abierta la mayor parte del tiempo, el monstruo sólo provoca risa; el motivo de la burla se debería al desgaste espectacular.

“Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo.”¹⁶ A pesar de la información brindada en el enunciado anterior, entendemos que Gregorio Samsa no consigue despertar. Quien lo hace, en su lugar, es un ser monstruoso quien, víctima de una desesperación hasta entonces desconocida, echa mano de tantos recursos cuantos se hallan a su alcance: el sueño, la fantasía, la imaginación, ¿el performance?, Gregorio es un monstruo y no lo es: en el fondo de su conciencia sigue siendo un ser humano. Justamente por ello es válido preguntarnos con qué fin busca

noción jurídica —jurídica en el sentido amplio del término, claro está, porque lo que define al monstruo es el hecho de que en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza—. Es un doble registro...”. Michel Foucault, *Los anormales*, Madrid, Akal, 2001, p. 57.

¹⁶ *Ibid.*, p. 7.

Gregorio la normalidad. Lo hace para cumplir con sus obligaciones. Tumbado en la cama, víctima de un accidente que ningún ser humano ha padecido hasta entonces, se halla en un lucha aterradora entre la realidad y la fantasía. El ser sometido, aletargado, da paso en ese despertar impreciso y anormal al ser que está por liberarse, el *performer*. El malestar que lo ha aquejado mientras dormía se afianza en un precario estado de vigilia. Lo que parecía un sueño, un mal sueño, se convierte en una pesadilla atroz, de forma curiosa, más para sus familiares y su jefe que para él mismo. Cuando el dominio de lo doméstico, de la vigilia normalizada, recibe al ser incubado en el sueño, todo cambia. Las acciones, las pautas de interacción y el uso del espacio familiar dependerán ahora de las acciones de Gregorio. De un solo golpe todo ha cambiado a su favor.

“Su sueño no había sido tranquilo. Pero, por lo mismo, probablemente tanto más profundo.”¹⁷ La intranquilidad aparece estrechamente ligada con la profundidad. Y debe ser así porque a mayor profundidad corresponde una fascinación mayor, mayor riesgo de caer y, en caso de hacerlo, de un perjuicio mayor. Gregorio Samsa se ha paseado por los bordes del abismo y, de algún modo, fascinado por sus profundidades, ha perdido el control y ha terminado arrojándose en él. Tal caída podría arrastrar a los demás habitantes de la casa. Pero no, veremos que la institución familiar, principal órgano normalizador de la sociedad, mantiene su solidez ante la tormenta de lo monstruoso. El anormal no consigue destruir el espacio de la norma, y aunque pone en jaque a sus operadores, pronto se reconfiguran simbólicamente y estratégicamente para apaciguar el caos.

Lo abyecto, recuerda Jean Clair, deriva del término latino *abjicere*, que es “renunciar, en el sentido de renunciar a toda autoridad, abandonar, venir abajo el precio, a deshacerse”.¹⁸ Junto a la renuncia y rechazo del poder institucional encarnado en el principal y el padre, encontramos el venirse abajo en la escala evolutiva hasta devenir insecto. Una profundidad hasta entonces desconocida se halla asociada al cuerpo de Gregorio, al punto de afirmar que tal hondura corresponde a su caída, una catástrofe nueva que es anunciada por la luz del día, por la luminosidad del discurso que ya no consigue articular. Con su cuerpo, Gregorio pierde su capacidad para dialogar: desaparece como interlocutor.

¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸ Jean Clair, *De Immundo. Apophasie et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, París, Galilée, 2004, p. 25.

El lapso que va del primer intento por despertar hasta salir de la cama para caer bruscamente en el piso, da cuenta de la nueva dimensión performática de Gregorio. El problema que Marcel Duchamp devela en 1913 con el *ready-made Roussel* es muy parecido a lo planteado por Kafka en *La metamorfosis*. Una rueda de bicicleta montada sobre una banco de cocina: en este objeto *dadaísta* se enfrentan dos campos semánticos en una tensión que no se resuelve. Aquí priva una turbulencia semiótica insospechada. El banco no sirve para sentarse y la rueda de bicicleta, en el plano opuesto, no lleva al aparato a ningún sitio. Objeto inútil, pero, sobre todo, imposible. El cuerpo de Gregorio, de modo semejante, consiste en el ensamble de dos cosas contradictorias: el cuerpo de un insecto y la conciencia de un ser humano. Este acomodo imposible e improbable es la base de la cualidad performática de Gregorio, quien impondrá a quienes habiten y visiten la casa, su nuevo reino, una pesada atmósfera onírica y una determinación performática. Se trata de la perturbación del espacio tanto como de las interacciones personales.

La postura sobre la cama, ese mueble de un antropomorfismo evidente, con el caparazón sobre el colchón y las pequeñas e innumerables patas hacia arriba, simbolizaría la imposición burguesa sobre el cuerpo que ya no está dispuesto a seguir la regla. La respuesta más categórica es la postura de Gregorio pegado al techo con los diminutos tentáculos de sus patas. El torpe movimiento inicial del insecto, signo de su incompatibilidad doméstica, presenta una curva de destreza performática cuyo punto culminante consiste en caminar en el plano opuesto al del ser humano, en el cielo del techo, una vez que el mobiliario ha sido retirado en su totalidad de la habitación, acabando con la estructura de poder familiar simbólico que tiene como base su colocación, como bien apunta Jean Baudrillard en *El sistema de los objetos*.

Abrir los ojos y ser capaz de comunicar un mensaje parecen semejantes problemas ante el cambio experimentado por Gregorio. Pierde la palabra, pero gana un cuerpo que resulta mucho más contundente para enfrentar al poder institucional que cualquier discurso que pudiera expresar. Aunque todavía es capaz de sentir y pensar como un ser humano, le resulta imposible hallar los recursos para proyectar sus sentimientos y pensamientos con aquellos que alguna vez fueron sus semejantes. Es tanto el sometimiento y el temor que experimenta ante la mezcla institucional familia-trabajo, que las manecillas del reloj cuya marcha inexorable conduce al momento en que debía incorporarse a sus deberes de viajante, parece la única tragedia. Deja de lado la transformación de su cuerpo.

En un determinado momento, le parece que su sola aparición eliminaría la culpa que le atribuyen unos y otros, lo cual evidencia el poder de la exhibición de su nuevo cuerpo: “Si se asustaban, Gregorio encontrábase desligado de toda responsabilidad y no tenía por qué temer.”¹⁹ No teme a su nuevo cuerpo tanto como a la falta a su obligaciones laborales y familiares.

En el proceso de abyección que va de lo humano a lo monstruoso, el reloj cumple una función esencial, pues consigue, por oposición, expresar la anormalidad del joven. Mientras que el tiempo va acumulándose en ciclos uniformes con el paso de los segundos, minutos y horas, la capacidad para volver a lo real va perdiéndose. En el sentido performático tal pérdida representa, en realidad, una ganancia: al tiempo del trabajo y el progreso, cuyo principal rasgo es el registro, Gregorio opone el sin-tiempo de lo abyecto.

“Eran las seis y media y las manecillas seguían avanzando tranquilamente. Es decir, ya era más. Las manecillas estaban casi en menos cuarto.”²⁰ La tranquilidad de las manecillas se opone a la intranquilidad de Gregorio, a sus preocupaciones profundas por su trabajo y por su cuerpo, y en realidad, más por aquél que por éste. Mientras el tiempo avanza, la existencia de Gregorio Samsa se ha detenido brusca e inexplicablemente.

EL INSECTO QUE NO PUEDE HABLAR

Durante algunos días que siendo realmente pocos me han parecido demasiados, debido a lo intenso de esta actividad angustiada, me he dado a la tarea de buscar las palabras de Gregorio. No las de Gregorio Samsa, quien de forma inocente e indefensa, como debe ser, se va a la cama con la seguridad de que al día siguiente se incorporará a una jornada más de trabajo, sino las palabras de Gregorio, el chico que, instalado en la pesadilla más atroz, abre los ojos un día por la mañana para darse cuenta de que se ha convertido en un “monstruoso insecto”. Ignoramos el derrotero en que el sueño se torna en pesadilla y, ésta, en realidad: Gregorio Samsa ya no consigue despertar. Su cuerpo, sustraído misteriosamente

¹⁹ Franz Kafka, *ibid.*, p. 24.

²⁰ *Ibid.*, p. 10.

durante el sueño por una potencia desconocida y perturbadora, es usurpado por el de un monstruoso ser apenas abre los ojos.

Si un monstruo pudiera hablar, ¿qué palabras usaría? ¿Cómo las ordenaría? ¿Qué forma adquiriría su discurso? Éstas son, me parece, las claves si uno ha de preguntarse por las palabras de Gregorio. Al monstruo, como la más rotunda manifestación de lo abyecto, tal como es presentado por Kafka en *La metamorfosis*, no le es dado hablar. La utilización del lenguaje, que implica el conocimiento de las palabras, su clasificación, asociación e intercambio, es decir, el orden de los signos (lo simbólico), resulta del todo opuesta a lo abyecto. Un hombre sólo está en posibilidad de usar la palabra cuando es un ser social; una vez que ha dejado de formar parte de una comunidad, por haber sido cortado de ella, seccionado, convertido en insecto, pierde tal facultad. Frente al orden del signo se presenta el desorden del antisigno, lo abyecto.

Gregorio se engaña a sí mismo pues la facultad de hablar, de la cual se siente poseedor aun cuando su cuerpo ya es el de un insecto, también la ha perdido. La relación reloj-lenguaje resulta esencial en la sociedad capitalista, pues se trata de dos sistemas que funcionan con base en la acumulación. Sin embargo, en *La metamorfosis*, la funcionalidad del reloj choca con la disfuncionalidad del lenguaje de Gregorio. Mientras que el mecanismo de aquél da muestra de una regularidad, una exactitud, una ganancia y una acumulación indudables, cuyo efecto es la producción simbólica del tiempo y la idea de progreso en la sociedad capitalista, el lenguaje de Gregorio evidencia una pérdida total. Esta ruina lo sitúa también en otro tiempo, no sólo en otro cuerpo. Mientras las manecillas avanzan, las palabras se han detenido, la facultad para proferirlas desaparece dando paso a un ruido animal. El pensamiento de Gregorio fluye, pero los signos se han detenido. Tal oposición produce una tensión en el personaje pues, a pesar de todo, él cree que, perdido el cuerpo, le queda el lenguaje, hasta comprender que lo ha perdido de forma irremediable.

En la línea de lo establecido por J. Lacan, en el Seminario *El Yo en la Teoría de Freud* (Clase 3, “El universo simbólico”, del 1 de diciembre de 1954) entendemos que sólo hay cuerpo si hay palabra, por lo que el cuerpo verdadero es el lenguaje, ese cuerpo simbólico. En este sentido, es posible afirmar que el animal carece de cuerpo al echar en falta lo simbólico, cuya manifestación mayor tal vez sea la palabra. El insecto intenta ponerse de pie, erguirse al modo humano. Esto le resulta tan imposible como hablar. Gregorio pierde, con el cuerpo humano, el dominio simbólico.

“Y si dijera que estaba enfermo, ¿qué pasaría?”²¹ Pero Gregorio no está enfermo, es otra cosa, algo más. Una anomalía que no puede ser explicada y mucho menos tratada por aquellos que atienden las enfermedades humanas. Lo de Gregorio es la destrucción, en un hombre, de todo cuanto lo hace humano. Lo primero que pierde es el nombre. Aquello no es Gregorio, reconoce Grete, la hermana.

La metamorfosis es una obra de tres capítulos cuya estructura y ritmo escénico, que consiste en la administración de lo monstruoso, son determinados por la puerta de la habitación de Gregorio Samsa. “A través de la puerta de madera, la mutación de la voz de Gregorio no debió de notarse, pues la madre se tranquilizó con esta respuesta y se retiró.”²² Tanto la imagen como la voz, ambas monstruosas, se presentan de forma gradual ante los espectadores súbitos.

Porque Gregorio ya es otro, una cosa distinta, otro-animal, su voz ha cambiado al punto de resultar irreconocible. Por ello, entendemos que ha habido un desplazamiento del nivel discursivo al performático y que la escritura que a partir de la metamorfosis lleva a la práctica es de esa naturaleza. A finales de los años setenta, artistas como Carolee Schneemann y Vito Acconci buscaban eso precisamente, una forma de escribir en el espacio con el cuerpo. La confrontación del joven Gregorio con el jefe y con la familia, imposible en el plano discursivo, es llevada al plano performático donde consigue triunfar en su totalidad. En el lapso de tres meses, lo que dura el invierno, imponiendo su pesadilla, Gregorio le ha demostrado a su familia que ya no es capaz de realizar su sueño. “Y cuando al llegar al término del viaje, la hija se levantó la primera y estiró sus formas juveniles, pareció cual si confirmase con ello los nuevos sueños y sanas intenciones de los padres.”²³ Es por ello que, ante la imposibilidad de someter al hijo al designio institucional, el sueño de los padres cobra una nueva víctima: ya no es Gregorio sino la hermana. Grete será el nuevo sueño. Gregorio, Grete. Gre.

²¹ *Ibid.*, p. 11.

²² *Ibid.*, p. 12.

²³ *Ibid.*, p. 104.

BIBLIOGRAFÍA

- Abramovic, Marina, *et. al.*, *Body*, Melbourne, Bookman Schwartz, 1997, p. 12.
- Clair, Jean, *De Immundo. Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, París, Galilée, 2004, p. 25.
- Foucault, Michel, *Los anormales*, Madrid, Akal, 2001, p. 57.
- Jones, Amelia (ed.), *El cuerpo del artista*, Hong Kong, Phaidon, 2006, p. 13.
- Kafka, Franz, *La metamorfosis*, Madrid, Alianza, 2004, p. 96.
- Lengyel, Olga, *Los hornos de Hitler*, México, Booket, 2014, p. 214.
- Melville, Herman, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo, *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby*, Valencia, Pre-textos, 2000.
- Witte, Bernd, *Walter Benjamin. Una biografía*, Barcelona, Gedisa, 2002.

EL TESTIMONIO DE KAFKA EN *LA CARTA AL PADRE*

ALEJANDRO MONTES DE OCA VILLATORO

Kafka, en la nota que precedía al envío de la *Carta al padre* a Milena Jesenskà, le escribe:

Mañana te mando la carta a mi padre, a tu casa, cuídala, algún día podría tal vez sentir deseos de mostrársela. No permitas si es posible que la lea nadie más. Y trata de comprender al leerla todas las agucias legales; es una carta de abogado (Kafka, 2000: 995-996).

¿A qué apuntaba Kafka al ubicarla como un alegato jurídico? Hay que recordar que él era doctor en Derecho, por lo que no puede ser pasada por alto su alusión, como si fuera ésta una ocurrencia circunstancial, por el contrario, nos parece que subrayaba la importancia que para él tenía este documento al otorgarle un carácter como acta o constancia oficial de hechos. Sobre todo si consideramos que esta carta fue escrita en 1919, cuando el escritor contaba con 36 años y ya había escrito *La metamorfosis*, *La condena*, *El desaparecido* y *El proceso*, ya que si en las dos primeras recrea figuras abominables del padre, en la tercera enfrenta diversas facetas del sojuzgamiento y humillación personal, así como en la cuarta, donde aborda la cuestión del individuo frente a la ley como poder omnímodo. Por todo esto, nos parece que esta “carta de abogado” merece ser considerada en el conjunto de su obra con la mayor atención.

Es indudable que la *Carta* contiene una dimensión en donde se reconoce una suerte de alegato, en donde de manera frontal somete a su padre a un proceso de enjuiciamiento o, al menos, lo pone frente a una fuerte requisitoria que él nunca conoció. Sin embargo, este documento no se agota únicamente en eso, ya que además de que la carta nunca se le hizo llegar al padre, atendiendo al carácter legal que él le adjudica, se constituye sobre todo como acta testimonial. Esto es algo de la mayor importancia en el sentido ya señalado por Milan Kundera en una conferencia pronunciada en 1979 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, al haber señalado que “es, por supuesto, el conocimiento íntimo del pequeño totalitarismo familiar el que alimentó las grandes visiones kafkianas del mundo, en el cual el hombre está, a la vez, solo y sin sole-

dad” (Kundera, 1979: XIX). Es acerca de esa comprensión íntima del totalitarismo por él vivido en su infancia, sobre lo que rinde testimonio, que es a la vez lo que él habría transformado cualitativamente a través de su escritura, en una comprensión de la realidad desde esa matriz fundamental, que desembocaría en sus grandes obras literarias. Pero además, en este documento se despliega también una dimensión trágica en Kafka, develada cabalmente casi al final de su escrito, y que es algo que solamente podrá entenderse con precisión, a partir de lo que en su carácter de testimonial —como víctima de ese totalitarismo familiar— esta carta nos permite entender sobre la particular tensión entre su literatura y su vida. Éste es un aspecto esencial de su literatura, que es marcada profundamente a partir de esas experiencias de su infancia, ya que en la *Carta al padre*, además de rendir testimonio, Franz Kafka lleva a cabo un trabajo de deconstrucción y análisis realizado sin ningún tipo de complacencia y con un gran rigor intelectual, lo que nos acerca a comprender cómo es que esas experiencias traumáticas son necesariamente elaboradas por un incesante trabajo de sucesivas reescrituras.

Algo [...] sucedía con tu superioridad intelectual. Habías llegado tan lejos sólo gracias a ti mismo y en consecuencia, estabas totalmente convencido de que no podías equivocarte. De pequeño, aquello no me deslumbraba tanto como más tarde, en mi adolescencia. Gobernabas el mundo desde tu sillón. Siempre tenías razón, y cualquier otra opinión tenía por fuerza que ser absurda, extravagante, lunática, anormal. Confiabas en ti mismo hasta tal punto, que incluso podías prescindir de ser coherente contigo mismo: eso no te privaba de tener razón. También podía suceder que en un asunto no tuvieras opinión alguna, y por lo tanto, todas las opiniones imaginables al respecto tenían que ser sin excepción erróneas. Por ejemplo, podías maldecir a los checos, luego a los alemanes y luego a los judíos, y no sólo en aspectos parciales, sino globalmente, de modo que al final no quedaba en pie nadie más que tú. Adquiriste a mis ojos el carácter enigmático de todos los tiranos, cuya infalibilidad emana de su persona, no de su pensamiento. O por lo menos así me lo parecía.

[...] Pero en eso consistía precisamente tu educación. A mi modo de ver, no te falta, ni mucho menos, talento educativo; sin duda, tus métodos le habrían sido de provecho a una persona cortada con el mismo patrón que tú. Esa persona habría sabido valorar lo acertado de tus afirmaciones y, sin preocuparse de nada más, se habría limitado a actuar, según esa norma. Pero para mí, de pequeño, todo lo que vociferabas era poco menos que mandato divino, nunca lo olvidaba, se convertía para mí en el instrumento más importante para juzgar las

cosas del mundo, y ante todo para juzgarte a ti, y en eso radicó tu rotundo fracaso (Kafka, 2000: 809-811).

En esta carta podemos acercarnos, por una parte, a entender la profundidad y trascendencia que la dimensión tiránica del padre tuvo para Kafka, que es algo acerca de lo que se ha escrito en abundancia, pero también es importante señalar, cómo es que esto, tras sucesivas reescrituras, se convierte para nuestro escritor en *el instrumento más importante para juzgar las cosas del mundo*, a partir de lo cual es que se hace posible el considerar la manera en que ese rotundo fracaso, rebasa así mismo el solo enjuiciamiento del padre. Pero por otro lado, este documento nos resulta particularmente enigmático tras su claridad, ya que su significación como testimonio nos enfrenta a cómo es que lo escrito aquí, si bien guarda la marca del pasado de Kafka, no la guarda menos que con el futuro, ya que como lo señaló Kundera en su conferencia:

Kafka logró transmitir su visión de un mundo totalitario sin saber que esta visión era también una previsión. Su intención no era la de desenmascarar la historia [...], sino la de aclarar los mecanismos psicológicos y sociológicos que él tenía de la práctica totalitaria mínima o microsocia, mecanismos que nadie supo ver excepto él [...]. El laboratorio de la historia verificó así, *a posteriori*, la exactitud de la experimentación imaginaria de Kafka (Kundera, 1979: xx).

El descubrimiento por Freud, de que la causalidad psíquica puede ser modificada ulteriormente, nos posibilita el distanciamiento de una concepción psicologizante en la que a partir de una vivencia traumática, ésta pudiera considerarse como el origen de la obra de Kafka, considerada como producto de un padecimiento psicológico. Afirmamos que es otra cosa y mucho más que eso, ya que, como hemos aludido, estas *impresiones* traumáticas han estado abiertas a una continua elaboración, esto es, a sucesivas reescrituras, pues “para revertir una experiencia traumática, la reescrituración sobre esa huella o tejido de huellas tendría que ser persistentemente repetida” (Martínez, 2013: 52). La obra que de esta forma se produce, habría rebasado radicalmente esa condición de síntoma y esa implicación personal, ya que sus obras, exceptuando *La Carta*, no hablan de sí mismo, sino que hay una portentosa creación imaginaria, a partir de la cual nos parece que Kafka implica a toda la humanidad, precisamente a través de eso que Kundera llamó “experimentación imaginaria”, y al hacerlo, produce una obra literaria absolutamente trascendente.

En el muy importante trabajo *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Giorgio Agamben, al estudiar los testimonios de las víctimas del nazismo, señala que

la verdad tiene una consistencia no jurídica, en virtud de la cual la *questio facti* no puede ser confundida con la *questio iuris*. Esto es, precisamente, lo que concierne al superviviente: todo aquello que lleva a una acción humana más allá del derecho, todo aquello que la sustrae radicalmente al proceso (Agamben, 1999:16).

Hemos señalado que en la *Carta* está presente la dimensión del proceso instruido al padre, la *questio iuris*, pero también que hay algo más, que si bien se encuentra imbricado con esto, lo rebasa, constituyendo de ésta manera el testimonio de quien ha atravesado por la experiencia “mínima o microsocia” del totalitarismo y ha sobrevivido a él para denunciarlo. En Kafka, esto se entrama íntimamente con su experiencia de escritura y es lo que constituye la verdad esencial, la *questio facti*, de la *Carta*.

Lo que ya tenía algo más de fundamento era tu inquina hacia mi dedicación a escribir y todo lo relacionado con ella, por más que te fuera desconocido. En este terreno sí que me había separado de ti por mis propios medios, aunque, por así decirlo, como el gusano que, aplastada por un pie su mitad trasera, se desgaja de ella y se aparta del camino. Me sentía hasta cierto punto seguro, podía respirar; por una vez, tu aversión —en este caso la que, como no podía ser menos, te produjo de inmediato mi dedicación a escribir— me complacía. Herías mi vanidad y mi ambición con tu manera de dar la bienvenida a mis libros, que llegó a ser proverbial: “¡Déjalo en la mesita de noche!” (y es que normalmente, cuando llegaba un libro, estabas jugando a cartas); pero en el fondo, aquel recibimiento me satisfacía, no sólo por el sentimiento de rebelde malignidad que me provocaba, no sólo porque confirmaba una vez más la idea que yo tenía de nuestra relación, sino por algo mucho más simple y primitivo: porque aquella fórmula me sonaba a algo así como: “¡Ya eres libre!”. Por supuesto, me engañaba: no era libre o, en el mejor de los casos imaginable, no lo era todavía. Mis escritos trataban sobre ti, lo único que hacía en ellos era llorar lo que no podía llorar en tu pecho. Era un adiós intencionadamente retardado que, pese a haberlo forzado tú, se encaminaba en la dirección determinada por mí. Pero todo aquello era bien poca cosa. Sólo es digno de mención porque aconteció en mi vida —en cualquier otro lugar habría pasado desapercibido—, y por otro motivo más: por-

que ha presidido mi existencia; en mi infancia era una intuición de futuro, luego fue una esperanza y, más tarde, en muchos casos, ha tomado la forma de la desesperación. Y me ha dictado —sirviéndose para ello de tu apariencia, si se quiere— las pocas decisiones que he adoptado (Kafka, 2000: 837-838).

Kafka, en la *Carta*, señala con toda claridad esa condición de reescritura “persistentemente repetida”, que es llevada a cabo por sus relatos sobre la huella traumática y por la cual, es que él “reelaboraba” la experiencia de la tiranía paterna, pero en este documento hay algo crucial y es el hecho de que a diferencia de sus escritos literarios, aquí rinde un testimonio íntimo en primera persona, revelando así la verdad de su existencia y las acciones que lo salvaron de sucumbir subjetivamente. De tal forma que esa intuición primera de su infancia, que habría de convertirse luego en esperanza, es lo que le permitió emerger como escritor, y aunque más adelante haya adoptado *la forma de la desesperación*, lo que no es un asunto menor puesto que lo que caracteriza centralmente el carácter de su escritura y constituye el sentido último de su literatura. Ya que es aquí donde, como lo ha señalado Kundera, “nos demuestra toda la *tecnología* de la culpabilización familiar” (Kundera, 1979: XIX), pero al desmenuzar su “microfísica”, es decir, sus mecanismos y resortes profundos con la enorme lucidez y penetración intelectual que lo caracteriza, es que logra rebasar con mucho la sola perspectiva individual y, al hacerlo, encierra a la humanidad dentro de sí. Es de esta manera que, pensamos, deriva la manera en como en sus relatos, el praguense da forma a la desesperanza, que es una cualidad esencial de su literatura. La escritura de este testimonio era de enorme importancia para él, aún en un tiempo “tardío” en su vida, importancia que sin lugar a dudas se manifiesta al ser entregado este testimonio a la custodia a Milena Jesenskà, quien era una mujer de gran inteligencia, pero también, la traductora de sus obras al checo. Y el hecho que nunca haya intentado hacérsela llegar al supuesto destinatario lo subraya aún más.

Por supuesto, hoy no soy capaz de describir directamente los medios educativos que utilizaste en mi primera infancia, pero puedo imaginármelos a partir de los recuerdos que tengo de años posteriores [...] Sólo recuerdo de primera mano un suceso de los primeros años. Quizá también tú lo recuerdes. Una noche me dio por gimotear una y otra vez pidiendo agua, no porque tuviera sed, sin duda, sino por fastidiar y al mismo tiempo distraerme. Después de intentar sin éxito hacerme callar con graves amenazas, me sacaste de la cama, me llevaste a la ga-

lería, cerraste la puerta y me dejaste un rato allí solo en camisón. No pretendo decir que fuera un error, ya que quizá en aquel momento ésa era la única manera de obtener el necesario silencio nocturno, pero este episodio revela con toda claridad el carácter de tus métodos educativos y el efecto que éstos producían en mí. Seguramente aquello me hizo más obediente, pero abrió una herida en mi interior. Debido a mi manera de ser, jamás pude comprender la relación entre mi absurdo empeño en pedir agua, que a mí me parecía perfectamente natural, y el hecho extraordinariamente terrible de que me sacaras de casa. Pasados los años todavía me atormentaba la idea de que aquel hombre enorme, mi padre, el detentador del poder absoluto, pudiera, sin apenas motivo alguno, aparecer en plena noche, arrancarme de la cama y sacarme a la galería, demostrando con ello lo poquísimos que yo le importaba. Aquello no fue más que el inicio, pero lo que está claro es que el sentimiento de nulidad que me domina a menudo (un sentimiento que, desde otra perspectiva, puede ser noble y fructífero) tiene en buena parte su origen en tu influencia (Kafka, 2000: 806-807).

En este sentido es importante mencionar lo que Max Brod, quien fue su albacea literario, escribió en la biografía de su amigo, escrita poco tiempo después de su muerte. Aquí revela algo sin duda destacable, sobre todo porque lo menciona como habiendo sido designado así por el propio Kafka:

De tal suerte quiere también ordenar su obra literaria bajo el título conjunto de *Tentativas de evadirme de mi padre*, como si su goce de lo artístico y su fortuna de creador no se hubiesen erguido por sus propios medios sobre sus propios pies. En todo caso, quienquiera que fuera íntimo suyo no tenía de él la idea de un ser atormentado por la imagen paterna, sino la de un ser tocado arduosamente por el instinto y el poder creadores, por el impulso cognoscitivo, la observación de la vida y el amor al prójimo (Brod, 1936: 29).

Nos parece reveladora esa apreciación, ya que si bien refuerza el carácter de tenaz reescritura que su obra literaria tendría, muestra a la vez algo que escapa a la comprensión de Brod, y por lo cual, es que lo menciona con cierto estupor e incredulidad. Pero eso mismo es lo que revela, paradójicamente, el significado que para Kafka, la acción llevada a cabo por su escritura, le permitía construir. Ya que es precisamente por las condiciones en las que él construye su experiencia de escritura, que Kafka erige esa posibilidad de lo otro, esa rotunda otredad construida por su escritura, y por la cual es que trasciende radicalmente lo personal y

contingente. Ya que es a través de esa deslumbrante “experimentación imaginaria” que nuestro escritor da lugar a lo que Milan Kundera, en su conferencia, apuntaba al señalar que

el escándalo del Estado totalitario cuestiona no sólo tal o cual ideología sino, sobre todo, al hombre como tal. [Y que en ese sentido es que] Franz Kafka fue el primero en plantear la cuestión del totalitarismo [...] [Ya que] es el único que la planteó no como una cuestión política sino como una cuestión antropológica (Kundera, 1979: xxi).

Y es en esta perspectiva que la *Carta al padre*, en su carácter testimonial, adquiere un valor inestimable.

Volvemos a Agamben para extraer de su pormenorizado estudio un fragmento de lo escrito por Primo Levi en su libro *Los hundidos y los salvados*:

De hombres que han conocido esta privación extrema no podemos esperar una declaración en el sentido jurídico del término sino otro tipo de cosa, que está entre el lamento, la blasfemia, la expiación y el intento de justificación, de recuperación de sí mismos... (Agamben, 1999: 24).

Es indudable que la *Carta* tiene una gran importancia para Kafka que va más allá de sólo entablar un proceso al padre, por lo cual es que su escritura le era esencial, aún a los treinta y seis años, ya que es aquí, desde nuestra perspectiva, donde él se recupera a sí mismo al salvar su escritura de la esfera del padre. Y al hacerlo, rescata también al conjunto de su obra de la sola dimensión psicológica que una visión reduccionista pudiera achacarle, al insertar su experiencia de escritura en esa otra, esta dimensión que Kundera llama antropológica, y que si bien Kafka construye desde lo íntimo y personal, es decir, desde esa dimensión psicológica ya señalada por Kundera, nuestro escritor la trasciende radicalmente. Esto es lo que Kafka construye, por lo que la experiencia de la escritura le implica íntimamente esa otra dimensión que por el poder creador de su escritura construye y por lo mismo se deslinda del padre, que es lo que Brod no alcanza a comprender, pero le permite a Kafka crear una obra imperecedera que se extiende más allá de lo estrictamente “literario”.

Por ejemplo, la profesión que escogí. Ciertamente, tú me diste total libertad de elección, con esa generosidad y, en el mismo sentido, incluso paciencia que puedes mostrar

a veces. Aunque también es cierto que te limitaste a aplicarme el tratamiento reservado habitualmente a los hijos varones de la clase media judía, o por lo menos te atuviste a los valores que rigen en esa clase. También intervino, en último término, una de tus creencias erróneas en lo referente a mi persona. Así es: desde siempre me has considerado muy aplicado, sea por orgullo paterno, por desconocimiento de mi verdadera existencia o por creer que una persona físicamente tan endeble por fuerza había de ser aplicada. Según tú, de pequeño no hacía más que estudiar y luego, de mayor, no he hecho más que escribir. Pues bien, nada más falso que esa apreciación. [...] Dedicaba todos mis esfuerzos a preocuparme de mí mismo, aunque de las maneras más diversas. Por ejemplo, podía preocuparme por mi salud. No era difícil; siempre había, aquí o allá, algún motivo para sentir pequeños temores: la digestión, la caída del cabello, una deformación de la columna vertebral, etc., y eso se intensificó en incontables fases sucesivas hasta acabar dando lugar a una verdadera enfermedad. ¿De qué se trataba realmente? No había, en rigor, ninguna dolencia física. Pero como no estaba seguro de nada y necesitaba confirmar mi existencia de nuevo a cada instante, y no tenía, en sentido estricto, ninguna posesión indudable, exclusiva y ligada inequívocamente sólo a mí —lo que me convertía en un verdadero desheredado—, esa inseguridad se transmitió también, por supuesto, a lo más cercano, a mi propio cuerpo; crecí bastante en altura, pero no estaba preparado para ello: la carga era excesiva y mi espalda se encorvó; apenas me atrevía a moverme ni mucho menos a hacer gimnasia, así que me convertí definitivamente en un enclenque; contemplaba con asombro, como un prodigio, todo lo que aún conservaba, como por ejemplo mi digestión, y eso bastaba para estropearla; y con ello abría el paso a todas las manifestaciones de la hipocondría, hasta que luego, debido al esfuerzo sobrehumano que representó mi empeño en casarme [...], acabó brotando la sangre de los pulmones, aunque en ello probablemente también tuvo alguna responsabilidad el piso del palacio Schönborn, que yo creía necesitar para escribir, por lo que también he de mencionarlo en esta página. Así que todo eso no se debía al exceso de trabajo, como siempre te has imaginado (Kafka, 2000: 838-840).

De esta forma, al ir precisando el sentido de la experiencia de escritura en Kafka, hemos de considerar varios planos; por una parte, como suplencia, tal como él lo expresa con gran dolor: *era llorar lo que no podía llorar en tu pecho*, pero por otra parte, separación, buscando resguardar al costo que fuera, una posesión exclusiva que sólo habría de lograr por su escritura, que antes necesitaba construir en una radical diferenciación de la esfera paterna. Pero por otra parte, esta recuperación de sí mismo

hecha por y a través de su escritura, hay que pensarla a partir de la noción de la *diferancia* propuesta por Derrida, es decir, en el diferimiento de ese adiós retardado en donde él ajusta cuentas y en donde no se trata de una detención del tiempo en un presente coagulado en su escritura, sino de la producción de otra cosa a partir de un trabajo repetido insistentemente, que en parte, sólo en parte, ha sido elaborativo, porque aquí aparece algo que caracteriza sustancialmente a su escritura, y es el hecho de que ese trabajo de escritura llevado a cabo desde la desesperación, se inscribe fundamentalmente, de una forma radicalmente diferente. Ya que si bien lleva la marca del pasado, es también *intuición de futuro*, porque lleva impresa la marca del crepúsculo de la humanidad. Y sólo será ésta, en nuestra opinión, la significación última de la obra de Franz Kafka. Esto otro que solamente podemos pensar en referencia a lo que Derrida escribe en “Freud y la escena de la escritura”:

Indudablemente la vida se protege a sí misma mediante la repetición, la huella, la *diferancia*.¹ Pero hay que tener cuidado con esa formulación: no hay vida *primero* presente, que *a continuación* llegase a protegerse, a aplazarse, a reservarse en la *diferancia*. [...] Hay que pensar la vida como huella antes de determinar el ser como presencia. [...] Es el retardo lo que es originario. Sin eso, la *diferancia* sería la demora que se le concede a una conciencia, a una presencia a sí del presente (Derrida, 1966: 280).

A Kafka, en efecto su *dedicación a escribir* lo salva de su padre, pero le impone un esfuerzo inaudito, como el de ese gusano aplastado por un pie gigantesco que ha de dejar la mitad de su cuerpo para apartarse del camino, por lo cual, es que solamente ha de poder sobrevivir a ese totalitarismo familiar por su escritura, que adquiere, por lo tanto, toda su fuerza expresiva a partir de tomar *la forma de la desesperación*. Pero es en este punto, al poner de manifiesto en la *Carta*, que existe una continuidad en el argumento que establece una línea entre lo que él menciona como

¹ Derrida escribe en *Márgenes de la filosofía* (Madrid, Cátedra, 2003, p. 48) que: “La *diferancia* es lo que hace que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado ‘presente’, que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca del elemento pasado y dejándose ya hundir con la marca de su relación con el elemento futuro, no relacionándose la marca menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituye lo que se llama el presente por esta misma relación con lo que no es él”.

un desconocimiento, por parte de su padre, de su verdadera naturaleza, su escritura y lo que él denomina su hipocondría, donde emerge algo crucial: *mi empeño en casarme*. Que es lo que hace, en su opinión —a partir del esfuerzo sobrehumano que le implica—, que brote la sangre de sus pulmones. Es algo fundamental que habrá de ser abordado en otro lugar, aunque por el momento baste con señalar que es así como Kafka dibuja los contornos de su encrucijada vital, constituida entre la huella traumática de la relación con su padre, su empeño por casarse, y su trabajo de escritura. Dilema que lo conducirá a la muerte.

Sea como sea, en esto demostré una asombrosa clarividencia, pues ya de pequeño tenía un presentimiento muy claro de cómo iban a ser mis estudios y mi vida profesional. No esperaba de ellos la salvación; hacía tiempo que había renunciado a encontrarla allí.

Por el contrario, no he demostrado clarividencia alguna en lo referente a la importancia y a la posibilidad de contraer matrimonio. Este asunto, hasta ahora el más terrible de mi existencia, se abalanzó sobre mí casi sin darme cuenta. De niño yo había tenido un desarrollo muy lento, y esas cosas me quedaban demasiado alejadas, aunque de vez en cuando sintiera la necesidad de pensar en ellas; pero nada me hacía sospechar que este asunto estaba llamado a convertirse en una ordalía permanente, decisiva y encarnizada como ninguna otra. Y sin embargo, mis proyectos de matrimonio se convirtieron en el más grande y optimista de mis intentos de escapar de ti, aunque luego su fracaso no fue menos grandioso.

Como en este terreno todo me sale mal, temo que también fracasaré en mi tentativa de hacerte comprensibles esos proyectos. Y eso que de ello depende por completo el éxito de esta carta, pues, por un lado, en esos intentos se concentraron todas las fuerzas positivas de que yo disponía y, por el otro, todas las fuerzas negativas que he descrito hasta ahora, subproducto de tu educación —es decir, la debilidad, la falta de confianza en mí mismo y el sentimiento de culpa—, se juntaron también, poco menos que con furia, para formar un verdadero cordón de seguridad entre el matrimonio y yo. Hay otra cosa que me entorpece la explicación: me he pasado tantos días y tantas noches meditando y removiendo este asunto, que ahora hasta a mí mismo se me vuelve borroso. Lo único que me facilita la explicación es tu incapacidad para entenderlo, en mi opinión, total; no parece excesivamente difícil corregir un poco un malentendido tan completo.

Para empezar, tú alineas mis frustrados proyectos de matrimonio con el resto de mis fracasos; en principio no tengo nada que objetar a ello, a condición de que aceptes la explicación que vengo dándote de mis fracasos. Es cierto que mis proyectos de matrimonio han sido un fracaso más, pero subestimas su importan-

cia, hasta tal punto que cuando hablamos de esto entre nosotros, en realidad hablamos de cosas completamente distintas. Me atrevo a decir que en toda tu vida no te ha pasado nada tan importante como lo fueron para mí mis proyectos de matrimonio. No quiero decir que nunca hayas vivido nada importante; al contrario, has tenido una vida mucho más rica y llena de inquietudes y penalidades que la mía. Pero precisamente por eso nunca te ha pasado nada comparable. Es como si un hombre tuviera que subir cinco escalones bajos y otro un solo escalón, pero tan alto como los otros cinco juntos; el primero no sólo logrará subir los cinco, sino cientos y miles de escalones más, y al final habrá tenido una vida grande y trabajosa, pero para él, ninguno de los escalones habrá tenido tanta importancia como para el otro el primer y único escalón, que le resultará imposible subir aunque eche mano de todas sus fuerzas: nunca lo superará y por supuesto nunca irá más allá de él (Kafka, 2000: 842-844).

Estamos llegando al núcleo argumentativo de este documento, *de ello depende por completo el éxito* de la *Carta*, y por lo tanto, la fuerza de las metáforas es tremenda. ¿Por qué fracasó Kafka en esto que para él era de la mayor importancia? El matrimonio se convierte en una suerte de lucha *permanente y encarnizada*. La ordalía es una prueba ritual usada en la Antigüedad para establecer la certeza, principalmente con fines jurídicos, y una de cuyas formas es el juicio de Dios.² Es de esta manera como Kafka describe lo que el matrimonio ha llegado a convertirse para él, no es una referencia desdeñable, recordemos por una parte lo que él dice en este mismo texto respecto de que en cierto momento todo lo que vociferaba su padre se convertía poco menos que en mandato divino y, en efecto, si bien el asunto del matrimonio se ha convertido en una lucha con su padre, por otra parte, por la referencia a la ordalía sabemos que para Kafka esa lucha rebasa la sola dimensión del padre. Al estudiar Nahum N. Glatzer en su ensayo: “Franz Kafka y el Árbol del conocimiento”, afirma que “la problemática situación del hombre tal y como Kafka la presenta en los Cuadernos³ [señala como para él, en] el hombre existe en una doble tensión: una, entre el conocimiento y la vida; y otra, entre el conocimiento y la acción” (Glatzer, 1945: 158-161). En Kafka hay una tensión irresoluble entre, por un lado, aquella ordalía permanente que le significa su anhelo por casarse, ya que, inevitablemente, siendo lo

² *Diccionario de la Lengua Española*, vigésima segunda edición, Real Academia Española.

³ Entre los papeles de Kafka encontrados después de su muerte se hallaron ocho pequeños cuadernos azules en octava, que contenían diversos escritos de no ficción.

máximo a lo que podría aspirar, estaría dentro de la esfera paterna, y en el otro extremo, aquello que por su escritura ha podido construir por completo al margen de la esfera del padre. Es precisamente en relación con esta doble tensión entre la acción y la vida, que Kafka intenta resolver lo que hemos llamado su encrucijada vital y que lo obligan a la disyuntiva brutal de tener que conjuntar todas las fuerzas positivas de las que dispone, que son para él las dadas por la escritura, que es lo que ha precedido su existencia y le ha dictado las pocas decisiones que ha adoptado, con todas las fuerzas negativas en donde alinea las derivadas de la educación paterna, para formar un verdadero cordón de seguridad entre el matrimonio y él. La paradoja es estremecedora, pero como toda paradoja, exige una explicación. Kafka la intenta:

No obstante, en lo tocante a mis proyectos matrimoniales, no te falta algún argumento, y lo has utilizado: dices que no puedes sentir mucho respeto por mi decisión después de que rompiera y retomara dos veces el compromiso con Felice,⁴ después de que os arrastrara a ti y a mamá a Berlín, a la petición de mano, para luego echarme atrás, etc. Todo eso es cierto, pero la cuestión es: ¿cómo llegó a suceder?

[...] Ninguna de las dos chicas⁵ me ha decepcionado, sólo yo a ellas. Mi opinión sobre ambas es hoy exactamente la misma que entonces, cuando les propuse el matrimonio.

Tampoco es cierto que en mi segundo proyecto matrimonial no haya sabido aprovechar la experiencia del primero y me haya comportado con ligereza. Simplemente eran dos casos muy distintos, y precisamente la experiencia previa me daba esperanzas para el segundo intento, que era mucho más prometedor en todos los sentidos. No entraré en detalles. Así, pues, ¿por qué no me he casado? (...) No es por culpa de las preocupaciones; desde luego, como es lógico en una persona tan depresiva y obsesiva como yo, me asaltan incontables preocupaciones, pero no son decisivas; son como los gusanos: se encargan de devorar el cadáver, pero el golpe decisivo no lo han dado ellos. Es la presión generalizada del miedo, la debilidad, el desprecio a mí mismo.

Voy a intentar explicarme con más exactitud. En mis proyectos matrimoniales confluían con más fuerza que en ningún otro lugar dos principios aparentemen-

⁴ Kafka se comprometió con Felice Bauer en dos ocasiones, en junio de 1914 y en julio de 1917.

⁵ En el verano de 1919, pocos meses antes de escribir la presente *Carta*, Kafka se había comprometido con Julie Wohrysek.

te opuestos de mi relación contigo. El matrimonio es, sin duda, el salvoconducto que da paso al mayor grado posible de emancipación e independencia. Casándome, tendría una familia, la meta más alta que a mi parecer puede alcanzarse y, por lo tanto, también la más alta que tú has alcanzado; así que por fin estaría a tu altura, y todas las humillaciones y abusos antiguos y eternamente renovados pasarían inmediatamente a la historia. Sería fabuloso, desde luego, pero precisamente ahí está el problema: es demasiado, no se puede aspirar a tanto. Es como el preso que tiene no sólo la intención de evadirse, lo que sería factible, sino también, y al mismo tiempo, la de transformar la cárcel en un palacete para sí mismo. Pero si huye, no puede transformar la cárcel, y si transforma la cárcel no puede huir. Dada la desgraciada relación que mantenemos, si quiero emanciparme debo hacer algo que tenga la menor relación posible contigo; el matrimonio es ciertamente lo más grande y abre paso a la más respetable forma de emancipación, pero al mismo tiempo está estrechamente ligado a ti. Querer resolver ese dilema tiene algo de locura, y todo intento ha de pagarse poco menos que con ella (Kafka, 2000: 848-850).

Kafka no se engaña, el matrimonio lo rebasa, es demasiado para él, más de lo que podría aspirar. Pero aquí la argumentación da un giro sorprendente y plantea un dilema irresoluble a través de una antinomia delirante, y el praguense es consciente de esto. Si, como ha sostenido a lo largo de la *Carta*, su fracaso ante la vida, tal como él lo entiende, es consecuencia de la forma en que fue educado por su padre, es indudable que es en ese terreno donde tendría que resolverse el dilema. Y en este punto, por única vez, la metáfora utilizada por Kafka para expresar el conflicto no se sostiene y cae en el absurdo, por lo que en esta antinomia, que desde toda lógica es absurda ya que ambas opciones son mutuamente excluyentes y Kafka así lo entiende, expresa, no obstante, algo fundamental. Es precisamente ahí, en esa perturbadora antinomia, que algo de capital importancia aparece, lo cual no escapa a su atención cuando dice que *querer resolver ese dilema tiene algo de locura o ha de pagarse con la locura*. No se trata en efecto de que hubiese perdido la razón, sino por el contrario, que a pesar de su gran lucidez e inteligencia, hay algo en ese dilema que Kafka no alcanza a asir del todo, sorprendentemente algo escapa a su capacidad de comprensión, y esto es así porque ese algo de locura atañe a la indecidibilidad⁶ de su deseo, es decir, que el deseo del

⁶ Noción, que en un sistema lógico, nombra una proposición de la que no es posible demostrar que sea verdadera o falsa. Por lo que bajo esta condición es posible plantear

que habla es al mismo tiempo una cosa y la otra, por lo que se convierte en indecible: desea casarse pero al mismo tiempo sabe que debe alejarse del matrimonio porque desea escribir, y aunque le resulten inconcilia- bles, ambas cosas están presentes en la simultaneidad de esa paradoja, que en este sentido es deslumbrante.

El testimonio de Kafka llega aquí a su punto nodal y a un núcleo de inconsistencia. Hay algo ahí que es incomprensible, incluso para él, y que por lo mismo sólo puede expresar a través de una antinomia de locura, porque hay algo ahí, que en ese sentido le resulta inenarrable, por ser algo que sólo puede decirse a medias, precisamente a través del eufemismo de la cárcel, pues en la paradoja lo obliga el mal implicado en el *totalitarismo familiar*, donde reside aquello que él debe testimoniar. Agamben escribe:

Decir que Auschwitz es “indecible” o “incomprensible” equivale a [...] adorarle en secreto, [...] nosotros, por el contrario, “no nos avergonzamos de mantener fija la mirada en lo inenarrable”. Aún a costa de descubrir que lo que el mal sabe de sí, lo encontramos fácilmente también en nosotros (Agamben, 1999: 32).

A la vista de todo esto, era de esperar que no sintiera el menor interés por la familia, como tú dices, pero sucedió más bien lo contrario. Sí tenía un interés, aunque negativo: el de desasirme interiormente de ti, en un proceso que por supuesto nunca concluía. Con todo, tu influencia tuvo efectos todavía peores, si cabe, sobre las relaciones con las personas de fuera de la familia. Te equivocas de medio a medio cuando piensas que soy capaz de hacer cualquier cosa por los otros, por amor y lealtad, y en cambio, debido a mi indiferencia y mi maldad, no muevo un dedo por ti ni por la familia. Te lo repito por enésima vez. Seguramente en otras circunstancias también me habría convertido en una persona temerosa y poco sociable, pero de ahí a donde he ido a parar hay un largo y oscuro trecho. [...] Por lo demás, en este caso, basta con refrescar un poco la memoria: bajo tu influencia, perdí la confianza en mí mismo y la sustituí por un infinito sentimiento de culpa (Pensando en esa infinitud, escribí certeramente acerca de alguien: “Teme que la vergüenza le sobreviva”) (Kafka, 2000: 831-832).

Volvamos a la *questio iuris*. El proceso que instaura contra su padre es categórico y contundente; *bajo tu influencia, perdí la confianza en mí mismo*

tanto una doble exclusión (ni esto ni aquello), como una doble participación (a la vez esto y aquello).

y la sustituí por un infinito sentimiento de culpa, pero hay que recordar la advertencia que le hace a Milena Jesenskà, cuando le dice que se trata de una carta de abogado llena de argucias legales. Con relación a la *questio facti*, que no debemos confundir con la primera, aparece, puesta en relación con su escritura, una muy importante alusión respecto de lo escrito acerca de alguien, porque en *El proceso*, escrita cuatro años antes, justamente en el punto en donde suspende la escritura de la novela:

Sin embargo, las manos de uno de los señores estaban ya en su garganta, mientras el otro le clavaba el cuchillo en el corazón, haciéndolo girar allí dos veces. Con ojos que se quebraban, K vio aún cómo, cerca de su rostro, aquellos señores, mejilla contra mejilla, observaban la decisión. “¡Cómo un perro!”, dijo; fue como si la vergüenza debiera sobrevivirlo (Kafka, 1999: 662).

Escribe Agamben citando a Lévinas, que “es nuestra intimidad lo que es vergonzoso”. Ya que “avergonzarse significa ser entregado a lo inasumible. [...] En la vergüenza el sujeto no tiene, en consecuencia, otro contenido que la propia desubjetivación, se convierte en testigo del propio perderse como sujeto” (Agamben, 1999:110). Por lo que resulta deslumbrante y aún más impactante si cabe, que en una nota de juventud dirigida a Max Brod, Kafka escribiera: “Mi camino no es bueno y he de sucumbir como un perro (hasta tanto llega mi visión)” (Brod, 1937: 71-72).

[...] Hay que entenderlo así: ya he sugerido que mi dedicación a escribir y todo lo que la rodea ha sido una especie de pequeña tentativa de emancipación, un intento de huida con un éxito minúsculo, que no me llevará mucho más lejos, a juzgar por la mayoría de los indicios. Y sin embargo, mi deber, o mejor dicho, mi razón para vivir, es velar por ese intento, atajar en lo posible todo peligro que se cierna sobre él, y hasta la posibilidad misma de que tal peligro se produzca. El matrimonio es una de esas posibilidades; también encierra en sí el mayor desafío, pero a mí me basta con que encierre en sí un peligro. ¿Qué haría yo si el peligro se confirmase? ¿Cómo podría seguir viviendo en el matrimonio, con el presentimiento constante, quizá indemostrable, pero en cualquier caso irrefutable, de ese peligro? Puedo tener dudas, pero está claro que he de acabar echándome atrás. La imagen del pájaro en mano y los ciento volando no puede aplicarse directamente a mi caso. En la mano no tengo nada, todo está volando, y aun así me veo obligado a escoger la nada: así lo exigen las circunstancias de nuestro conflicto y mi angustia ante la vida (Kafka, 2000: 852).

Así, casi para finalizar su carta, las cosas han virado trágicamente. Si bien toda la argumentación apuntaba al enjuiciamiento del padre, en donde Kafka a consecuencia de la educación recibida, habría sido inhabilitado para el matrimonio, ahora, casi al final, el planteamiento ha girado hacia una renuncia en razón del interés superior que la escritura le supone, de tal suerte que la argumentación pierde su contundencia y pareciera desvanecerse. Se trata ya de algo indemostrable o, mejor dicho, inenarrable, que sólo puede decirse a medias, bordeando esa nada que él se ve obligado a escoger:

Se aclara ahora en qué sentido la vergüenza es verdaderamente algo como la estructura oculta de toda subjetividad y de toda conciencia. En cuanto consiste únicamente en la instancia de la enunciación, la conciencia tiene constitutivamente la forma de estar consignada a algo no asumible. Tener conciencia significa: estar asignados a una inconciencia (Agamben, 1945:135).

Es de esta manera que se delinea la dimensión trágica que la escritura le comporta a Franz Kafka y el porqué es que él encarna, por eso mismo, la figura del héroe trágico. Es justamente a partir de esta condición particular que se inscribe su *deber* y su *razón para vivir*, y explica también por qué su literatura se configura como una premonición lúcida y atroz, de cómo es que la humanidad se abocaba progresivamente a su disgregación y caída. En una carta a Milena, Kafka le escribe: “A veces creo entender la caída mejor que nadie” (citada en Glatzer, 1945:157). Solamente a través del enorme esfuerzo de sostener por su escritura, lo inasumible de la vergüenza implicada en su testimonio, es que el praguense pudo en su obra, a través de sus fábulas, relatos y novelas, llevar a cabo una premonición deslumbrante del fracaso de un cierto proyecto civilizatorio, fundado en el funcionamiento de instituciones convertidas en maquinarias de vigilancia y control, por un poder encarnado en burocracias anodinas, impersonales y anónimas. En una nota hecha en su diario el 19 de octubre de 1921, dos años después de la *Carta al padre*, Kafka describe esta condición con fulgurante claridad.

Quien en vida no se las arregla con la vida necesita una de sus manos para rechazar un poco la desesperación por su destino —eso sucede de modo muy imperfecto—, pero con la otra mano puede ir anotando lo que él ve debajo de las ruinas, pues él ve otras cosas y más cosas que los otros, estando como está muerto en vida y siendo como es el verdadero superviviente. Esto suponiendo

que no necesite sus dos manos y, más que tuviera, para luchar contra su desesperación (Kafka, 2000: 652).

Agamben señala “que no hay titular del testimonio, que hablar, testimoniar, significa entrar en un movimiento vertiginoso en el que algo se va a pique, se desubjetiva por completo y calla y algo se subjetiva y habla”. Kafka testimonia debajo de las ruinas del mundo, del no-mundo. “Los hombres son hombres en cuanto testimonian del no-hombre” (Agamben, 1999:126-127).

Es ésta la cuestión antropológica que su literatura deconstruye, a partir de la comprensión profunda de las leyes, modos y formas, implícitos en el funcionamiento de esas lógicas institucionales que él conocía a la perfección por su trabajo en una aseguradora contra accidentes del trabajo. Por lo que es dable afirmar que su obra literaria se constituye en una delirante figuración del naufragio de ese cierto proyecto civilizatorio, que él desmonta en sus resortes más profundos, y que con todo lo que pueda argumentarse en contra, aún subsistía hasta el siglo XIX. En palabras de Elías Canetti, Kafka es “el escritor que más puramente ha expresado el siglo XX y aquel al que, por lo tanto, cabe considerar como su manifestación más esencial”.

De tal forma, por su obra se abre el espacio de una nueva figura de la humana experiencia; la de la soledad como enfermedad del espíritu, la del abandono de toda esperanza y la de la más completa orfandad frente al poder omnímodo y anónimo que caracteriza nuestra época, lo cual va a producirse a través de una literatura que hará surgir, a través de sus personajes, una subjetividad incómoda y fragmentada, no trascendente, sino limitada, distante y separada del otro, que encierra a cada uno en la experiencia de una soledad esencial, intransferible e incommunicable. Por todo lo cual es que en su escritura surge el hombre del desasosiego, el hombre víctima anónima del poder absoluto que lo ignora no por maldad sino porque las instancias del poder se encuentran vacías, como queda de manifiesto en *El castillo* y, por lo mismo, se hacen ajenas a todo intento de acercamiento o comprensión, por lo que toda esperanza resulta vana y por principio, toda acción está condenada al fracaso.

Un ejemplo solamente. Hacia el final de *El proceso* hay un importante pasaje, absurdo y aparentemente incomprensible, ya que después de sostener a lo largo de toda la novela un enorme esfuerzo por refutar una acusación que desconoce, pero que lo aparta de su realidad cotidiana como exitoso empleado bancario sumergiéndolo en una realidad de pe-

sadilla, Joseph K, al ser aprehendido finalmente de una manera que más parece un secuestro, Kafka escribe:

Recorrieron algunas calles empinadas, en las que había policías, quietos o en movimiento, unas veces a lo lejos y otras en la proximidad más inmediata. Uno de bigote espeso, con la mano en la empuñadura del sable, se acercó como intencionadamente a aquel grupo no del todo libre de sospecha. Los señores se detuvieron y el policía estaba abriendo ya la boca, cuando K., a la fuerza, hizo seguir a los señores. Varias veces se volvió prudentemente, para ver si el policía los seguía; sin embargo, cuando doblaron una esquina, K. comenzó a correr y, casi sin aliento, los señores tuvieron que correr también.

Así salieron rápidamente de la ciudad que, en aquella dirección, lindaba casi sin transición con los campos (Kafka, 1999: 660).

Es un momento enigmático, profundamente perturbador y aparentemente contradictorio, ya que Joseph K. renuncia a su última oportunidad de escapar a la demencial maquinaria del tribunal, al que ha estado sujeto por un año. Quizá porque “aun sabiendo de antemano que no tiene ningún poder, y [ha de] sucumbir, [...] [sabe, sin embargo, que] en su misma derrota desenmascara al vencedor”.⁷ Por lo que en ese momento emerge como un héroe trágico de un nuevo tipo, que se delinea a través de personajes insignificantes por comunes e insustanciales, de tal forma que Kafka escapa a cualquier tentación de trascendencia o ejemplaridad, pero no al “horror que hace presa en el hombre cuando, de repente, pareciendo sufrir una excepción, [...] se siente perdido ante [...] el mundo de la apariencia” (Nietzsche, 1874: 25). Pero precisamente por eso es que de esos sorprendentes relatos emerge, aún en los peores momentos, ese incómodo humor, apenas sugerido, que caracteriza a toda su literatura.

⁷ Cita tomada, no literalmente, de “La necrología” de Milena Jesenská, fechada el 6 de junio de 1924 y publicada por un periódico de Praga tres días después de la muerte de Kafka.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Valencia, Pre-Textos, 2009 [1999].
- Brod, Max, *Kafka*, Madrid, Alianza Editorial, 1982 [1937].
- Glatzer, Nahum N., “Kafka en la memoria” y “Franz Kafka y el Árbol del conocimiento” en *Los amores de Franz Kafka*, Roberto Vivero y Pilar Moure (trads.), Barcelona, Ediciones del Subsuelo, 2015 [1945].
- Kafka, Franz,
El Proceso, Obras Completas, Jordi Llovet (ed.), Miguel Sáenz (trad.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 1999 [1914].
- , “Carta al padre”, *Obras Completas*, Jordi Llovet (ed.), Joan Parra Contreras (trad.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2000 [1919].
- Kundera, Milan, Conferencia pronunciada en la Universidad Nacional Autónoma de México y publicada como prólogo a la edición de *La metamorfosis y El proceso*, México, Porrúa, 2009 (1979).
- Martínez Ruiz, Rosaura, *Freud y Derrida: escritura y psique*, México, Siglo XXI, 2013.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Helenismo y pesimismo*, Germán Cano (trad.), Madrid, Editorial Gredos, 2010 [1872].

1

¿A qué se debe que, así, de repente, alguien puede transformarse en insecto? ¿Se trata de la fractura de un individuo? Podemos pensar que estamos frente a la rotura de una existencia, de la enunciación de una anomalía. Quiero decir, ¿se trata de la edificación de un acontecimiento, la emergencia de un tiempo diferente, una excepción, el pliegue donde se oculta una larva, la sombra del individuo que habrá de devenir en lo absolutamente otro, en la muerte? Definitivamente transformarse en insecto no es algo que nadie contempla como suceso.

Pero entender esta metamorfosis como la constitución de un acontecimiento es darle cabida a pesar de reconocer que no está contenida en las circunstancias. Sin duda que tu vecino o un pariente cercano amanezca convertido en insecto resulta algo absolutamente extraordinario, pero el efecto de la escritura de Kafka logra que esta singularidad se acepte sin chistar, y se entienda como lo más común del mundo, “normalito”, como diríamos en México. De qué se sorprenden si sucede continuamente, bien podría decirnos Franz. Otro cadáver. Por eso algunos profesores en la prepa nos decían que en los dominios del águila y la serpiente, Franz Kafka sería un escritor costumbrista o un etnógrafo citadino.

Ayer mi hermano despertó hecho un guiñapo. Andrajoso y harapiiento se presentó ante mi madre y no sabes la que se armó, podríamos contar en una fiesta o en el preámbulo de una reunión colegiada en la universidad y todo mundo podría responder, sí, claro, a quién se le ocurre presentarse en esas fachas. Pero la realidad que observa Kafka es otra o su familia es un portento de extrañeza. Nada se compara con la perspectiva con la que él observa el mundo; la cruda de mi hermano, desde su mirada, resulta la más absoluta transformación, la extravagancia en sí misma.

Y sin embargo, en *La metamorfosis*, Kafka es capaz de constituir un paradigma a partir de una excepción; de crear un modelo, de un propuesta ejemplar a partir de una singularidad.

Durante mucho tiempo me pregunté si Franz Kafka quería mostrar-

nos, con su novela, vías de subversión y del cuño más radical al que me había enfrentado hasta entonces. La transformación que propone no permite dudas, es contundente, se trata de devenir en lo absolutamente otro. Lo que logra es la desarticulación de todo antropocentrismo, con su escritura es capaz de deshacerse de toda ergonomía eficientista, todo lo construido para el ser humano resultará obsoleto e innecesario.

En su texto, Kafka parece decirnos: cuando el ser humano logre liberarse del lastre que lo ata a la normalidad será capaz de coronar sus ideales y estará preparado para constituir su nueva condición animal. ¿Deshacernos de cualquier tipo de organización social construida por el hombre (y la mujer)?

Llegué a pensar también que Kafka hacía un relato de la manera en que el delirio y, afectados por la más terrorífica de las presiones, de la fragilidad humana brota la demencia a borbotones, desinhibida y con apariencias que, por supuesto, a mucha gente le resultaría grotesca.

De un instante a otro Gregorio Samsa pierde la razón (digamos que el proceso es más lento y la pérdida total, pero tratar de ubicar el momento en que se inicia su transformación resulta casi imposible de precisar, aunque podemos especular con antecedentes, con síntomas que se habrían manifestado tiempo atrás, quizá lo hagamos más adelante) y arrasa como río desbordado, deshaciendo con una fuerza líquida incontrolable, toda la sustancia con la que había conformado su existencia y la realidad que lo circundaba. Gregorio Samsa deja atrás a Gregorio, que abandona todo recurso de comprensión de mundo. En el clímax de su metamorfosis pierde el habla, la capacidad de nombrar la realidad construida por el ser humano y de vincularse con la racionalidad en la que habitó su cuerpo.

Una noche insólita, acaso atacado por el insomnio o por los excesos. Porque la realidad que nos muestra Kafka tiene mucho de relato de Hunter Thompson, un relato de su experiencia en una casa habitación típica de Praga: la desesperación o el placer que suscita escribir desorientado (claro, esto siguiendo los parámetros de Thompson) en plena pérdida de facultades mentales o de la coherencia propia del humano. De ser así, deberíamos entender *La metamorfosis* como un relato gozoso, entusiasmado por la experiencia extraordinaria que surge de políticas extremas, en la plenitud que surge del vértigo o de la sensación extraña, parecida a la angustia previa a la arcada. ¿Se trata de un delirio programado? Quiero decir, intencional, de la búsqueda consciente de la demencia.

Gregorio pierde los estribos y su comportamiento resulta errático, impreciso si prefieren.

¿A qué puede recurrir un bicho para ubicarse con garbo y presencia escénica en el mundo al que ya no pertenece o del que busca desterrarse, el mundo que hasta hace poco caracterizaba su hogar? Absolutamente a nada, pura pérdida de tiempo. La transformación no permite dudas; es radical y sin concesiones. Porque entonces, ¿para qué el cambio? ¿Para qué situarse en una postura tan radical? ¿Gregorio se quedó pegado?

¿O se trata de un pogromo, del destierro? El éxodo a tierras inhóspitas, que bien puede derivar en locura. O la consecuencia de un oferta absurda, ejemplarmente irrealizable pero a la que apostamos de forma irracional o quizá desesperada en la medida que puede resultar nuestra única y última opción. Salir huyendo de una manera de entender las cosas, de una lógica si se quiere, hacia la diáspora. Porque convertirse en insecto resulta algo similar al comportamiento de una bala o un proyectil, uno con rasgos agudos y de velocidad extrema.

Comportarse con tal presteza es como huir, como emprender la ruta hacia el destierro y en esa especie de ostracismo, la velocidad es fundamental. Dadas las circunstancias, quiero decir, el traslado de un cuerpo humano hacia la sensibilidad, hacia la estructura de un insecto se trata de una forma de la celeridad, apelar a la metáfora de *La metamorfosis*. ¿Quién más veloz, quién sería capaz de recorrer con la luz la circunferencia amarilla de un foco, qué o quién está preparado para perder la vida por asimilar la iluminación que brota de las bombillas? Pues un insecto. Y en gran medida eso es Gregorio Samsa: la brevedad que suscita el cambio, la irrupción que nos lleva a sorprendernos con el cúmulo de duraciones, la velocidad que sólo puede ejercer un insecto. La rapidez inesperada con la que se produce un acontecimiento.

La metamorfosis es una luz tan brillante que deslumbra: una molestia en los ojos cercana a la ceguera; la iluminación en un espacio diminuto al que se suman una infinidad de máculas de albor que buscan establecer una diferencia pero que no se logra nunca (porque la metamorfosis es un proceso inacabado o mantiene latente una siguiente fase en al transformación). La metamorfosis es la creación de una zona de color, en este caso un blanco intenso, un solo plano, sin distancia ni profundidad, un blanco clarísimo y dominante que impide cualquier forma de orientación que nos detiene sin posibilidad de entender. Una alucinación, un engaño de los sentidos y al mismo tiempo una provocación, mínima pero que resulta, al final de cuentas, de una constancia abrumadora, incomprensible.

En *La metamorfosis*, Kafka nos muestra que una alternativa al mundo que vivimos es comprender y acaso asimilar la manera en que los insectos

construyen territorio. Se trata entonces de una especie de tratado sobre las políticas del espacio que utiliza un animal, un ser no humano.

Kafka hace el relato de los desplazamientos en la habitación que realiza el nuevo inquilino. Los recorridos al ras del suelo, indagando, pegado a la superficie que recorre todos los rincones de su cuarto. Eri- girse hasta la cima del cráneo para observar desde la altura el horizonte creado por una mirada estereoscópica genera un vértigo beodo y pedante, parece decirnos el escritor de Praga. Caminar erecto aleja al corazón del suelo, de la tierra, del polvo. Desde arriba, la mirada crea apariencias, todo se aleja, creando una distancia irre recuperable. La noción de espacio del insecto que suple a Gregorio en la casa de los Samsa es radicalmente diferente al resto de la familia.

El sueño, el que ejercemos al horizontalizar el cuerpo (y aunque es común quedarse dormido al viajar en un avión o al desplazarnos por distancias largas en autobús, resulta que la actividad onírica en esta situación poca gente la recuerda) permite que nuestra mirada se agudice, porque el experimentar el mundo desde un plano supino logramos que surja de una rutina que, al parecer, resultaba insoportable, una nueva organización del mundo. Cabeza, manos y piernas comparten el mismo plano, caminar a rastras promueve una nueva distribución de responsabilidades en nuestro cuerpo. Y la nueva posición de Samsa es posterior al sueño. Sólo pudo transformarse en bicho después de una larga sesión de fantasías. ¿Qué visiones habrán visitado a Gregorio Samsa mientras dormía? Dormir le permitió a Gregorio relajar el cuerpo hasta deshacerse por completo de toda calidad humana.

2

¿Kafka pensaría en los insectos como animales gregarios? Hay algo de extraño e impreciso al anunciar la transformación de Samsa en una sabbandija. Él habla del insecto como un ente solitario, aislado, incapaz de establecer relaciones de ningún tipo. Es como si viviera una maldición, pero no porque su transformación lo deshumanice o adquiera un aspecto en apariencia grotesco, sino porque la relación con los demás, con los otros, se torna imposible, se inicia una relación neurótica, tensa, llena de implicaciones, de sospechas y supuestos. Esta serie de malos entendidos tiene algo de relato bíblico: la transformación de Samsa parece la decisión

déspota y arbitraria de un ser supremo que nos enseña el buen camino o nos da lecciones de vida, castigando a los blasfemos. Samsa sufre las consecuencias de un comportamiento errático, carente de valor o del coraje suficiente para solventar las pruebas que el creador estableció como pruebas de nuestra fe.

En su transformación, Gregorio pierde parámetros, accede a una nueva espacialidad, a una nueva ergonomía. En una primera lectura imaginé un insecto humanizado, una especie de bípedo, quiero decir erecto, con alas café un poco del tono del cochambre. Y siempre he relacionado a ciertos insectos con la suciedad, con rastros de bazofia y restos de comida; habitantes de la penumbra o de recovecos. Y con las cucarachas sucede que no he podido evitar crearme una imagen de un ser cercano a la indignancia pero siempre de etiqueta, con frac raído, vestigio de un pasado distinguido.

El argumento parece sacado de las gacetas de Marvell, relato del retorno de especies que habitaron el mundo en épocas remotas, sociedades que se siente relegadas, derrotadas por homínidos insulsos.

Pero, ¿por qué Sansa terminó sus días transmutado en una especie de cucaracha? Me queda la duda de qué hubiera pasado si Gregorio deviniera araña en lugar de insecto. La historia se habría convertido en un panfleto: ofendido por el desprecio de su familia el arácnido, sigiloso, deambula por la noche, busca resquicios, se adentra a una habitación e incapaz de contravenir su naturaleza, hiere y aniquila. Samsa transformado en tarántula haría de su conversión algo dañino, el perfil de Gregorio sería maléfico, metafísico y todo, con crisis existenciales, pero pernicioso. Y el recelo que causaría en su familia sería aún mayor, tendería a acrecentarse hasta el terror suicida. Y la naturaleza del insecto es sumisa, inofensiva, anodina.

¿Será eso lo que ofende a la familia mucho más que su traza? Incapaz de comunicarse al perder el habla, la relación con los demás se sitúa en el espacio de la sospecha y el recelo. Ciertamente, la forma animal, de insecto rastrero que riega líquido amarillo por dondequiera, provoca la repulsa de todos. La debilidad sentimental de la madre, la inmadurez afectiva de la hermana y el padre viviendo en la creencia de que cualquier insecto busca causar daño, no tiene otra razón para vivir y crea una relación tensa y conflictiva con el resto de la familia.

Convivir con el insecto es compartir con la idea de que el recién llegado forma parte de un grupo con facha de homicida antisocial pero que al final de cuentas resulta ser tan anodino que provoca un gran desprecio

en la familia. No sabría precisar si se trata de desprecio. Hay repulsa, una ignorancia bárbara, el tipo está mal o por lo menos la diferencia con el resto de la familia es notoria, ¿y no le preguntan qué le pasa?, el hermano mayor que provee a la familia se “enferma” y ¿nadie averigua qué está sucediendo? Sorprende que en todo el relato no se aparezca nunca un médico y ni siquiera le ofrecen un remedio, un tecito por lo menos.

¿Estarán preocupados porque sospechan que se trata de algo contagioso? Cunde el pánico, le avientan manzanas para alimentarlo sin percatarse de que al arrojar los misiles frutales hieren al insecto. Pobre Gregorio. No hay forma de evitar ponerse de su lado. Y pensando un poco como Saramago, especular la posibilidad de que en algún momento todos terminaran hechos cucarachas: primero su familia, después el jefe, luego los nuevos inquilinos, el barrio, la ciudad. Y en esa situación extrema mostrarán de qué están hechos y de lo que son capaces. La casa transformada en un nido, y no como el espacio cálido que permite la gestación gracias al confort y a la calidez de materiales que emparentan a un hogar con el centro mismo de la naturaleza, sino más cercano a la sede apoteósica de la maldad y la inmundicia.

Decirle animal a alguien no es del todo un insulto. Por lo menos para Franz Kafka parece no tener ese sentido. Claro, habrá personas que se ofendan, que tomen a mal ser comparadas con insectos. Pero al final de cuentas se trata de entender qué pasaría en una situación extrema. Tengo la impresión de que Kafka nos quería decir que Gregorio era raro: era tan *nerd* que bien podríamos confundirlo con un insecto, un bicho raro, pues. El absurdo y la extrañeza de la historia tienen que ver con la forma de entender lo excepcional o lo fuera de lugar. Como decía anteriormente, Kafka nos habla de la emergencia de un acontecimiento y en ese sentido hace lo necesario con lo que tiene a la mano por hacer pasar como viable algo que de sí es imposible. Aunque nadie en su sano juicio puede negar que nuestra naturaleza nos empara y emparenta con toda la flora y la fauna del planeta. Alguien se atrevería a negar que en nuestros genes hay algo de girasol o de delfín, de bruma o de brisa, de polen o de polvo, de simio o de lagartija. Somos multiplicidad, diversidad genética.

Y a pesar de que tienen un mismo punto de partida, por lo menos en apariencia, Burroughs haría de la transmutación de un humano en insecto una historia de excesos y adicciones. Claro, son épocas distintas y don William tuvo la osadía de vivir los años sesenta en el imperio de los sentidos. Pero el láudano ya tenía tiempo que ejercía de sedante y, por supuesto, de pertinente laudatorio. Sin embargo, me parece, los atacaba

el mismo mal: una relación familiar donde la anomalía no logra entenderse con la claridad del caso. Y aunque Burroughs pudo capotear con cierta solvencia su extravagancia, el costo fue alto, en ocasiones muy alto.

William Burroughs, con más licencias, explora la posibilidad de transformarnos en lo que sea, no sólo en animal, con una perspectiva lúdica y onírica y sin guardar ninguna compostura. Y es que no puedo dejar de preguntarme por qué un ser humano animalizado tiende a comportarse con tanto recato, preocupándose por la opinión de la familia, buscando no romper los muebles ni ensuciar la casa. Resulta curioso, por lo menos.

Ahora veo una de las películas de Hulk, el tipo que al enojarse se pone verde y es propenso a la violencia. Mucha gente diría que se pone como animal y quieren decir que pierde los estribos, es decir: los parámetros del comportamiento humano se deshacen, los criterios que usamos normalmente para transitar por un espacio que frecuentamos, es donde vivimos, desaparecen y nuestros pasos no tiene apoyo, fundamento. Con Hulk, como en *La Metamorfosis*, comparten el mismo ser dos entidades. No se trata en estricto de una metamorfosis, es una transformación, pero más cercana al desquicio consecuencia de un enojo fuera de lo común, desorbitado, de la furia que se desata por la cólera y la ira. ¿Es lo mismo que le pasa a Gregorio? Como consecuencia de su desencanto, del rencor que lo carcome, Gregorio Samsa deja salir al monstruo: se transforma en un insecto, pierde el habla. Se convierte en un animal.

3

En la Grecia clásica hubo un afán por encontrar en los animales rasgos que le permitieran al humano orientarse en términos éticos, en reconocer en ellos un *ethos* que le permitiera al hombre ubicarse en el mundo con más recursos, de una mejor manera y que le aleccionara e ilustrara en momentos críticos. Desde esta visión se tiene la claridad de que el comportamiento animal es ejemplar. En el circuito construido por las fábulas no existe transformación. El ser humano mantiene su estructura intacta, sigue siendo un animal bípedo y mamífero. Sin embargo, se le permite cierta radicalidad, plantear absurdos desde la fábula es posible, incluso necesario. Los personajes animalizados o los animales con comportamiento humano: mezquinos, avaros, bondadosos, astutos, prestos,

honestos, y son capaces de lograr posturas políticas contundentes, casi hasta rayar en lo paradójico.

El ser humano deviene animal, animalidad, potencia su naturaleza, se deja afectar por las circunstancias, se contamina y fluye. Y la estrategia narrativa es la adecuada. Lo que fluye es la prosa, las estructuras del relato son lo que permiten que sea posible entender a un ser humano como cocodrilo o lagartija. Puede transformarse, permite delirar; le permite involucrarse en dinámicas absurdas y aleccionar, enseñar, moralizar, instruir, adiestrar.

¿Debemos entender *La metamorfosis* como una fábula con moraleja, en este caso de carácter existencialista? ¿El texto de Kafka es una especie de esquizo análisis? ¿O se trata de un meta discurso que busca englobar en un solo relato la vida espinosa que vive todo ser humano? En *La metamorfosis* observamos la angustia que le suscita a una familia el hecho de que uno de sus miembros equivoque el camino y la manera en que el equívoco alcanza dimensiones dramáticas, pero resulta que el error no es cualquier cosa. No se trata de abandonar la casa o navegar en la vertiginosa liquidez de la adicción o de haber salido del armario. No. Se trata de que el primogénito de la familia, el proveedor, se transformó en insecto.

Pero esperen. Antes de la metamorfosis, ¿qué? Nadie sabe. ¿Vale la pena investigar? ¿Vale la pena preguntárselo? Tiene implicaciones interesantes. Fincar nuestras esperanzas en el trabajo fecundo puede resultar infructuoso porque estamos a expensas del destino. La pregunta por lo que Gregorio era antes de que lo atacara el mal, el infortunio, me pone a pensar en su trayectoria y lo observo como en la inercia de dar un paso y quedarse con la pierna alzada para que en el siguiente movimiento lo que permita su locomoción sean varias patitas que logran arrastrarlo. Valga. No hay nada seguro en este mundo. Eso queda claro. Pero la pregunta sigue. Y quizá la respuesta esté cargada de contenido religioso. Sí, por esta especie de recompensa o castigo inmediato derivado de un comportamiento organizado por una determinada moral. Si nuestro proceder está en el canon moral dominante, las recompensas serán variadas extraordinarias. Por otra parte, si nuestra conducta deja de desear el castigo, adquirirá rasgos apocalípticos.

Pero sucede que uno vive en cierta ambigüedad o en una inercia inmersa en la cotidianeidad más absorbente que es incapaz de percibir que la moral está cambiando y sin percatarnos de la evolución nos quedamos suspendidos en ideas y procederes improductivos, si no atávicos. Y sucede que somos incapaces de explicar qué sucede con nuestra exis-

tencia. Gregorio Samsa vive esa situación. Y no sé si sea fatalismo o resignación pero el destino lo sorprendió desarmado, absolutamente indefenso y él ni las manos metió. Estaba preocupado por su condición pero no por las razones de que lo llevaron al estado de destierro de su cuerpo, a tener que cambiar de osamenta para portar puro cartílago. ¿No le preocupaba?

Gregorio tampoco trató de recuperar su condición humana. Permitted que el proceso siguiera, que continuara sin que él tratara de detenerlo. Y claro, ¿a dónde iba a ir? Estando en Praga, todo ese terruño que vio nacer a don Franz Kafka, y que carecía (y carece, me supongo) de un hospital con especialidad en metamorfosis en insectos. Que Gregorio hubiera tratado de hacer cita con el veterinario me hubiera parecido necesario, pero no sé si posible. Tengo la impresión de que la proliferación de clínicas para animales en el mundo entero es reciente y la mayoría son concebidas para atender a la más diversa y absurda variedad de mascotas, no a humanos en plena crisis de identidad.

Pero la fauna de la época era variopinta y toda transformación, me refiero en particular a la deriva de hombre en animal, se tenía que aceptar de manera resignada. Que te mordiera un lobo o un vampiro te dejaba anclado en la marginación. Te impedía compartir con humanos o por lo menos resultaba difícil lograrlo. Pero a diferencia de Gregorio, los nuevos murciélagos o los nuevos lobos podían (¿pueden?) vivir en comunidad, aunque fuera confinados a situarse en la aburrida felicidad de la vida eterna.

Me sorprende que Gregorio se quedara pasmado, preocupado por el empleo más que por su cuerpo, por su identidad o por su salud. Todo se explica por el contexto en que vivía. Pero, esa postura, hacer determinante el contexto para entender la historia y su sentido, ¿no le quita actualidad al relato, no lo deja anclado en una época remota? Eso me hace pensar que la pregunta sigue siendo pertinente y que si bien es cierto que en la actualidad las contingencias y las excepciones pueden reportarse a teléfonos de emergencia o que seguramente habrá alguien que se anime a tratar de resolver un enigma de esta magnitud. Además la idea de que ante una situación tan apremiante el individuo prefiera resignarse y permitir que el destino decida. Pues no sé, no me convence. Ni siquiera le hablaron al rabino. Y, sí, ustedes me dirán, la historia está escrita por Kafka, no por Bashevis Singer. Cierto, pero está en la frontera entre ambos y bien se podrían coquetear.

4

Gregorio ni está muerto ni nada. Es un gurú, un chamán que esperaba la señal idónea para avisarnos de cambios definitivos y rotundos. Gregorio Samsa sueña. No estoy diciendo que lo que nos cuenta *La metamorfosis* sea la historia de un sueño, sino lo que observamos, lo que nos permite ver Kafka es un sueño (o la mezcla alucinada de varios sueños) de Gregorio, además se trata de una premonición. Soñar se puede plantear como una teoría del conocimiento, ¿cierto? Como una forma de saber que descompone durante su proceso productivo la manera en cómo articulamos nuestras fantasías. Durante este proceso onírico nos abocamos a desarticular al cuerpo para dotarlo de poderes y otorgarle valores y capacidades, potencias. Es en estos recorridos que nos percatamos de la relevancia del espíritu, de la potencia creativa de nuestra alma. También es durante estos trayectos que la noción de existencia reconoce que el espacio/tiempo en el que vivimos no es el único que experimentamos ni el único del que nos servimos para conocer y significar. Durante el sueño nuestro cuerpo puede transformarse en cualquier cosa, en lo que queramos, es durante el trance del sueño que logramos, gracias a que alcanzamos estados semejantes al éxtasis, deambular por territorios sorprendentes y quizá el único espacio que le permita al ser humano acceder a otros estados de conciencia. Soñar es viajar.

La capacidad que tenemos para otorgarle sentido a nuestros sueños entendidos como experiencia extática, requiere de un aparato simbólico potente. De otra manera se quedarían insertados en nuestro cuerpo, anclados a la individualidad en neuronas volubles propensas a la migración e impedirían que el sueño cumplirá esta capacidad de crear conocimiento, porque para conocer hace falta una comunidad: el espacio que permita el diálogo, la conversación.

Así debemos entender el sueño como una potencia narrativa, como un vehículo del conocimiento capaz de articular relatos: podemos hallar tortugas que en lo máximo de su estrés se espabilen y en la prisa cometan errores garrafales que les lleve a perder una carrera, no creo. Durante el sueño nos podemos enfrentar con una zorra crédula e ingenua y podremos disfrutar el zumbido zen de un zancudo que arrulle nuestro sueño mientras evade feliz nuestros manotazos. Resultaría absurdo, ¿no? ¿De eso nos habla Kafka, de lo totalmente inadmisible?

Gregorio no sólo es un chamán, es un chamán nahualizado. Se transforma en insecto como estrategia de poder. Su mutación cambia no sólo la convivencia al interior de su familia, sino la historia de la literatura.

Samsa se resiste y en este proceso modifica la red de relaciones que lo rodean, la transfiguración de Samsa en un acto de resistencia y esto le permite liberar varias potencias. Porque me parece que debemos entender este acto de entereza como un acto creativo.

La dimensión en la que se mueve el insecto es infinita y se construye del espacio imposible de Gregorio y lo que resulta ser la única posibilidad, el espacio del insecto. El insecto es la potencia de Gregorio y constituye en el instante mismo de la metamorfosis una especie de nostalgia, pero de un carácter curioso, porque se dirige a lo que puede suceder. La vida de Gregorio queda anclada en lo inverosímil, en lo absurdo y sólo tiene cabida el vigor que supone el futuro del insecto. Ciertamente, es un momento ambiguo y por lo mismo, latamente creativo. Es en este estado de incertidumbre que el chamán trabaja. El nahual de don Gregorio se mueve por el cuarto, es un personaje mítico, crea, funda, erige nuevas relaciones, como un *trickster* provoca incomodidad, molestia, fastidio.

Como todo mito, el que fundamenta la historia de Franz Kafka busca comprender la realidad y apela a toda la fauna imaginable. Y ese proceso es la liberación del alma/insecto de Gregorio a través del sueño. Logra la constitución de nuevos territorios sin afán de poseerlos, porque la idea del insecto siempre fue permanecer en medio, de mostrarnos que se trata de un proceso, que la metamorfosis es algo en continua en gestación. Claro, la familia nunca fue capaz de comprenderlo o postergó para un mejor momento el diálogo con el monstruo. No sabían que una vez iniciada la transformación, el proceso nunca acabaría. La tortura nunca acaba, dice Frank Zappa. La mutación nunca concluye. Quizá se enfrente con intensidades de una magnitud inconmensurable. Por eso Gregorio sólo alcanza a balbucir, a emitir una especie de gorgoreo parecido a un festejo. ¿A qué obedece tanto contento? A la liberación del cuerpo, lo que le permitirá a Gregorio Samsa deambular oníricamente por el cosmos.

Y parece que Kafka deambula, tenso con muchas dudas, entre dos formas de contarnos la historia. Una cercana a la postura de Eikoh Hosoe: el escritor como testigo, el registro de la transformación de otra persona; los afanes de Mishima por mostrarse como un súper hombre, el personaje inhibido y enclenque que trabaja su cuerpo hasta transformarlo en una escultura de sí mismo para convertirla en algo monstruoso en tanto excepcional y sólido, y así promover que observemos su cuerpo desde una nueva perspectiva. La otra forma es la propuesta de Cindy Sherman, los autorretratos, como si Franz Kafka hablara de sí mismo. Miren, observen, nos dice, puedo transformarme en lo que sea, en lo que yo quiera.

OBLIQUUS... O DE CÓMO LEER DESORBITADO

ALBERTO CARVAJAL

EXORDIO

Si Freud y Marx nos enseñaron a ver lo que no se ve, Kafka hizo de esa visión un paisaje gris, es decir, convocó al arcoiris. No nos propone puntos de detención, lugares primordiales, linealidades temporales obligatorias, sufrientes o no; nos devela, sin más, la barbarie de la historia a la que le resta la historia para convertirla en una infinidad de cuentos imposibles y eficaces que nos tocan, nos acarician, nos pican, fragmentan, nos colocan en una impostura.

Cada uno nos muestra salidas y somos invitados a recorrerlas para que al final descubramos que no lo son y, así, volver a empezar una y otra vez.

Conviene no quedarse en la bruma de la fatalidad, sino emprender con mayor entusiasmo cada tramo, hasta que deje de importar el final y hacer de las salidas, entradas; de las partes más bajas, descubrir su altura. Dejar guiarnos en la oscuridad por una vela en la mano y caminar hasta darnos cuenta al final que la vela nunca estuvo prendida. Escuchar el más bello canto que jamás nadie escuchó porque nunca fue cantado. Contagiarnos del entusiasmo febril de una revolución y su brillante esperanza dentro del cajón de un escritorio, de los muchos que hay en una oficina y del que nadie tiene la llave. Sin embargo, de pronto aparece una puerta que comunica con el taller de un pintor donde se inventa a golpe de pincel los cuerpos y los bigotes de la burocracia.

Estas líneas pretenden realizar un breve recorrido, un corrido, la narración de un informe de lectura y hacer, digamos un mapa, con trozos dispersos, aforismos lanzados por cuerpos que ya no dicen nada y que lo han vivido todo, y dejado cada cosa aquí y allá, como buenos viajeros en la nave de los locos. Sin destacar nada, más que momentos en los que se logran disolver con la tinta de apenas un trazo, esquemas incardinados, calcificados, intentaremos con esa solución, dibujar fragmentos de un paisaje que nadie vio y que no está en ninguna parte.

DE LA NIMIEDAD...

Aquí vivimos a no querer; vivimos aquí...

*Socorro*¹

Su voz me causa trastornos cardiacos, es plomiza, de movimiento pesado, de veras baja, pero atraviesa paredes. Como ya dije, primero debo recuperarme, por el momento todo me perturba, a veces casi me parece que es la vida lo que me perturba, ¿cómo podría ser, si no, que todo me perturbe?²

La vida perturba. Cómo vivirla si ella es una perturbación. La convocatoria de cada instante al no-reposo. Entonces lo que queda es encontrar en la alerta, un respiro, su mueca: “Tampoco serviría de nada, siempre habrá algún susurro, los relojes de las torres darán sus campanadas, ayer el inquilino tosió dos veces, hoy incluso más, su tos me duele más que a él”.³

Así, la vía que toma es la de su registro, la descripción de las minucias, su infinita extensión... y descubrir que de eso está hecha la literatura, de desarmar la realidad, la insignificante realidad, y al hacerlo, convertido en obrero, en un obrero más, que su vida es la de levantarse todos los días y hacer lo mismo, con no menos maestría, tal que al paso de los años, con la simpleza de la rutina sin propósito, lograr que aparezca una mezquita. A quien la visite, pase cerca, o se la encuentre en su camino, no podrá dejar de levantar asombrado la mirada y exclamar, sin decir nada, lo sorprendente de aquello que el viento ya se llevó....

He leído un poco los diarios de Goethe. La lejanía mantiene a esta vida en la serenidad; estos diarios la incendian. La claridad de todos los acontecimientos la hace misteriosa, del mismo modo que la verja de un parque proporciona reposo a la vista cuando ésta contempla vastas extensiones de césped, y nos inspira sin embargo un respeto no legítimo.⁴

Y lograr mutar ora en animal: en perro, en hormiga, en ratón, pero también en balcón, en puente...

Pero luego —yo ya estaba siguiéndolo en sueños por montañas y valles— saltó encima de mi cuerpo con los dos pies. Me estremecí presa de un dolor atroz, sin

¹ Exinterna del Manicomio General La Castañeda e interna del Hospital Psiquiátrico Adolfo M. Nieto, *Diario de campo*, 2003.

² Carta a Max Brod, finales de enero de 1921.

³ Carta a Felice Bauer, 11 de febrero de 1915.

⁴ Diarios de viaje, junio-julio de 1912.

entender nada. ¿Quién era? ¿Un niño? ¿Un gimnasta? ¿Un temerario? ¿Un suicida? ¿Un tentador? ¿Un exterminador? Y me di la vuelta para verlo. ¡Un puente que se da la vuelta! Aun no había acabado de girarme cuando ya me derrumbaba, me derrumbaba y ya estaba destrozado y atravesado por los guijarros afilados que siempre me habían contemplado tan plácidamente desde el agua embravecida.⁵

Nos advierte que eso que llamamos cotidianidad, eso que va transcurriendo, o bien, en ese vaho en el que nuestro cuerpo se desplaza, respira, se detiene, es tocado, impactado, en este preciso momento también ocurre entre letras, en la caligrafía que estalla ante nosotros, están ocurriendo infinidad de movimientos, de flujos, de intensidades, de aromas, de sonidos... sin fin y sin propósito alguno...

Por lo demás, había ciertas minucias que, acontecidas a otro y en otro lugar, no significarían nada serio, algo como la sorpresa ante el propio rostro en el espejo, o ante la imagen especular de la nuca o incluso de toda la figura cuando, de repente, se pasa ante un espejo por una callejuela.⁶

Y en nuestra no-advertencia, en nuestra vana preocupación por lo que vendrá, o por lo que hacemos para que ocurra ¡hermosa ilusión! Nos muestra otra posibilidad, sin dirección, sin jerarquía, tan sólo una disposición de guiarnos por una matemática que no pasa por el concurso de intelecto... bien lo sabe Temple Grandin...⁷

El aparente silencio con que los días, las estaciones, las generaciones, los siglos se suceden los unos a los otros significa que hay que escuchar atentamente: así trotan los caballos delante del carruaje.⁸

¿Qué diría Juanito en su inasible mutación? Freud la advirtió y en el *Porvenir de una ilusión*⁹ hizo su manifestación, aunque también defendía a ultranza *la piedra de toque* edípica pese a la confesión de su inutilidad en la tímida indagación que hará al final de su vida, del devenir femenino. Los caballos son los que escucharon el canto más bello de la hormiga cantora.

⁵ *El puente*, 1916 (las notas fueron tomadas de Kafka, 2011, en adelante κ, 2011).

⁶ “Un artista del hambre” (κ, 2011).

⁷ Cf. la entrevista que le hiciera Oliver Sacks, 2006.

⁸ Cuaderno en octavo H, 1918 (κ, 2011).

⁹ Freud, 1988.

...e incluso los caballos de cocheros en la calle empedrada parecían alzarse desbocados en una batalla a merced de las gargantas.¹⁰

Es de esta nimiedad, de estas minucias que aprendimos a detenernos, aunque no sean sino espejismos que nos enseñan a caminar, a volar... a no comer.

Es de la alimentación de la que crezco.¹¹

DESDE EL TALLO, UN NO-MÉTODO... LA INTRANQUILIDAD DEL AMOR

En verdad, todas las cosas que se me ocurren no se me ocurren desde la raíz, sino desde algún punto hacia la mitad. Como si alguien intentase retenerlas, como si alguien intentase retener contra sí, una hierba que sólo empieza a crecer a mitad del tallo. Es algo que pocos logran, como los volatineros japoneses, que trepan por una escalera que no se asienta en el suelo.

...le preguntaban a Nijinski cómo hace para detenerse en el aire cuando ejecuta un salto mientras danza, decía, salto, me detengo, y bajo...

sino en las suelas alzadas de un semiyaciente, y que no se apoya en la pared, sino que se sostiene en el aire.¹²

Aquí nací, de aquí soy... aquí me quedo. El médico me dijo que me esté tranquilo, solo miro y me callo... no digo nada.¹³

—¿Qué piensas Martín?

—¿Yo, qué pienso? ¡Nada!

Él se habría conformado con una cárcel. Llegar al final estando preso —eso sí sería una meta de su vida—. Pero una jaula de barrotes. Indiferente, imperativo, como si estuviera en su propia casa, el ruido del mundo entraba y salía a oleadas por entre los barrotes, el preso en reali-

¹⁰ Infelicidad, 1910 (κ, 2011).

¹¹ Cuaderno escolar azul, 1923-1924 (κ, 2011).

¹² Diarios, noviembre de 1909 (κ, 2011).

¹³ Martín, interno del Hospital Psiquiátrico Dr. Samuel Ramírez Moreno, HPSRM, *Diario de Campo*, 2015.

dad estaba libre, podía participar en todo, no se le escapaba nada de lo que fuera, incluso habría podido abandonar la jaula.

...aquí estoy preso... ¡por voluntad!¹⁴

...los barrotes estaban a muchos metros unos de otros, él ni siquiera estaba preso.¹⁵

Una historia que no tiene historia. Un saber que no tiene aprendizaje.¹⁶ Su inicio está en la mitad, comienza en el tallo, no en la raíz. Inicia en el viento. La febril búsqueda del momento previo, del *motivo...* del *trauma* a partir de donde trazar una línea causal y nos lleve al alivio de una explicación hipotética...

Pero a quien lo intranquiliza el amor, una *explicación hipotética* le ayudará poco. No lo tranquilizará.¹⁷

Se trata de una construcción que nos somete al entendimiento, a la conformación diacrónica de un pensamiento ya sea lineal, o bien, esférico.

No puedo pensar, al pensar me topo de continuo con fronteras, en el salto aún logro atrapar algo, pieza a pieza; el pensamiento coherente, desarrollado, me resulta del todo imposible.¹⁸

El furor del entendimiento. El furor de la lógica socrática tranquilizante. Asir en un puño del pensamiento al mundo. Así, perdemos de vista aquello que se aprecia desde una celda que no está en ninguna cárcel y desde cuya altura no se ve sino una niebla.

Era una vista como la que ofrece una torre en un día gris.¹⁹

¹⁴ Pedro, interno del HPSRM, *Notas de campo*, IX Coloquio: La locura del elogio a sus interrogantes, UAM-X, 2015.

¹⁵ Diarios, 13 de enero de 1920 (κ, 2011).

¹⁶ Oh qué bellas son las cosas de la tierra. No nos acordamos de nada, porque nada aprendimos nunca (Schwob, 1976, p. 28).

¹⁷ Wittgenstein, 1985.

¹⁸ Carta a Felice Bauer, enero de 1913 (κ, 2011).

¹⁹ Papeles, 1920 (κ, 2011).

FRAGMENTO QUE NO SE PUEDE UBICAR
MÁS QUE TOMÁNDOLO DEL TALLO...

Humberto, el que llegó en un barco alemán, que tuvo 365 mujeres, mujer por día, agregaba, aquél que le dijo a un estudiante a la pregunta de cartabón escolar por algún tramo de su pasado... ¡aprende a levantar y coser el dobladillo a tus pantalones!

No dejaba de hablar por teléfono con el hermano, en la mañana, en la tarde, le contaba lo que ocurría en el hospital, preguntaba, sonreía, se callaba, el diálogo era ameno, nadie podría dudar que Humberto hablaba con el hermano por ese teléfono que se encontraba empotrado en la pared cerca de una esquina, a un lado de la oficina destinada a una representación de la ciudadanía: Comité Ciudadano del Hospital Psiquiátrico Samuel Ramírez Moreno, decía, aun dice, el cartel pegado en la puerta. Humberto cruzaba los pies, se apoyaba con la mano en la pared mientras que con la otra sostenía el teléfono que a su vez sostenía el entusiasmo, las sonrisas, un cuerpo sostenido por un teléfono que hace mucho que dejó de funcionar.

Cuando nos despedíamos de él nos decía nos vemos la próxima semana, se detenía por un momento en silencio y agregaba, aunque quizá ya no esté, es posible que este fin de semana venga mi hermano por mí...

Llegó el día en que Humberto ya no estaba más en el hospital. Ya no había más barcos alemanes, ni el recuerdo entusiasta de las mujeres: una por día. Ya no más preguntas averiguando “los motivos” por los que llegó a ese lugar, no más dobladillos por coser, ni ignorancias que remendar. Llegó el hermano y se lo llevó.²⁰

[...] no tiene más suelo que el que necesitan sus dos pies, ni más apoyo que el que cubren su dos manos, es decir, mucho menos que el trapecista del circo, que además tiene una red tendida debajo. A nosotros, los demás, a nosotros nos sostienen nuestro pasado y futuro, pasamos casi todo nuestro tiempo de ocio y gran parte de nuestro trabajo haciéndolos subir y bajar, manteniéndolos en equilibrio.²¹

²⁰ Diario de Campo, 2013.

²¹ Diarios, otoño de 1910 (κ, 2011).

ALGUNOS COLAPSOS...

O DE CÓMO SE IGNORA UN PARTE DE GUERRA SIENDO SOLDADOS

Y no será que la cosmovisión occidental se organizó en una linealidad temporal fabricada por las fiestas religiosas que ordenaban las vidas desde el nacimiento hasta los cantos funerarios; así parece evidenciar la experiencia de la gente que durante la guerra cristera vio quedar en vilo sus vidas al suspenderse las celebraciones de la religión católica: infantes que nacían y no podían ser bautizados, moribundos que se iban sin los santos óleos.²²

En la Edad Media el calendario estaba organizado por las fiestas religiosas. Aun hoy, esto puede apreciarse en los pueblos amazónicos fundados por los misioneros jesuitas en el siglo XVI. Los instrumentos musicales dan la pauta. El seco-seco²³ sólo se toca desde la fiesta de la Epifanía hasta la Pascua.

Kafka advierte el declive de esta organización efectuado por preguntas que fueron minando antiguas respuestas. Este pliegue sobre pliegue temporal que se nos impone como realidad, impacta el cuerpo, los cuerpos...

Nunca estaban totalmente erguidos: tenían las espaldas encorvadas, las rodillas dobladas, aire de mendigos.²⁴

...en la vida judía, o al menos aquí entre nosotros, las ceremonias religiosas se han restringido a bodas y funerales, se presentan estas dos ocasiones con una cercanía desconsiderada, y de algún modo se sienten las miradas punitivas de una fe en declive.²⁵

...es esta ubicuidad que le permite tomar las cosas desde el tallo y no desde la raíz; a no privilegiar ninguna ordinalidad, ni privilegiar ningún acontecimiento, que es precisamente lo que le reclamara en su *Carta al Padre*, la obediencia hacia un *estado de cosas* que su mismo progenitor —dada su experiencia no urbana, la distancia que del alemán le proporcionaba la lengua checa, podría haber advertido—, le obligara a

²² Meyer, 1997.

²³ Un aerófono, *Diario de Campo*, Región amazónica, 2009.

²⁴ *El proceso*, 1914.

²⁵ Carta a Felice Bauer, 10-11 de enero de 1913 (K, 2011).

él, su hijo, a obedecer como lo hiciera él, así no se trata de liberarse del padre, sino de encontrar una salida donde él no la encontró.²⁶ No es el padre y los personajes que en serie lo sustituirán, profesor, juez... el modelo a derribar, ni el inicio de una cadena en serie, autoritaria; se trata de fabricar otra relación filial, en la que éste deje de ser el referente primordial. Ningún triángulo tendrá, entonces, una prevalencia sobre otro, ninguna primordialidad, ninguna ordinalidad. Lo que alcanza a avistar es el poder burocrático ejercido en los espacios más insospechables, más insignificantes.

Amor entre hermano y hermana —la repetición del amor entre madre y padre—.²⁷

También parece proponernos un matiz que inauguraría otra vía en las relaciones amorosas domésticas. Si bien podríamos ubicar en la relación hermano-hermana, un amor incestuoso, no se trataría más de un amor incestuoso edípico. Dicho de otra manera, este amor fraternal parece estar hecho en la prescindencia del amor filial, sin negar su conexión, tampoco podríamos inadvertir una salida que nos orientaría hacia otra dirección que a un retorno de lo mismo, a un retorno a lo reprimido. Asistiríamos a una producción distinta que nos permitiría la generación de otras conexiones en la aparente repetición de un esquema doméstico.

Estaba decidido a acercarse hasta su hermana, tirarle de la falda y darle así a entender que ella podía entrar con su violín en su habitación porque nadie podía recompensar su música como él quería hacerlo. No quería dejarla salir nunca de su habitación, al menos mientras él viviese; su horrible forma le sería útil por primera vez; quería estar a la vez en todas las puertas de su habitación y tirarse a los que le atacasen; pero la hermana no debía quedarse con él por la fuerza, sino por su propia voluntad; debería sentarse junto a él sobre el canapé, inclinar el oído hacia él, y él deseaba confiarle que había tenido la firme intención de enviarla al conservatorio y que si la desgracia no se hubiese cruzado en su camino la Navidad pasada —probablemente la Navidad ya había pasado— se lo hubiese dicho a todos sin preocuparse de réplica alguna. Después de esta confesión, la hermana estallaría en lágrimas de emoción y Gregorio se levantaría

²⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari, 1983.

²⁷ Diarios, 15 de septiembre de 1912 (κ, 2011).

hasta su hombro y le daría un beso en el cuello, que, desde que iba a la tienda, llevaba siempre al aire sin cintas ni adornos.²⁸

El parte de guerra es extenso, aunque de su diáfana destrucción insistimos en no enterarnos... tanto. Ése es un problema nuestro y de un cierto *estado de cosas* del que somos cómplices inadvertidos. Aun sostenemos los privilegios de una triangulación edípica colapsada, como la estratificación y apropiación del poder, aun si avistamos su ostensible horizontalidad de pasillo, su ejercicio en los tiempos de ocio, su eficacia en un gesto, su caminar al margen de toda propiedad. Cuestión que le permitirá a Foucault proponer que el poder no se ejerce desde una pretendida altura, ni es propiedad de nadie. El ejercicio de poder es invisible, cotidiano, doméstico, horizontal y se pone en juego en cada momento, sin que nadie lo detente más que en un performance abyecto de una clase política más abyecta aún. Es el performance cotidiano que truquea nuestra frágil visión y así, aún creemos que el sol orbita alrededor de la tierra. Con Kafka quedamos desorbitados.

Apuntemos una líneas más de las direcciones de otros cuerpos celestes de nuestro paisaje cotidiano, para hacer un pequeño alto y respirar del gran desmontaje de un aparato burocrático que una obra, desde hace más de una centuria, no deja de realizar. Habida cuenta de que al mismo tiempo, esa gran y frágil máquina, parece fascinarnos, y nos fascina justamente porque ya no está sino en la nostalgia que sigue produciendo efectos corporales. Aun el entusiasmo revolucionario con el que un Kafka solitario, se topa en las calles, no le impedirá ver su oscura operación maquina. Así, al ver una manifestación de obreros dirá:

Estas gentes son los dueños del mundo; y sin embargo se equivocan, detrás de ellos avanzan ya los secretarios, los burócratas, los políticos profesionales, todos esos sultanes modernos a los cuales ellos les preparan el acceso al poder.²⁹

Advierte y desmonta la máquina de un eros burocrático, aunque no deja también de percatarse de aquellos que merodean las calles... nuestras calles y se trasminan también en nuestros cuerpos, un eros capitalista y otro más, fascista.

²⁸ La metamorfosis, 2003.

²⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op. cit.*

Qué moderada es esta gente. Vienen pidiendo. En vez de asaltar la institución y hacerlo pedazos, vienen pidiendo.³⁰

Cierra la puerta. Un momento atrás se encontraba en un torbellino. De pronto su cuerpo fue apresado por una red. Reconoce a unos rostros que jamás los había visto. Camina por el pasillo, los azotes ocurridos en la pequeña habitación contigua, a un lado de las escaleras, quedaron atrás, las súplicas, el llanto infantil, las lisonjas, las caricias, el vaivén de la duda. La culpa por aquellos que ni había denunciado, quedó afuera cerrada con once mil candados.

Y el ¡alto! del hombre de la galería ante la bárbara actuación de

... una artista ecuestre frágil y tísica... obligada durante meses, sin interrupción, por un director despiadado que blandiera el látigo ante un público incansable, a dar vueltas sobre un caballo vacilante en la pista de un circo, vibrante sobre el caballo, lanzando besos, cimbreando la cintura, y si esta actuación se prolonga bajo el estruendo incesante de la orquesta y los ventiladores hacia un futuro gris que no parara nunca de abrirse, acompañada por oleadas de aplausos que se extinguieran y volvieran a elevarse, producidos por manos que en realidad son marionetas de vapor...³¹

...también le permite asir un engranaje que se desprende y devela otra salida en la máquina convertida en una madriguera.

La invención de otra manera de encarar o de vivir el amor... la invención de noviazgos por su no-relación, por su alejamiento, desde un celibato que no renuncia en ejercerlo

...no íbamos de la mano pero estábamos más cerca el uno del otro que cuando se va de la mano...

Y no se trata de distancia, tampoco de una dificultad devenida de cierta falla en el armado "yoico", una falta inasible, una carencia a propósito del autoritarismo paterno, ¡nada de eso! Es la inauguración de una relación por lo que ella convoca cuya potencia resulta mayor que ella misma, que su consumación:

[...] Apenas has descrito nuestro encuentro en Berlín y ya sueño con él. [...] Paseábamos también por la callejuela, [...] en verdad no íbamos de la mano pero

³⁰ Frase de Kafka según Max Brod, sin fecha (κ, 2011).

³¹ En la galería, 1917 (κ, 2011).

estábamos más cerca uno del otro que cuando se va de la mano. [...] Cuando se va simplemente tomados de la mano, los brazos sólo se tocan en dos lugares y cada uno mantiene su independencia, mientras que nuestros hombros se tocaban y nuestros brazos estaban juntos en toda su largura. Espera, voy a dibujarlo.³²

Al igual que la pretensión de preparar el fuego con los trazos al igual que los esquimales que trazan en la madera la silueta de las llamas, las cartas le permiten la invención de una cercanía mayor que la misma cercanía podría proporcionar.

Todas las cosas del mundo humano son imágenes que han despertado a la vida. Los esquimales dibujan ondulaciones sobre la madera que quieren prender. Es la imagen mágica del fuego que después despertarán cuando froten para las llamas, eso mismo hago yo. A través de mis dibujos quiero dejar preparadas las figuras que veo. Pero mis figuras no se encienden.³³

Sin embargo, tampoco se apagan. Desorbitados y sin ninguna orientación, conviene atender al silencio y respirar.

HERRAMIENTAS EN DESUSO

Franz Kafka, *Dibujos*, Sexto Piso, España, 2011.

—, *La metamorfosis*, Argentina, Biblioteca virtual, <www.biblioteca.org.ar/libros/1587.pdf>, 2003.

—, *El proceso*, Librodot, 1914.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka, por una literatura menor*, México, Era, 1983.

Sigmund Freud, “El porvenir de una ilusión”, *Obras Completas* v. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1988.

Meyer Jean, *La Cristiada*, México, Clío, 1997.

Sacks Oliver, *Un antropólogo en Marte*, Barcelona, Anagrama, 2006.

Schwob Marcel, *La cruzada de los niños*, Buenos Aires, Locus Hypocampus, 1976.

Wittgenstein Ludwig, *Comentarios a la Rama Dorada*, México, UNAM, 1985.

³² Carta a Felice Bauer, febrero de 1913 (κ, 2011).

³³ Del diálogo con Gustav Janouch, octubre, 1922 (κ, 2011).

DOCUMENTOS

Diario de campo, Proyecto de Investigación. La clínica de la psicosis: un espacio a construir, México, UAM-X, 2003-2015.

Notas de campo, VIII Coloquio: La locura, del elogio a sus interrogantes, México, UAM-X, 2015.

AUTORES

DIEGO LIZARAZO ARIAS

Profesor-investigador de tiempo completo de la Universidad Autónoma Metropolitana (México). Doctor en filosofía. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel II. Autor de catorce libros sobre hermenéutica, estética y filosofía de la imagen, así como más de cien artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales. Premio de Investigación en Ciencias Sociales 2008. Premio de Investigación en Humanidades 2007. Premio de investigación en filosofía estética 2009.

Contacto: diegolizarazo@hotmail.com

JOSÉ ALBERTO SÁNCHEZ MARTÍNEZ

Profesor-investigador de tiempo completo de la Universidad Autónoma Metropolitana (México). Doctor en Comunicación y Política. Líneas de investigación: arte digital, cibercultura y procesos virtuales de la imagen. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, candidato. Autor de los libros: *Figuras de la presencia* (Siglo XXI Editores, 2013). *Redes Socio-digitales en México* (FCE-Conaculta, 2015).

RAYMUNDO MIER GARZA

Profesor-investigador en el departamento de Educación y comunicación, profesor del Posgrado en Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma Metropolitana. Doctor en Filosofía. Profesor para las asignaturas de Teoría antropológica y Filosofía del lenguaje en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Autor de ocho libros, más de 70 artículos y 14 libros colectivos.

PABLO LAZO BRIONES

Es doctor en filosofía por la universidad de Deusto (Bilbao, España). Actualmente es profesor-investigador de tiempo completo y director del departamento de filosofía en la Universidad Iberoamericana. Es miembro del sistema Nacional de investigadores nivel I. Autor de los libros *crítica del multiculturalismo. Resemantización de la multiculturalidad* (Plaza y Valdez,

2010). *Interpretación y acción. El sentido hermenéutico del pensamiento ético-político de Charles Tylor* (Ediciones Coyoacán, 2007).

ANTONIO SUSTAITA

Profesor-investigador en el departamento de Artes Visuales de la Universidad de Guanajuato. Es doctor en Historia del arte y maestro en Historia del arte por la Universidad Complutense de Madrid con especialidad en Arte contemporáneo. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I.

ALEJANDRO MONTES DE OCA VILLATORO

Profesor investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana desde 1979. Es psicoanalista, miembro activo del círculo psicoanalítico mexicano y doctor en Ciencias Sociales por la UAM-X. Ha publicado artículos en: *Tramas* y en *Síntesis*, ambas de la UAM-X, así como en *Acta Sociológica* de la UNAM y *Erinias*, de la Escuela Libre de Psicología de Puebla. En los libros colectivos: *El Sujeto y su Odisea*, UNAM; *Fronteras, psicoanálisis y otros saberes*, Ediciones de la Noche; *El Lugar del Psicoanalista*, CPM y *El Sujeto en el campo de la Salud Mental*, UAM-X. Individualmente, en 2001, el libro *Kafka, la atroz condena de la literatura* (UAM-X), reeditado en 2013, y en 2012, *La traza de lo invisible. La experiencia de la escritura literaria y el lugar de lo femenino* (UAM-X).

NÉSTOR BRAVO

Profesor de Semiótica y de fotografía en las escuelas de Artes Visuales del INBA y de Diseño de la misma institución. Fotógrafo, con diversas exposiciones individuales y colectivas tanto en México como en el extranjero. Ha publicado múltiples artículos sobre fotografía, política y literatura en revistas especializadas y en prensa.

ALBERTO CARVAJAL

Psicoanalista, profesor e investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana desde hace veinte años. Coordinador de dos investigaciones registradas en la universidad citada: *La clínica de la psicosis: un espacio a construir* y *Las esquizofrenias, un campo paranoico de las psicosis*. Egresó de la UAM-X, de la licenciatura de psicología. Participó en varios seminarios de psicoanálisis nacionales e internacionales. Participa en las actividades organizadas por la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis (ELP). Análisis individual con Alberto Sladogna (1988-2001). Formó parte del seminario

de Metafísica de Eduardo Nicol, impartido en la Facultad de Filosofía, UNAM (1986-1988). Es miembro extranjero de la Société Médico Psychologique de París, Francia, a propósito de haber encontrado los primeros registros clínicos de asilados mentales, realizados en la Maison Royale de Charenton. Ha publicado varios artículos en revistas nacionales e internacionales.

Contacto: carvajal@correo.xoc.uam.mx

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	
<i>por</i> DIEGO LIZARAZO ARIAS y JOSÉ ALBERTO SÁNCHEZ MARTÍNEZ	7
VESTIGIO DE UN SUEÑO INTRANQUILO. COLECCIÓN DE CARTELES SOBRE EL CENTENARIO DE <i>LA METAMORFOSIS</i> DE FRANZ KAFKA	
<i>por</i> LAURA GABRIELA LUNA MORALES	17
LOS SIGNOS OSCUROS DE KAFKA	
<i>por</i> DIEGO LIZARAZO ARIAS	19
ESCENA, CUERPO Y DESFIGURACIÓN EN <i>LA METAMORFOSIS</i> DE KAFKA	
<i>por</i> JOSÉ ALBERTO SÁNCHEZ MARTÍNEZ	45
KAFKA, LA TRANSFORMACIÓN: ESCRIBIR-LINDEROS-FISURAS	
<i>por</i> RAYMUNDO MIER GARZA	60
LA DOBLE TRANSFORMACIÓN EN <i>LA METAMORFOSIS</i>	
<i>por</i> PABLO LAZO BRIONES	99
CUERPO Y PALABRA: ¿DÓNDE ESTÁ EL MONSTRUO?	
<i>por</i> ANTONIO SUSTAITA	112
EL TESTIMONIO DE KAFKA EN <i>LA CARTA AL PADRE</i>	
<i>por</i> ALEJANDRO MONTES DE OCA VILLATORO	128
LA FÁBULA DE SAMSA Y MISHIMA	
<i>por</i> NÉSTOR BRAVO	147
<i>OBLIQUUS...</i> O DE CÓMO LEER DESORBITADO	
<i>por</i> ALBERTO CARVAJAL	158

Otros títulos en esta colección

La semiología
Paul Giraud

Problemas de lingüística general (2v.)
Émile Benveniste

De la gramatología
Jacques Derrida

Diccionario enciclopédico
de las ciencias del lenguaje
Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov



ha sido siempre *intempestivo*: porque su escritura es inoportuna, no sólo en términos estéticos, sino también políticos y éticos. Inquietante para las certezas civilizatorias modernas y para las buenas conciencias, inquietante incluso para las regularidades de la escritura literaria. Kafka como interrogación de la escena humana, incluso al punto de la sospecha de su inanidad. Se abren aquí nuevas posibilidades de lectura, una vez dados en cuenta los cierres interpretativos de Marthe Robert o Deleuze-Guattari. La escritura de Kafka en el múltiple venero de una anti-gramática de la semiosis moderna que mina todos sus fundamentos; como proximidad con la soledad y la muerte; incluso como proceso frente al totalitarismo familiar que preparaba la comprensión global de la realidad social y que ha implicado la condición trágica que se juega en la tensión entre la literatura y la vida. Kafka como transformación trascendente o anodina, como interrogación ontológica en la que Samsa propicia la inquietud de la existencia como inutilidad. Kafka en la corporalidad humano-animal como evolución inversa que libera el cuerpo de sus apegos racionalistas y de progreso social; y como performance que en su devenir monstruoso niega los espacios, el orden discursivo, la racionalidad.