



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Lo ominoso en la obra de Franz Kafka: una exploración desde el psicoanálisis

Oscar Mauricio Morán Gómez

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura
Bogotá, Colombia
2021

Lo ominoso en la obra de Franz Kafka: una exploración desde el psicoanálisis

Oscar Mauricio Morán Gómez

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Psicoanálisis, subjetividad y cultura

Directora:

Sylvia De Castro K.

Psicóloga Psicoanalista

Docente de la Escuela de Estudios en Psicoanálisis

Línea de Investigación:

Estética, creación y sublimación

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura

Bogotá, Colombia

2021

A la memoria de mi abuela Carmela Yepes de Morán.

A mis padres Aura y Gerardo.

*A Sarita, Gabriela, Mariana, Sofía y Antonella,
mis pequeñas sobrinas que siempre me alegran con sus sonrisas.*

Los libros intentan encerrar la vida como se encierra a los pájaros cantores en una jaula. Pero eso no sale bien. ¡Al contrario! Partiendo de las abstracciones contenidas en los libros el hombre no hace sino construirse a sí mismo la jaula de un sistema.

Franz Kafka

Día a día, a medida que avanzo hacia la incierta meta, voy notando —y hasta ahora a nadie se lo he confesado— cómo en el cielo resplandece una luz insólita como nunca se me ha aparecido ni siquiera en sueños, y cómo las plantas, los montes, los ríos que atravesamos, parecen hechos de una esencia diferente de aquella de nuestra tierra, y el aire trae presagios que no sé expresar.

Los siete mensajeros. Dino Buzzati.

Agradecimientos

Agradezco a los docentes de la Maestría en Psicoanálisis Subjetividad y Cultura por sus enseñanzas; en especial a mi directora Sylvia De Castro, pues siempre encontré en ella el apoyo, orientación e interés necesario para elaborar y culminar este escrito.

A mi amiga Rocío Gómez, ya que a pesar de la distancia que impuso la pandemia, siempre sentí cerca su compañía y cariño.

A todos los amigos que contribuyeron con sus observaciones.

A ella por impulsarme a dar siempre lo mejor.

Resumen

Infinito y ley son dos temas frecuentes en la obra del escritor checo Franz Kafka. Apoyados en la metodología del psicoanálisis para el estudio de la obra de arte, en este caso literaria, se busca explorar la insistencia de estos temas. Se propone considerarlos desde la perspectiva del concepto de lo ominoso concebido por Sigmund Freud. De esta manera, lo ominoso se manifestaría, entre otros, en la repetición de lo igual que los personajes kafkianos experimentan al no poder entrar o salir de diferentes lugares o situaciones. Dicha imposibilidad conlleva a una progresiva disminución de estos personajes, en lo que puede leerse como una reducción del sujeto a la condición de objeto.

Palabras clave: literatura, psicoanálisis, infinito, ley, ominoso, Kafka, Borges.

Abstract

The ominous in the work of Franz Kafka: an exploration from psychoanalysis

Infinity and law are two frequent themes in the work of the Czech writer Franz Kafka. Based on the methodology of psychoanalysis for the study of the work of art, we seek to explore the insistence of these themes. It is proposed to consider them from the perspective of the concept of the ominous proposed by Sigmund Freud. In this way, the ominous would be manifested, among others, in the repetition of the same that Kafkaesque characters experience when they are unable to enter or leave different places or situations. This impossibility leads to a progressive diminution of these characters, in what can be read as a reduction of the subject to the condition of object.

Keywords: literature, psychoanalysis, infinite, uncanny, law, Kafka, Borges.

Contenido

Introducción	3
1. Cuestiones preliminares.....	7
1.1 ¿Por qué Kafka?	7
1.2 Aspectos metodológicos	11
1.3 Dos constantes clave: infinito y ley	15
1.4 Otras constantes.....	17
1.4.1 Situaciones trastocadas.....	17
1.4.2 Atmósferas oníricas.....	18
1.4.3 Escasas referencias.....	19
1.4.4 El misterio.....	19
1.4.5 Lo fragmentario-continuo	20
2. Ley kafkiana	22
2.1 Desde lo biográfico	22
2.2 Desde lo literario	25
2.2.1 El padre como representante de la ley	26
2.2.2 Padres e hijos en <i>El mundo urbano</i>	26
2.2.3 Padres e hijos en <i>La metamorfosis</i>	27
2.2.4 Padres e hijos en <i>La condena</i>	31
2.3 El castigo.....	34
2.3.1 Castigo en <i>El golpe a la puerta de una granja</i> y <i>El proceso</i>	34
2.3.2 Castigo en <i>La metamorfosis</i>	36
2.4 Ley kafkiana más allá del padre.....	37
2.4.1 Máquinas.....	37
2.4.2 Fuerzas ominosas	41
3. El infinito.....	44
3.1 Series.....	45
3.1.1 Algunas series kafkianas en el cine y la literatura	45
3.1.2 Series de lugares	47

3.1.3 Series de personajes.....	50
3.1.4 Series de objetos	52
3.1.5 Series organizadas en planos	53
4. Lo ominoso en la ley kafkiana y el infinito	57
4.1.1 Lo ominoso según Freud	57
4.1.2 Primera manifestación de lo ominoso: ley kafkiana y complejo de castración.....	69
4.1.3 Segunda manifestación de lo ominoso: series kafkianas y repetición de lo igual.....	71
4.1.4 Tercera manifestación de lo ominoso: no poder entrar - no poder salir	72
4.1.5 Consecuencias para el héroe kafkiano	75
5. Conclusiones.....	78
6. Bibliografía	79

Introducción

En la película *Spider-Man: Lejos de casa*¹, hay una escena en la que Peter Parker es enviado a un salón donde están algunos estudiantes castigados de su escuela. Este salón está decorado con una serie de cuadros de personajes famosos. Uno de ellos -muy visible, por cierto- es el del escritor checo Franz Kafka. El guiño a Kafka no es casual en ningún sentido. Los jóvenes Parker y Samsa son mundialmente famosos por su relación con los insectos. Parker adquiere sus poderes después de haber sido picado por una araña radioactiva, y Samsa adquiere su cuerpo de insecto después de una noche de sueños intranquilos. Esto les cambia la vida, pero en diferentes sentidos. Mientras que Parker se convierte en superhéroe y lucha contra fuerzas malignas, Samsa es rechazado por su familia y confinado a su habitación, en donde muere sin haber podido regresar a su forma humana.

Otras películas han recibido de manera directa o indirecta la influencia de Kafka. En *The Truman Show*², por ejemplo, encontramos varios elementos que son frecuentes en sus relatos, como el caso de un modesto empleado-burócrata que *no puede salir* de un lugar o situación, personajes poderosos y ocultos, obstáculos, dobles, y una constante vigilancia, entre otros. En efecto, Truman, su protagonista, es un empleado que descubre que vive en una ciudad artificial creada como un estudio de televisión para transmitir su propia vida. El productor, poderoso e invisible, dirige las acciones desde un estudio ubicado en las alturas. Truman es filmado-vigilado las veinticuatro horas del día, sospecha la verdad de lo que ocurre, intenta salir de la ciudad, pero encuentra una serie de obstáculos que se lo impiden. En otras películas encontramos elementos de Kafka que son aún más *abstractos* y difíciles de identificar, como el de las series que proliferan. Ejemplo de esto lo encontramos en *Matrix recargado*³ cuando Neo, su protagonista, descubre que las habilidades sobrehumanas que tiene dentro de la matrix funcionan fuera de ella, lo cual *sugiere* que podría estar en otra matrix. Esto abre la posibilidad de considerar una serie de *realidades*, una contenida dentro de la otra, como *matrioshkas*, las famosas muñecas rusas. Otro caso de una serie que prolifera lo encontramos en *El origen*⁴, cuando unas máquinas son usadas por un grupo de ladrones para crear sueños dentro de sueños.

¹ Jonathan Watts, *Spider-Man: Lejos de casa* (Marvel Studios, Sony Pictures, Columbia Pictures, 2019).

² Peter Weir, *The Truman Show: Historia de una vida* (Scott Rudin Productions, 1998).

³ Lana y Lilly Wachowski, *Matrix recargado* (Warner Bros, Village Roadshow Pictures, 2003).

⁴ Christopher Nolan, *El origen* (Legendary Pictures, Syncopy Films, Village Roadshow Pictures, 2010).

Los elementos kafkianos que apenas mencionamos de estas cuatro películas se encuentran en muchas otras producciones del cine, la televisión, el teatro, la literatura, el anime y la caricatura. Su vigencia nos habla de la vigencia de Kafka en general. No es difícil comprobar que sus obras siguen siendo editadas y gozan de ventas saludables. También que su vida sigue siendo estudiada casi cien años después de su muerte. Y que lo kafkiano es moneda común en escritos académicos y periodísticos. Pero hay algo más. Lo kafkiano se puede tomar como un reflejo de nuestra realidad cotidiana. De tantos hombres acosados en un trabajo que detestan, o sometidos a innumerables trámites burocráticos, o que mueren sin poder acceder a la justicia, o que son perseguidos por entes poderosos de los cuales no pueden defenderse. En Colombia abundan situaciones que podrían considerarse *kafkianas*. Situaciones derivadas de la corrupción, la violencia y el abandono del Estado, que forman parte de nuestro diario vivir. Tal vez el ejemplo más dicente sea el paradójico y ominoso ataque al proceso de paz en un país sumergido en décadas de guerra.

Franz Kafka vivió durante 40 años. Nació en Praga en 1883 y murió en un sanatorio de Viena, en 1924, de tuberculosis de laringe. Su época estuvo marcada por complejos sucesos históricos como el tránsito del Imperio de los Habsburgo a la República de Checoslovaquia, y también por la Primera Guerra Mundial. Sus biógrafos señalan que tuvo al menos tres influencias culturales: la judía por parte de su familia, la checoslovaca por Praga (ciudad en la que nació y vivió casi toda su vida), y la alemana por las instituciones en las que estudió. Sus padres fueron comerciantes que pudieron brindar a la familia cierta estabilidad económica. En 1906 se tituló como doctor en leyes en la Universidad de Praga, y durante 14 años ejerció en empleos burocráticos. Estuvo comprometido en algunas ocasiones, pero sin llegar a casarse. Su enfermedad lo fue consumiendo, y lo obligó a un retiro anticipado y a un confinamiento en diversos sanatorios. Durante su vida publicó poco. La mayor parte de su obra la conocemos gracias a su amigo Max Brod, quien no quemó los manuscritos que Kafka le legó, a pesar de su orden expresa de hacerlo.

El presente escrito está conformado por cuatro secciones: *Cuestiones preliminares*; *La ley kafkiana*; *El infinito*; y *Lo ominoso de la ley kafkiana y el infinito*. En las tres primeras secciones se busca hacer una exploración de algunos relatos de Kafka por medio del método del desciframiento de los significantes. En la cuarta se retoman los hallazgos encontrados para proponer conexiones con el concepto de lo ominoso freudiano. Infinito y ley son dos de los temas más frecuentes en la obra del escritor checo. Nosotros buscamos explorar esa insistencia planteando una hipótesis general: *el infinito y la ley se combinan para suscitar uno de los efectos ominosos más profundos, extraños, y potentes en la obra de Franz Kafka*.

La primera de las cuatro secciones referidas, *Cuestiones preliminares*, inicia con un breve relato sobre los motivos que me llevaron a interesarme en la lectura de Kafka. Y continúa con algunos aspectos metodológicos que propone el psicoanálisis con respecto a la obra de arte,

en este caso la escritura literaria, como el desciframiento de los significantes a partir de sus distintas relaciones (repetición, combinatoria, semejanza (metáfora), y contigüidad (metonimia). Luego, presenta los dos temas mencionados (infinito y ley) y una de sus situaciones más conocidas, como es el no poder entrar o salir de un lugar o de una circunstancia absurda. La elección de estos temas y de esta situación estuvo guiada por mi propia lectura de Kafka, y también por las observaciones de uno de sus más ilustres comentadores: el escritor argentino Jorge Luis Borges. En la parte final de esta sección presentamos otros temas de gran relevancia como las situaciones trastocadas, las atmósferas oníricas, las escasas referencias, el misterio y el carácter fragmentario y continuo de sus relatos. El examen del conjunto de estos temas por medio del desciframiento de los significantes es lo que, según nos parece, permite cierto acercamiento a la estructura de la obra de Kafka, al menos en un sentido muy amplio.

La segunda sección se llama *Ley kafkiana*. Es una exploración sobre algunos aspectos de una extraña y misteriosa versión de la ley que Kafka inventa. Sobre sus posibles orígenes o fuentes de inspiración repasaremos de manera general algunos puntos de la compleja relación que Kafka mantuvo con su padre. Plantearemos que, si bien este pudo haber tenido un papel como *inspirador* de la relación de Kafka con la ley, resultaría excesivo asignarle una influencia mayor. Por eso pasaremos al examen de la *figura del padre* como personaje literario en relatos en los que es protagonista. Elegimos *El mundo urbano*, *La metamorfosis*, y *La condena*, por compartir una estructura, dinámica, y repertorios similares. En los tres encontramos un esquema familiar con un padre que legisla y un hijo que no puede salir o interrogar esta legislación, y que además es castigado cuando lo intenta. En la segunda parte de esta sección retomamos lo que la relación padre-hijo nos enseña sobre la ley en su aspecto ominoso más allá de los esquemas familiares. Aquí proponemos que la *ley kafkiana* emerge de unas fuerzas ominosas y extrañas. Esas fuerzas resultan desconocidas, pero se manifiestan en jerarquías, subordinaciones y castigos más complejos que los encontrados en los relatos mencionados. Por ejemplo, en las difusas series de trámites y personajes policivo-burocráticos que se interponen, como verdaderos obstáculos, en el camino de Josef K, el protagonista de *El proceso*. El accionar de la *ley kafkiana* en este punto es tan mecánico y eficiente que lo comparamos con el accionar de una máquina.

La tercera sección tiene el nombre de *El infinito*. Busca explorar la amplia y multifacética presencia de este tema en tantos lugares de la obra de Kafka. Tal vez no sea exagerado imaginar al escritor checo como una suerte de *Rey Midas* que convertía en infinito lo que tocaba. De ahí la complejidad para abordar este tema. La propuesta básica en esta sección es considerar que el infinito se manifiesta a manera de series. En estas series sería posible percibir, a grandes rasgos, un contenido, unas clases y una organización. El contenido vendría dado por los elementos que integran la serie; y de estos contaríamos lugares, personajes, y objetos. Sobre las clases de series distinguiríamos las que son finitas o *tienden al*

infinito. La organización de las series, por su parte, estaría representada en planos sucesivos que se irían ampliando. El examen de algunas gráficas y relatos será de utilidad para ilustrar estos aspectos.

La cuarta sección se llama *Lo ominoso de la ley kafkiana y el infinito*, y es la más amplia. Se retomarán ahí los desarrollos de las tres secciones anteriores con el fin de abordar la hipótesis propuesta. En su primera parte se realiza un examen más o menos detallado sobre el artículo de 1919 que Freud tituló *Lo ominoso*. Luego proponemos tres manifestaciones de lo ominoso. Es decir, tres conexiones: ley kafkiana y el complejo de castración; series kafkianas y repetición de lo igual; y por último el no poder entrar o salir de un lugar o situación. Esta última sería la consecuencia de la combinación de infinito y ley, que es, propiamente, el efecto ominoso que consideramos más potente. Finalmente se mencionan algunas consecuencias que tienen para los *héroes kafkianos*, quedar sumidos en esas situaciones.

Este escrito se ubica en la línea de investigación de la maestría en Psicoanálisis, subjetividad y cultura sobre estética, creación y sublimación. Está dirigido a lectores interesados en la obra de Kafka y su abordaje desde el psicoanálisis. Sin embargo, busca acercar a un público más amplio al presentar una síntesis de los relatos examinados. En este escrito no nos centramos en un único relato de Kafka, sino que, siguiendo a Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Kafka. Por una literatura menor* (1978), buscaremos conexiones en un amplio conjunto de ellos. El criterio de selección de los relatos está dado por su relación con los temas del infinito y la ley. Estos relatos fueron principalmente: *Los árboles* (1908), *La condena* (1913), *Ante la ley* (1915), *Un viejo manuscrito* (1917), *Chacales y árabes* (1917), *Un mensaje imperial* (1917), *Preocupaciones de un cabeza de familia* (1919), *En la colonia penitenciaria* (1919), *El golpe a la puerta de una granja* (1931), *Durante la construcción de la muralla china* (1931), *Poseidón* (1936), *El mundo urbano* (1951), *La metamorfosis* (1915), y las novelas *El proceso* (1925), y *El castillo* (1926). En los anexos el lector encontrará algunos de los relatos que hemos examinado con más frecuencia. Recomendamos su lectura previa.

1. Cuestiones preliminares

1.1 ¿Por qué Kafka?

Finalizando el bachillerato visité una librería de mi barrio y llevé un libro de Franz Kafka con los catorce cuentos de *Un médico rural* y *La metamorfosis*. No recuerdo haber tenido algún motivo en especial. No había leído ninguno de sus relatos, ni conocía nada sobre su vida. Tal vez compré el libro por alguna referencia de las clases de *Español y literatura*. En todo caso ahí estaba la historia del desafortunado Gregorio Samsa, más preocupado por no llegar tarde al trabajo que por su nuevo cuerpo de insecto. Ahí estaba también el inmutable guardián custodiando las puertas de la ley, los amenazantes nómadas del norte, los chacales de ojos alucinados y el elocuente mono que descendió a convertirse en humano. Me pareció que había algo inquietante, admirable y singularmente poético en estos personajes y las situaciones que afrontaban. De todos esos cuentos fue *Un mensaje imperial* el que me pareció más interesante. Su argumento capturó mi imaginación de un modo particular: antes de morir, el emperador de un reino envía un mensaje al más remoto de sus súbditos con un fuerte mensajero, pero las salas del palacio que tiene que recorrer son tan grandes que no logra rebasarlas a pesar de sus esfuerzos. Empecé a hacer algunas reflexiones ocasionales sobre el contenido del mensaje o el tamaño del extraño palacio. Sin embargo, no desarrollé ninguna de ellas. En ese momento de mi vida los relatos de este libro, a pesar de su atractivo, no pasaron de ser más que una curiosidad. No volví a leer a Kafka por un largo tiempo, aunque la inquietud sobre *Un mensaje imperial* quedó en mí de un modo u otro.

Dos o tres años después recuerdo que adquirí en las librerías del centro de Bogotá otro libro. Esta vez se trataba de las obras completas de Jorge Luis Borges en la edición de *Emecé*. Conocía muy poco del escritor argentino; tal vez alguna reseña y un par de cuentos. Poco a poco fui notando que Kafka era uno de los autores que Borges más referenciaba. En ensayos como *Kafka y sus precursores*, se encontraban ejemplos sobre como lo kafkiano existía mucho antes de Kafka. En otros, las menciones a su obra eran frecuentes para examinar temas como los del infinito y los sueños, entre muchos otros. De esta manera me fui interesando por conocer algo más sobre Kafka.

Fue así, gracias a Borges, que comencé una suerte de *retorno a Kafka*. Volví a leer el libro que desde hace tiempo estaba en mi biblioteca, y a conocer sus otros relatos. Pero Borges no sólo marcó este retorno: también fue una especie de brújula para orientarme en los inexplorados terrenos de su obra. Así que continué leyendo, pero sentí que poco a poco las cosas comenzaban a cambiar. Se iban haciendo más intrincadas. Acercarse *buenamente* a su obra ya no fue posible. La relectura se fue haciendo una condición cada vez más indispensable.⁵ Con frecuencia quedaba perplejo y confuso al notar que en distintos relatos había temas que se repetían e interactuaban de maneras extrañas y caprichosas. Aún así, seguí adentrándome en esos terrenos sin saber aún que se trataba de una de las obras más complejas de la literatura.

De esta manera fui retomando algunas reflexiones que aún me inquietaban. En esos tiempos pensaba -no sin gran ingenuidad- que si tantos relatos de Kafka estaban planteados a manera de misterios, en algún lugar de su misma obra se podrían encontrar las soluciones. Sólo era cuestión de buscar. Había en mí una *necesidad de explicaciones* de aquello mágico, de completar aquello que parecía quedar inconcluso, de tener certezas sobre lo ambiguo, de intentar respuestas a las preguntas que se formulaban en los relatos. Este empeño -que años después reconocí como desatinado e inútil- tal vez estaba motivado por la influencia que recibí de los cuentos policíacos. O más bien: por mi inexperiencia como lector al creer que los misterios en Kafka eran equiparables y susceptibles de resolverse como sucedía en este tipo de narraciones. Sobre *Un mensaje imperial* me inquietaban cosas como: ¿qué es lo que dice el mensaje?, ¿por qué las salas que recorre el mensajero cada vez se van haciendo más grandes?, ¿por qué o quién le prohíbe al mensajero llegar a su destino? Me dediqué a buscar en otros relatos de Kafka algún tipo de indicio, pero no encontré nada. Lo que sí continué notando fue repeticiones de temas, situaciones y personajes. Pero creo que lo más importante fue ir entendiendo que no había que buscar explicaciones para lo mágico en Kafka. No era necesario. En su literatura lo mágico existía *per se*, y eso era fascinante.

Estudié soldadura durante un año y medio, y trabajé luego como obrero metalúrgico en una centenaria fábrica del sur de Bogotá. El trabajo con los metales me permitió acercarme a la noción de *estructura*. Durante horas limpiaba, cortaba, pulía y soldaba tubos y platinas. Más que el alistamiento o ensamble, era el diseño de las estructuras lo que llamaba mi atención. Sobre todo, de aquellas que estaban ocultas pero cuya función resultaba imprescindible, como las columnas que no se perciben a simple vista, pero de las cuales depende la estabilidad de los edificios. Tiempo después, como estudiante de la Universidad Nacional, volví a encontrar la noción de estructura, pero esta vez como parte de las teorías de la psicología y el psicoanálisis. Fue sobre todo al cursar algunas asignaturas de psicoanálisis que

⁵ “Todo el arte de Kafka consiste en obligar al lector a releer.” (Camus, 2012, 159).

la noción de estructura se presentó con más frecuencia; por ejemplo, en la organización de las instancias de el *ello*, el *yo* y el *superyó*, que Freud propuso en su segunda tópica, o en el inconsciente estructurado como un lenguaje que planteó Lacan.

Me pareció que, curiosamente, las nociones de estructura del psicoanálisis y la metalurgia se parecían de cierta manera. Es decir, eran *algo* que no era fácil de percibir, pero que determinaba en gran medida el funcionamiento de un conjunto. Ambas eran *estructuras subyacentes*, para decirlo con otras palabras. El estudio de algunos textos de Freud realizados en clase, en especial *Algunas consideraciones con miras a un estudio comparativo de las parálisis motrices orgánicas e histéricas*, y el caso de *Anna O.*, me permitieron ir asentando esta comparación. El inconsciente, en efecto, se presentaba como una suerte de *estructura subyacente* que determinaba el funcionamiento de la psique en su conjunto. Su manifestación abarcaba una amplia variedad de sucesos como síntomas, sueños, chistes, y actos fallidos. Así mismo, se manifestaba -vía sublimación- en los contenidos de distintas obras artísticas, incluyendo, desde luego, la obra literaria.

Fue quizá en ese punto donde pensé de nuevo en los cuentos de Franz Kafka, los cuales llevaban un buen tiempo descansando en mi biblioteca. Pensé que una aproximación a aquellos aspectos misteriosos de sus relatos podría alcanzarse mediante el estudio de los acontecimientos de su vida. La tentación de buscar explicaciones había regresado. Fue así como fui leyendo las biografías que escribieron Klaus Wagenbach y Max Brod, así como los testimonios de Gustav Janouch, y los diarios del propio Kafka. Estas lecturas me fueron mostrando una maraña de sucesos tan intrincada como los mismos relatos de Kafka. Él era un genio, sin duda, pero al igual que cierto personaje de Borges, también era “un compadrito de Fray Bentos, con ciertas incurables limitaciones.”⁶ Ese *compadrito de Praga*, por decirlo así, se quejaba de su padre, pero le costaba vivir fuera de su casa; consideraba el matrimonio y la familia como una noble aspiración, pero se erizaba ante la idea de convivir en pareja; lo agotaba su trabajo como burócrata, pero no buscaba uno diferente; escribía con fervor en su tiempo libre, pero se resistía a publicar...

Encontré también algunos escritos de “enfoque psicoanalítico” que se centraban en el conflicto entre Kafka y su padre. En general, tomaban episodios de su infancia como los registrados en la *Carta al padre* y sus diarios, y los relacionaban de diversas maneras con episodios de su vida adulta. En estos escritos se daba usualmente un tránsito desde los conflictos edípicos de su infancia, hasta la neurosis de su vida adulta. Biografía y teoría se *ajustaban entre sí* de manera armónica, casi que como anillo al dedo. No era para menos. Un

⁶ Jorge Luis Borges, “Funes el memorioso”, en *Obras completas 1923-1972* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1974), 485.

escenario con un padre y su hijo entrelazados en un tenaz conflicto resultaba una tentación irresistible, y mucho más al tener disponibles tantos episodios que Kafka describió con maestría. De manera que la obra de Kafka se podía *explicar*, en un sentido amplio, como una derivación de los conflictos con su padre. Durante mucho tiempo me conformé con esa interpretación, pero algo en mí seguía sin estar del todo satisfecho. La obra de Kafka continuaba siendo un misterio por más convincentes que fueran estos estudios. Por fortuna, la teoría psicoanalítica iba más allá de querer explicar a un artista y su obra mediante sus conflictos infantiles. De hecho, este tipo de estudios corresponden, en gran medida, a un método *superado* de la teoría analítica. Un método que algunos entusiastas discípulos de Freud fomentaron, pero que con el transcurrir del tiempo reveló sus errores metodológicos y la desproporción de sus conclusiones.

Todo esto me llevó a *olvidarme del padre* e indagar de nuevo en la obra de Kafka. Continuaba notando lugares y objetos que se multiplicaban, y personajes que parecían repetir su apariencia o comportamiento. Estos elementos se conjugaban en innumerables situaciones, muchas de las cuales tenían como trasfondo unos mandatos misteriosos e imponentes. De manera que toda esta cuestión se fue ampliando cada vez más. Siguiendo los escritos de Borges percibí que la multiplicación de lugares, objetos, personajes y situaciones resultaban aspectos relacionados con el infinito, o mas bien: eran su manifestación. Así como los mandatos, jerarquías, castigos y culpas eran manifestaciones de una particular *ley kafkiana*. Pero infinito y ley no parecían tener mucho en común, entonces ¿qué señalaba su insistencia en tantos relatos? Esta es precisamente la pregunta de investigación que anima este escrito.

Habían pasado entonces varios años desde que leí el primer libro de Kafka. Las preguntas *¿por qué Kafka?*, o su contraparte *¿por qué no otro escritor u otros temas?*, están en estrecha relación con mi subjetividad. Parcialmente podría responder que la obra de Kafka se me ha presentado siempre como un misterio que ahora reconozco como insoluble, pero del que he planteado ciertos interrogantes y examinado, de manera más bien somera, algunos de sus componentes. Esto es lo que he podido alcanzar. Este recorrido, justo es reconocerlo, también ha estado limitado por mi modesta comprensión de estos asuntos tan complejos, y por sentimientos de confusión, perplejidad y de tedio al pasar del placer de leer literatura al análisis académico de esta.

Partí de preguntarme acerca de los lugares que se multiplicaban y las prohibiciones, luego fui notando que estos elementos -y otros más- se repetían para configurarse como manifestaciones del infinito y la ley. Después percibí -o creí percibir- que había una suerte de estructura en Kafka que, al igual que la estructura de la metalurgia o la del psicoanálisis, también era subyacente y de amplia influencia. Pero había algo más, algo inquietante. En muchos relatos aparecían unas fuerzas oscuras de las cuales nada podía decir. Estas fuerzas no se revelaban como en los *cuentos de terror*. Eran más inasibles, poderosas, secretas, y ocultas. ¿Cómo estudiar todo esto entonces? Era claro que uno de los caminos para examinar a

Kafka era remitirse a su obra misma, sin salirse de sus márgenes. Sin embargo, la Maestría me había dado al tiempo el problema y la oportunidad de aproximarme al escritor checo poniendo en juego lo que el psicoanálisis puede aportar en su aproximación a una obra literaria gracias al método que sugiere, que es el del desciframiento de los significantes. De esta manera, el examen de la insistencia del infinito, la ley y aquellas *fuerzas oscuras* podría apoyarse en el concepto de lo ominoso que propuso Freud en su famoso artículo de 1919. Espero que la exploración que presentamos aquí resulte de interés al lector.

1.2 Aspectos metodológicos

Realicemos algunas aclaraciones de tipo metodológico. La primera es que mi posición no es la de un especialista en teoría o crítica literaria; tampoco la de un psicólogo (que es mi profesión), sino más bien la de un lector interesado en temas literarios y psicoanalíticos. Aclarado este punto, conviene señalar que la teoría y la crítica literaria son complejos campos de estudio con los cuales el psicoanálisis no pretende rivalizar. Más bien busca presentar los hallazgos que desde su particular enfoque hace del texto literario. Esto deriva en una -también particular- manera de hacer crítica literaria.

La segunda aclaración es que el psicoanálisis no pretende explicar al escritor o sus personajes bajo la influencia de algún trauma oculto, o encasillarlos según los estándares de normalidad o anormalidad de una época.⁷ Hacer esto sería reducir el misterio del artista y su obra a meras categorías clínicas. Por interesantes que puedan parecer las memorias, diarios y correspondencia de un escritor, así como las biografías que haya inspirado, sería equivocado hacer deducciones de tan largo alcance. No hay que ir muy lejos para darse cuenta de que los sucesos narrados en este tipo de escritos pudieron ser tergiversados, magnificados u omitidos por motivos que sólo le conciernen al autor. Pero hay otra razón aún más importante. El psicoanálisis -como advierte Lacan- “sólo se aplica, en sentido propio, como tratamiento y, por lo tanto, a un sujeto que habla y oye. Fuera de este caso, sólo se puede tratar de método psicoanalítico, ese método que procede al desciframiento de los significantes sin consideraciones por ninguna presupuesta forma de existencia del significado.”⁸ Un ejemplo de los excesos a los que se puede llegar cuando se toman textos personales o biográficos de un autor para hacer diagnósticos clínicos, lo tenemos en un libro

⁷ Sylvia De Castro Korgi, "Comentario al Trabajo presentado por Mario Henao en el Encuentro Universitario de Teoría y Crítica Literaria, Trabajo: La reducción del sujeto. Una aproximación a La metamorfosis desde Lacan". s/l. 5 de mayo de 2005.

⁸ Jaques Lacan, "Juventud de Gide, o la letra y el deseo", en *Escritos 2* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002), 727.

de 1985 titulado *Kafka o el vínculo con el padre (el complejo de Cronos)*.⁹ Los autores, luego de examinar de una manera más bien superficial algunos puntos de la relación que Kafka tuvo con su padre, y de utilizar de manera silvestre los conceptos del psicoanálisis, concluyen diciendo que este tenía una personalidad esquizoide, ansiedad neurótica y neurosis de autopunición. Este texto, curiosamente, aún es incluido como parte de los estudios críticos del escritor checo por parte de algunos autores.

La tercera aclaración es sobre los límites de la relación entre el psicoanálisis y el arte. En ningún momento hay que perder de vista que el misterio está en el núcleo de la creación artística o, para decirlo con más precisión, es su núcleo. Cualquier intento que busque abarcar el misterio, reduciéndolo a algo comprensible, estará destinado al fracaso. Cualquier tipo de saber, por más complejo o refinado que sea, sólo podrá brindar puntos de vista parciales sobre los temas artísticos. Pretender que hay interpretaciones únicas, sobre algo que por naturaleza tiene múltiples sentidos, revela una falta de sensibilidad y un afán por colonizar las zonas de incertidumbre implícitas en toda obra.¹⁰ Los estudios académicos que tienen en cuenta sus propios límites buscan avivar la curiosidad por las creaciones artísticas, invitan a su disfrute y exploración, y plantean interrogantes lúcidos antes que intentar atinarle a alguna respuesta. La psicoanalista argentina Pura H. Cancina brinda una aclaración al respecto:

Una cosa es explicar la obra de arte con el psicoanálisis y otra cosa es, con el psicoanálisis, leer la obra de arte. Una cosa es explicar y otra cosa es leer. En una se trata de aplicar una teoría y en otra se trata de lo que Lacan propone, por ejemplo, en el homenaje que rinde a Marguerite Duras: el artista se nos adelanta y los psicoanalistas no tenemos por qué ponernos a explicar al artista con el psicoanálisis sino que más bien tenemos que seguirlo ahí donde el artista nos conduce porque el artista sabe, sin nosotros, lo que todavía nosotros no sabemos. Se trata de lo que el artista puede enseñarle al psicoanalista.¹¹

Hemos señalado que el psicoanálisis no busca pontificar sobre la obra de arte. Su intención no es darle a esta un sentido único y definitivo (pretensión de por sí desatinada).¹² Lo que propone más bien es que hay un *saber no sabido*, un saber inconsciente que el artista cifra en su obra y que va más allá de él mismo: “la escritura del poeta fija en la letra un saber que lo rebasa.”¹³ ¿Cómo podemos entonces leer el texto literario?, ¿cómo acercarse a ese *saber no*

⁹ María Zapatero y Carlos Castaño, *Kafka o el vínculo con el padre (el complejo de Cronos)*, (Madrid: Alhambra, 1985).

¹⁰ Sobre las relaciones entre el psicoanálisis y la literatura recomendamos: *Freud y la literatura* (Moreno, 2011), y *Las cifras de azar. Una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis* (Moreno, 1998).

¹¹ Pura Cancina, *La investigación en psicoanálisis* (Rosario: Homo Sapiens, 2008), 124.

¹² Marie Bonaparte, una de las primeras analistas, publicó en 1923 un ensayo sobre Edgar Allan Poe en el que buscó una interpretación totalizante de su obra (Moreno, 2011).

¹³ Belén del Rocío Moreno, *Las cifras de azar. Una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis* (Bogotá: Planeta, 1998), 15.

sabido del escritor? Es en este punto donde hablamos del método freudiano del desciframiento. Este método que Freud inauguró durante sus estudios sobre el arte y que posteriormente fue expandido por sus discípulos, puede definirse en líneas generales como el examen de los significantes de una obra.

Como todo método tiene una serie de *etapas* que más o menos podríamos enumerar de la siguiente manera: 1) conocimiento detallado de la obra literaria; 2) identificación de los significantes que insisten, que se repiten (temas, situaciones, personajes u objetos recurrentes); 3) continuidad de estos significantes (si están presentes en toda la obra o sólo en algunas etapas); 4) relaciones entre significantes: si se presentan solos, contiguos, combinados, o si unos son tan amplios que abarcan a otros (los *subsumen*). Una vez cursadas estas *etapas* todo depende de la pericia, conocimiento y creatividad que el investigador tenga para relacionar los significantes de su estudio con los conceptos del psicoanálisis y, sobre todo, de llegar hasta los límites de la teoría con miras a proponer -en el caso más afortunado- un avance de esta. Después de todo, ese es precisamente el objetivo de este tipo de investigaciones: que la obra de arte sea la que se aplique al psicoanálisis y no al contrario.¹⁴

Los textos de Kafka y su estudio crítico han presentado desde siempre grandes dificultades a sus lectores. En una de las primeras reseñas sobre *El proceso*, del año 1926, el escritor alemán Kurt Tucholsky comentó:

Agarro *El proceso* de Kafka (...), el más inquietante y poderoso libro de los últimos años, y no puedo explicarme bien los motivos de mi conmoción. ¿Quién habla aquí? ¿Qué es todo esto? (...) Todos los que tomamos un libro en las manos sabemos a más tardar después de veinte o treinta páginas qué debemos esperar del autor, de qué se trata, cómo avanza, si dice las cosas en serio o no; sabemos, al menos a grandes rasgos, cómo hemos de maniobrar con el libro. Pero aquí no sabes absolutamente nada. Aquí andas a tientas en la oscuridad. ¿Qué es esto? ¿Quién habla?¹⁵

La conmoción de Tucholsky es del todo justificada. Sabemos que la obra de Kafka es difícil, pero esta es una afirmación tan evidente que resulta trivial. Es necesario intentar identificar aquello que la hace difícil. Podríamos decir que lo es por los mismos temas que la componen, como la ley, el infinito, la culpa, la postergación, la burocracia, entre muchos otros. Pero creo que aquí no habríamos dicho nada importante. Estos mismos temas los tratan otros escritores que no presentan ese mismo nivel de dificultad. Podríamos pensar que tal vez es por esa atmósfera opresiva que llega a fatigar al lector, tal y como lo señala Borges: “el ámbito de las ficciones de Kafka es deliberadamente gris y mediocre y sabe a burocracia y a tedio.”¹⁶ Sin

¹⁴ *Ibíd.*, 23.

¹⁵ Kurt Tucholsky, “El proceso de Kafka”, en *El malpensante* n.º 123, (2011): 77.

¹⁶ Jorge Luis Borges, “Dino Buzzati: El desierto de los tártaros”, en *Miscelánea* (Debolsillo. Barcelona, 2011), 11.

embargo, en la literatura abundan textos con atmósferas opresivas y tediosas que tampoco igualan la dificultad que presenta Kafka. Además, esta observación aplica más para las novelas que para los cuentos. Podríamos considerar también que su obra es difícil porque es susceptible de múltiples lecturas. En efecto, bien se sabe que puede examinarse desde diferentes perspectivas, enfoques o puntos de vista, que desarrollan ideas interesantes en algunos casos, o peregrinas, en otros. Pero todo esto hablaría más de su ambigüedad que de su dificultad. Y la ambigüedad, como señala de nuevo Borges, es una riqueza.¹⁷ La pregunta *¿en dónde radica entonces su dificultad?*, tal vez no admita una respuesta plena, sino múltiples respuestas parciales. En todo caso, el método psicoanalítico de desciframiento de los significantes nos permite entrever parte del proceso creativo de Kafka, así como la organización y dinámica de los componentes de sus relatos. Tal vez así podamos acercarnos, de cierta manera, a esas respuestas parciales.

Deleuze y Guattari consideran que la obra de Kafka es un *rizoma*, o una madriguera tan intrincada que “no se ofrece sino a la experimentación.”¹⁸ Estamos de acuerdo. Aunque también podemos agregar que esta se presenta al lector como un artificio muy elaborado, con una estructura difícil de percibir, y unas conexiones entre sus temas igualmente difíciles de rastrear. El término *artificio*, que acabamos de emplear, lo entendemos en un sentido amplio. En primer lugar, como esa elaboración en la que el escritor selecciona, combina, intensifica o atenúa diferentes elementos según los efectos que quiere lograr, tal y como lo observa Freud: “entre las muchas libertades del creador literario se cuenta también la de escoger a su albedrío su universo figurativo de suerte que coincida con la realidad que nos es familiar o se distancie de ella de algún modo.”¹⁹ Así mismo, entendemos el artificio como esa habilidad que tiene un escritor para elaborar unas ficciones tan envolventes que logran suspender el juicio de los espectadores, es decir, que estos tomen como verosímiles los relatos, así su contenido no tenga nada que ver con la *realidad objetiva*. El artificio, definido como el “ingenio o habilidad con que está hecho algo” y también como el “predominio de la elaboración artística sobre la naturalidad”²⁰, tiene implícito entonces un componente de creatividad y otro de elaboración para que se realice. Podemos traer aquí algunos versos del gran poeta portugués Fernando Pessoa en los que expresa con gran belleza la paradójica naturaleza de la creación artística, que no es otra que su condición de artificio:

¹⁷ Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Obras completas 1923-1972* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1974), 449.

¹⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor* (México: Ediciones Era, 1978), 11. Estos mismos autores reconocen que el rizoma es un concepto en el que los elementos no están organizados jerárquicamente: “cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con otro cualquiera, y debe serlo.” (Deleuze y Guattari, 2014, 15).

¹⁹ Sigmund Freud, “Lo ominoso”, en *Obras Completas*, vol. XVII (Buenos Aires: Amorrortu, 1979), 215-251.

²⁰ Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [24 de diciembre, 2020].

*El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
que hasta finge que es dolor
el dolor que en verdad siente.*²¹

Lo ominoso en los relatos de Kafka es nuestro tema de exploración. Eso no quiere decir, desde luego, que consideremos estos como pertenecientes al género de los *cuentos de terror*. Es evidente que un cuento puede contener elementos ominosos sin que por eso sea de terror, y que también abundan cuentos de terror que nada tienen de ominoso. Además, si bien es cierto que los relatos de Kafka escapan a cualquier clasificación, pensamos que nadie diría que pertenecen a este grupo. A grandes rasgos, podría decirse que en muchos cuentos de terror hay una escena final que busca provocar el miedo más intenso en el lector. *La máscara de la muerte roja*, de Edgar Allan Poe, podría ser un ejemplo. Pero en Kafka las cosas no funcionan de esa manera. Los efectos que puede suscitar son imprecisos, pero con seguridad podemos decir que él no buscaba provocar un mero susto. La estructura de sus cuentos, para empezar, no concentra su contundencia en el final sino en el inicio. Y lo ominoso, como intentaremos mostrar en estas páginas, resulta un ensamblaje complejo en el que el infinito y la ley se interceptan.

1.3 Dos constantes clave: infinito y ley

Infinito, ley y situaciones incomprensibles pueblan la obra del escritor checo. Esos tres elementos tienen innumerables conexiones y se entremezclan de maneras caprichosas y extrañas. Su elección como “objetos de estudio” y ejes de análisis para este escrito estuvieron guiadas por tres observaciones de Jorge Luis Borges. Estas observaciones -que iremos ampliando y comentando en las siguientes páginas- son:

1. Dos ideas -mejor dicho, dos obsesiones- rigen la obra de Franz Kafka. La subordinación es la primera de las dos; el infinito, la segunda. En casi todas sus ficciones hay jerarquías y esas jerarquías son infinitas.²²
2. En el [relato] más memorable de todos (...) -*La edificación de la muralla china*, 1919-, el infinito es múltiple: para detener el curso de ejércitos infinitamente lejanos, un emperador infinitamente remoto en el tiempo y en el espacio ordena

²¹ Fernando Pessoa, *Antología poética*. Serie Señal que cabalgamos, N° 38. (Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia, 2004), 59.

²² Jorge Luis Borges, “Franz Kafka: La Metamorfosis”, en *Prólogos con un prólogo de prólogos* (Madrid: Alianza Editorial, 1998), 158.

que infinitas generaciones levanten infinitamente un muro infinito que dé la vuelta de su imperio infinito.²³

3. Mis notas registran asimismo dos cuentos. Uno pertenece a las *Histoires désobligeantes* de León Bloy y refiere el caso de unas personas que abundan en globos terráqueos, en atlas, en guías de ferrocarril y en baúles, y que mueren sin haber logrado salir de su pueblo natal. El otro se titula *Carcassonne* y es obra de Lord Dunsany. Un invencible ejército de guerreros parte de un castillo infinito, sojuzga reinos y ve monstruos y fatiga los desiertos y las montañas, pero nunca llegan a Carcasona, aunque alguna vez la divisan. (Este cuento es, como fácilmente se advertirá, el estricto reverso del anterior; en el primero, nunca se sale de una ciudad; en el último, no se llega).²⁴

Estas tres observaciones nos servirán como una brújula para adentrarnos en los sinuosos terrenos de los relatos de Kafka. Vamos a examinar como infinito y ley se presentan como temas tan recurrentes e importantes que, de cierta manera, llegan a *subsumir* a otros temas, también recurrentes. Así mismo, veremos con más detenimiento como estos temas -tan diferentes entre sí a primera vista- se combinan admirablemente en relatos como *Ante la ley* y otros más para crear diferentes situaciones dramáticas. Tenemos entonces que Borges consideró que el infinito y algunos aspectos de la ley, como el de la jerarquía, eran temas recurrentes en la obra de Kafka. El presente escrito busca explorar esa consideración planteando una hipótesis general que mencionamos en la introducción: *el infinito y la ley se combinan para suscitar uno de los efectos ominosos más profundos, extraños, y potentes en la obra de Franz Kafka*.

Queremos hacer aquí dos aclaraciones antes de continuar. La primera es que asumimos la subordinación y la jerarquía como dos aspectos de la ley. Es decir, dos caras de la misma moneda; o para ser más precisos: *la jerarquía como una manera en la que los representantes de la ley se organizan* (esto lo ampliaremos en la segunda sección). La segunda aclaración es que iremos distinguiendo los relatos en los que infinito y ley aparecen de manera independiente o combinada. Una primera clasificación, más bien superficial, nos indicaría que el infinito aparece en relatos como *Los árboles* y *Preocupaciones de un cabeza de familia*; la ley en *El golpe a la puerta de una granja*, *En la colonia penitenciaria*, *La metamorfosis*, *Un viejo manuscrito*, y *La condena*; y se combinan en *El castillo*, *El proceso*, *Ante la ley*, *Poseidón*, *Durante la construcción de la muralla china*, y *Un mensaje imperial*. Desde luego, esta clasificación es discutible, pero por ahora resulta de utilidad para nuestros propósitos.

Ante la ley, uno de los relatos más famosos de Kafka y que iremos retomando en otros momentos de este escrito, nos brinda un ejemplo inicial de la singular intersección entre el

²³ *Ibíd.* 159.

²⁴ Jorge Luis Borges, "Kafka y sus precursores", en *Obras completas 1923-1972* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1974), 711.

infinito y la ley. Su argumento nos dice que un campesino quiere acceder a la ley, pero el guardián que custodia sus puertas le indica que no puede pasar, pues encontrará más y más puertas, cada una custodiada por un guardián más severo que el anterior. Aquí se conjugan los dos temas más recurrentes de Kafka y una de sus situaciones más conocidas. Tenemos, por un lado, una ley que se enuncia bajo la forma de un mandato o prohibición incomprensible, y por otro, una serie de puertas y guardianes que el campesino no logra rebasar. Todo esto deriva en que el campesino no puede *acceder a un lugar*, ni tampoco *comprender esta situación*. Finalmente, la vejez y el cansancio lo consumen, y muere sin lograr entrar a las anheladas puertas de la ley.

1.4 Otras constantes

1.4.1 Situaciones trastocadas

En algunos relatos de Kafka es posible percibir ecos o resonancias de los *cuentos de hadas* (los mismos que Freud llama cuentos tradicionales). En muchos de estos hay temas que se desarrollan de manera similar, como cuando el protagonista, luego de superar adversidades, pruebas o situaciones trágicas, finalmente encuentra su felicidad en el amor de pareja.²⁵ En el cuento de la Cenicienta, por ejemplo, tenemos a una muchacha humilde y noble, una madrastra y hermanastras que la maltratan y la mantienen reducida a sirvienta, y un príncipe que luego de una larga búsqueda se casa con ella. Lo que nos interesa resaltar de este cuento es que Cenicienta está en una *situación trágica* de la cual *es rescatada* por el príncipe. Kafka trastoca las cosas en sus relatos. Retoma temas similares a los encontrados en los *cuentos de hadas*, pero les da un desarrollo diferente. Veamos.

En su cuento *En la galería* el tema del amor está presente: una joven artista hace su acto ante la muchedumbre de un circo. Recorre la pista saltando obstáculos en su caballo, al compás de la música de la orquesta, y bajo la atenta supervisión de un anciano director. Un joven espectador imagina que si el director fuera despiadado y la obligara a dar su espectáculo durante meses se lanzaría -heroicamente- a rescatarla. Pero como nada de esto pasa, como el director trata a la joven con delicadeza -como si fuera su nieta- y el espectáculo recibe sendos aplausos del público, al joven espectador no le queda más que resignarse. Así que “apoya el rostro contra la baranda y, hundiéndose en la marcha final como en una honda pesadilla, llora sin darse cuenta.”²⁶

²⁵ Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (Barcelona: Crítica, 1994).

²⁶ Franz Kafka, “En la galería”, en *La metamorfosis y otros relatos* (Bogotá: Oveja Negra, 1983), 124.

En los *cuentos de hadas* una situación trágica *ofrece una oportunidad* para ser un héroe. En este cuento no hay ni lo uno ni lo otro. El joven espectador se lamenta porque no hay una situación tal que amerite el rescate de la joven artista para así poder amarla. No hay un final feliz sino una reacción de tristeza ante un amor frustrado, un amor que no llega a ocurrir. La tragedia para el joven espectador -aquí una paradoja- es que no hay tragedia. Un motivo más de perplejidad con el que se encuentra el lector.²⁷

1.4.2 **Atmósferas oníricas**

Observa Adolfo Bioy Casares que en los relatos de Kafka participamos “como en una novela de aventuras. Sin embargo la acción ocurre como en un sueño. Seguimos con credulidad, como en un sueño, sus sueños.”²⁸ Kafka se distingue por ser un escritor de inicios contundentes. No necesita dar todo un periplo para llegar al punto clave como Henry James en *Otra vuelta de tuerca*.²⁹ Ya desde las primeras líneas, el lector se encuentra sumergido en una situación sumamente particular. Esto es parecido a lo que pasa en tantos sueños cuando entramos directamente en el *nudo* de una situación, no en su inicio.³⁰ Además, al principio de algunos relatos hay personajes que se encuentran en situaciones relacionadas con dormir o despertar: Josef K espera en su cama que la cocinera lleve el desayuno, pero en su lugar aparece un guardián; K. se queda dormido en un jergón de paja que le ofrecen cuando llega a la posada; Gregorio Samsa despierta en su cama después de una noche intranquila. Esto anima la sospecha de que ellos no han despertado aún, y es un sueño todo lo que les sucede, así sigan actuando como si estuvieran despiertos. La muestra magistral de esta situación la encontramos cuando Samsa se horroriza más por la posibilidad de llegar tarde a su trabajo que por verse como un insecto. Es por demás curioso que estas situaciones busquen resolverse con acciones que podríamos llamar, en cierto sentido, *lógicas*: Samsa intenta acomodarse mejor en la cama para *seguir durmiendo* y despertar en su habitual cuerpo humano. Josef K cree que su detención es un error e intenta despachar a los guardianes con un apretón de manos; K. camina hacia el castillo en su primer intento por conocerlo.

²⁷ La posibilidad de amar, como veremos más adelante, es frustrada en muchos relatos directa o indirectamente por el padre.

²⁸ Adolfo Bioy Casares, *Borges* (Buenos Aires: Destino, 2006), 557.

²⁹ Henry James, *Otra vuelta de tuerca* (Barcelona: Debolsillo, 2011).

³⁰ Esto fue lo que tanto impresionó a García Márquez de su primera lectura de *La metamorfosis*:

Yo llegué a la pensión de estudiante en que entonces vivía, me quité el saco, los zapatos, me acosté en la cama, abrí el libro, así, y comencé: “Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto”. Cerré el libro y dije: Ahhh carajo, yo no sabía que eso se podía. Si la vaina es así, yo también puedo. Al día siguiente escribí mi primer cuento. Esas cosas que están en Ojos de perro azul y que son kafkianas. (García Márquez en Cobo Borda, 2017).

Ninguno consigue su propósito. Sin embargo, y por extrañas que parezcan estas situaciones, ellos insisten en soluciones *de tipo lógico*, aunque vuelvan a fracasar.

1.4.3 Escasas referencias

Complementando las atmósferas oníricas, en Kafka son escasas las referencias a lugares específicos, situaciones históricas, o personas concretas. Como en los sueños, sus relatos por lo general se desarrollan en un espacio y un tiempo que parecen indeterminados. Un ejemplo diciente de esto lo encontramos en *El proceso* cuando Josef K asiste a una de sus primeras citaciones ante el tribunal. En este pasaje leemos que ingresa a un recito lleno de personas y se da cuenta que la mayoría “vestía de negro, con viejas y largas chaquetas sueltas, de las que se usaban en días de fiesta. Esa forma de vestir confundió a K, que, si no, hubiera tomado todo por una asamblea política del distrito.”³¹ El traductor José Rafael Hernández refiere que en el manuscrito la palabra *socialista* está tachada de esta frase (evitando -según parece- *una asamblea socialista*). Haber tachado esta palabra parece un detalle sin importancia, sin embargo consideramos que no lo es. Su permanencia hubiera establecido una conexión -aunque algo débil a decir la verdad- entre el tribunal y el socialismo. Kafka buscó desprender al tribunal de cualquier tipo de referencia concreta. Gracias a esto, adquiere un carácter que podríamos llamar *atemporal*. Es decir, que su existencia no estaría relacionada con el socialismo, ni con ningún otro movimiento o época en particular aún si la conexión está presente.

1.4.4 El misterio

El misterio recorre los relatos de Kafka. Muchos lectores, tentados por preguntas, intentan resolverlos. Intuimos que lo misterioso de su obra no se presta tanto a exámenes *de tipo intelectual* como los que hacen los detectives de Poe o Chesterton en sus cuentos policíacos. Parece ir más allá. Es un misterio el contenido del mensaje y la forma del intrincado palacio que tiene que recorrer el mensajero en *Un mensaje imperial*; o de dónde viene K. y su insistencia por acceder al castillo; o quién y de qué se acusa a Josef K; o los motivos de la transformación de Gregorio Samsa en insecto. Podríamos mencionar más ejemplos, pero lo importante es señalar que las respuestas a estos interrogantes centrales se mantienen en las sombras. Cada escritor elige los aspectos que muestra y oculta en sus relatos. Del ocultamiento en Kafka se deriva, según nos parece, una constante serie de interpretaciones y exploraciones de su obra, manifestada hasta nuestros días en diversos tipos de publicaciones.

³¹ Franz Kafka, *El proceso* (Madrid: Valdemar, 2016), 91.

1.4.5 Lo fragmentario-continuo

Es conocido que la mayor parte de los escritos de Kafka fueron publicados de manera póstuma gracias a su amigo Max Brod. También que *El castillo* y *El proceso* fueron parte de estas publicaciones. *El castillo* es una novela que quedó inconclusa (Borges propone que tiene la misma estructura de la paradoja de Zenón, de ahí que podamos deducir que tiene esta condición).³² *El proceso*, en cambio, no es una novela inconclusa, aunque hay sospechas de que el último capítulo -en el que muere Josef K- parece algo apresurado como para considerarlo un cierre. Lo que se quiere señalar aquí es que muchos manuscritos originales que dejó Kafka tras su fallecimiento quedaron dispersos, sin numeración, e incluso sin títulos.³³ El lector novel se equivocaría al suponer que esto se dio así por descuido. Kafka revisó sus manuscritos con detalle, incluso pocos días antes de fallecer. La cuestión parece indicar, tal vez, que lo fragmentario era como su esencial forma de escribir. O así al menos parece indicarlo una de sus notas: “ya no puedo pensar; cuando pienso, tropiezo incesantemente con límites, quizá por saltos pueda captar ciertas formas aisladas; un pensar interconectado, de acuerdo con un plan por desarrollar, me es completamente imposible.”³⁴

Lo fragmentario lo encontramos en narraciones como *La construcción de la Muralla China*, en donde los obreros construyen una inmensa (tal vez infinita) muralla por secciones. Al terminar una sección son enviados a otras regiones apartadas para continuar la construcción, de manera que quedan grandes huecos sin cerrar, incluso superiores a la muralla ya construida. Otro ejemplo lo tenemos con Odradek, del cuento *Preocupaciones de un cabeza de familia*. Odradek es un pequeño y extraño ser, parecido a un carrito de madera, que recorre una casa envuelto en hilos viejos, y del que se sospecha que en “otro tiempo tuvo alguna forma identificable y ahora está roto.”³⁵ Es decir, que parece ser el fragmento de un cuerpo.

Quizá el aspecto más interesante de lo fragmentario esté en relación con lo continuo. O para decirlo de una manera más precisa: en cómo de lo fragmentario emerge lo continuo. En *La construcción de la Muralla China*, las secciones que los trabajadores construyen le dan una continuidad a la muralla, así estén separados por sendas distancias. Es algo parecido a lo que decía el escritor Rafael Chaparro: “lo discontinuo produce continuidad por lo menos en el

³² Jorge Luis Borges, “Kafka y sus precursores”, en *Obras completas 1923-1972* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1974), 710.

³³ La organización que Max Brod hizo sobre los capítulos de *El proceso* ha sido tema de controversia. El profesor colombiano Guillermo Sánchez Trujillo propone que esta se puede concebir a la luz de *Crimen y castigo* de Dostoiévski (Sánchez, 2011).

³⁴ Franz Kafka, *Microcuentos y dibujos* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2010), 6.

³⁵ Franz Kafka, “Preocupaciones de un cabeza de familia”, en *La metamorfosis y otros relatos* (Bogotá: Oveja Negra, 1983), 143.

espíritu.”³⁶ Las secciones de la muralla son elementos que conforman la muralla como un todo. Podríamos decir entonces que la continuidad de la monumental muralla es posible no a pesar de lo fragmentario, sino precisamente por serlo. Una observación que podría ser válida también para toda la obra de Kafka en general.

³⁶ Rafael Chaparro, *Zoológicos urbanos: historias mutantes de Rafael Chaparro Madiedo* (Medellín, Universidad de Antioquia, 2009), 179.

2. Ley kafkiana

¿Pero qué pasa con el mismo hecho de ser escritor? Escribir es una recompensa dulce y maravillosa, ¿pero a cuánto de qué? Por la noche lo entendí con la claridad de lo que se les enseña a los niños: es la recompensa por servir al diablo.

Carta a Max Brod. Franz Kafka

La *ley kafkiana* se presenta al lector como algo sumamente extraño y misterioso. ¿Esta ley tiene algún origen?, ¿qué pudo haberla inspirado?, ¿por qué castiga?, son apenas algunos interrogantes que emergen cuando se lee al escritor checo. Para abordarlos podemos remitirnos a dos planos: el biográfico y el literario. Estos dos planos no sólo son inmensos sino que también tienen infinitas conexiones entre sí. El lector novel puede llegar a desconcertarse si lee, por ejemplo, *La metamorfosis* en paralelo con la *Carta al padre*. Puede llegar a asumir que la novela es un reflejo de la situación de Kafka en su hogar. Por eso, para superar este estadio en la lectura, es necesario examinar estos dos planos por aparte. Esto no significa, sin embargo, que nos vamos a enfocar en el plano biográfico pues queremos reiterar que este escrito no es una psicobiografía. Solamente mencionaremos algunos puntos destacados de su vida que pueden dar luces con respecto al origen de la *ley kafkiana* cuando aparece en distintos momentos de la obra.

2.1 Desde lo biográfico

Los escritos sobre la vida de Kafka son numerosos. Son un océano. Tenemos en primer lugar los suyos propios: su correspondencia fue abundante hasta el punto de rebasar por mucho el volumen de su obra literaria, y sus diarios registran múltiples entradas. Los testimonios de sus amigos, algunos convertidos en biografías, de sus amores, e incluso de conocidos que tuvieron algún tipo de contacto con él, así no haya sido muy cercano, conforman dicho océano. Esto ha creado una proliferación de textos que comentan estos textos; *biografías de la biografía*, por decirlo de alguna manera. Desde luego y como mencionamos en la

introducción, en estos textos cada autor da su punto de vista en un espectro que va desde lo superficial -y aún baladí- hasta lo profundo.

A pesar de esto se reconoce **una tendencia**: que muchos de estos textos examinan, o abordan, o mencionan de alguna manera la relación que Franz Kafka mantuvo con Hermann Kafka, su padre. Esto, desde luego, no es ninguna sorpresa. El padre es protagonista en Kafka y sus nombres están indisolublemente unidos en una relación de amores y odios. Sabemos que el padre recorre los escritos personales de Kafka. Sabemos que la tristemente célebre *Carta al padre* condensa la visión (o versión) que tenía sobre él. Así mismo, que en este escrito hay una serie de recuerdos, de reproches, de lamentos que han configurado una versión de Hermann Kafka como una suerte de tirano doméstico, un hombre déspota que ejercía su ley sin reflexionar sobre la manera en la que afectaba a su familia. En suma: la *Carta al padre* es el texto que consolidó la imagen (o mala imagen) con la que se conoce a Hermann Kafka.

Pero dediquemos algunas líneas a su protagonista. Herman Kafka (1854-1931), provenía de una humilde familia de campesinos judíos. Su padre, Jacob Kafka, era carnicero y un hombre “conocido y temido en el pueblo por su fuerza.”³⁷ Desde su adolescencia, Hermann Kafka se acostumbró a recorrer aldeas vendiendo carne. Max Brod³⁸ lo recuerda como un hombre resuelto, de gran fortaleza física, inteligencia práctica y autoridad; una suerte de patriarca que dio bienestar a su familia gracias a su constante esfuerzo personal. Agrega además que llevó una vida llena de actividad y éxitos comerciales, pero agobiada también por preocupaciones y enfermedades. Como muchos judíos de su época, su aspiración era llegar a destacarse dentro de la sociedad burguesa. Su dedicación y continuo trabajo lo llevaron a fundar un próspero almacén. Su habilidad en los negocios, carácter emprendedor y relaciones sociales le permitieron ingresar al cerrado círculo de los privilegiados de Praga. Ubicamos aquí al padre “de la realidad”, aquel que desempeña las funciones que la cultura le asigna y que es reconocido por su grupo familiar: “es el que está ahí, trabajando, legislando, actuando, separando, como referencia concreta para la acción del hijo.”³⁹

La “esencia” de la relación entre Franz Kafka y su padre fue de *contraste*. Hermann Kafka era alto y corpulento. Su hijo heredó la estatura, pero no la corpulencia. De hecho, su notable flacura ha sido uno de los rasgos que más señalan sus biógrafos. Era un hijo “cuya desmayada delgadez contrasta con el vigor vehemente del padre”, como diría Mujica Láinez

³⁷ Klaus Wagenbach, *La juventud de Franz Kafka (1883-1912)* (Caracas: Monte Avila Editores, 1969), 19.

³⁸ Max Brod, *Kafka* (Buenos Aires: Emecé: 2000).

³⁹ Yolanda López, *¿Por qué se maltrata al más íntimo? Una perspectiva psicoanalítica del maltrato infantil* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002), 87.

en algún cuento.⁴⁰ Pero la cuestión, desde luego, no se redujo al aspecto corporal. Franz Kafka *ante* su padre y ante sí mismo se consideró siempre una persona temerosa, insegura, incapaz de hacerse cargo del almacén o de cualquier otro negocio, y atemorizado ante el compromiso que implicaba tener una familia. En la *Carta al padre* se lee: “En todo caso, éramos tan distintos, y en esta diferencia tan peligrosos el uno para el otro, que si se hubiera querido calcular de antemano cómo yo, el niño de lento desarrollo, y tú, el hombre ya hecho, nos comportaríamos el uno con respecto al otro, se hubiera podido suponer que sencillamente me aplastarías sin que nada quedara de mí.”⁴¹ Este marcado contraste se encuentra en otras expresiones que tienen en común ubicar al padre en un lugar elevado y al hijo en uno disminuido. Uno de los más inquietantes y que nos sirve de síntesis, dice: “A veces imagino el mapamundi extendido y a ti atravesado sobre él. Entonces me parece que sólo entran en consideración para mi vida las zonas que no cubres o que no están a tu alcance.”⁴²

La versión que Franz Kafka da sobre su padre ha sido cuestionada por algunos autores, aunque en menor medida. En general, leen con cierta distancia lo registrado por él y llaman la atención sobre otros eventos que no han sido lo suficientemente resaltados a pesar de su importancia. Desde luego, no se trata de *salvar al padre*, como lo hacían las primeras pacientes de Freud con su estrategia histérica, sino de poner en contexto esta relación y mirar no sólo los excesos que Franz Kafka le asigna a su padre sino también las bondades que atenúa u omite. Mario González Restrepo, en su ensayo *Franz y Kafka*, comenta al respecto:

El genio de Franz no dudaba en servir a la manipulación: seducía, atacaba y contraatacaba a su amaño, buscando su propio beneficio y parapetándose en su brillantez. (...) Su papá fue blanco de su pericia argumentativa, motivo de lamentos y rencores, cuando al fin y al cabo no debía ser más que un papá cascarrabias y orgulloso de la prosperidad que había conseguido a pulso para él y su familia partiendo casi de la miseria. ¿Qué podía ser Hermann Kafka sino un señor inflexible y petulante como han existido y existen por montones?⁴³

Ese *papá cascarrabias* siempre respondió por las necesidades de vivienda, estudio y alimentación de su familia. Y buscó que su hijo colaborara en el almacén de manera más activa, lo cual amargaba a Franz pues sentía que le quitaba tiempo para escribir. Así las cosas, preguntarse quién fue entonces Hermann Kafka resulta del todo válido, sobre todo

⁴⁰ Manuel Mujica Láinez, “El sucesor” en *Misteriosa Buenos Aires* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998), 150-151.

⁴¹ Franz Kafka, *Carta al padre* (Bogotá: Panamericana, 1997), 23-24. *Me aplastarías como a un insecto*, podríamos decir.

⁴² *Ibíd.*, 85.

⁴³ Mario González Restrepo, “Franz y Kafka”, en *El proceso* (Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2008), 17.

debido a que el hijo nos legó el interés, dada su *Carta al padre*. ¿Hermann fue un tirano doméstico? ¿fue una versión exagerada -y aún deformada- de la imaginación de su hijo? ¿Son justos los reclamos que recibe? Sobre estas cuestiones -difíciles de por sí- sólo es posible especular. Su examen es materia de otros autores. A nosotros lo que nos interesa destacar es que la relación que Kafka mantuvo con su padre ha sido estudiada desde la perspectiva de la ley tanto en el plano de la infancia (recuerdos de la infancia), como en el de sus consecuencias (frustraciones de adulto).

Muchos comentaristas, con o sin formación psicoanalítica, examinan esta relación bajo la luz de explicaciones edípicas. El problema viene cuando estas explicaciones, que pertenecen al plano biográfico, se trasladan al plano literario. Entonces se puede llegar a asignar -erróneamente según me parece- la obra de Kafka como una derivación del conflicto con el padre. La cuestión aquí parece ser cómo situar ese lugar del padre con respecto al hijo para no caer ni en su desconocimiento, ni en una sobrevaloración. Es claro que un texto como la *Carta al padre* muestra la enorme dificultad de la relación que Franz mantuvo con Hermann. Pero lo que nos interesa interrogar a nosotros es: ¿cuánto de la obra de Kafka tiene que ver con el padre? Es claro que el padre se relaciona con la subjetividad del hijo y esto se refleja en la obra. Lo que nosotros intentamos destacar es que el padre, como representante de la ley, aparece en algunas obras importantes prohibiendo y castigando. Pero la ley retorna en otros representantes que no son el padre. Y adquiere otros matices más ominosos y abstractos de los que nos pueden brindar los relatos en los que aparece un padre y su hijo.

2.2 Desde lo literario

El segundo plano para examinar la ley kafkiana -y en el que nos enfocamos en este trabajo- es el plano literario. En la literatura hay escritores que tratan temas densos en sus inicios y con el tiempo los dejan atrás, mientras que otros los profundizan. Kafka perteneció a este último grupo. Por ejemplo, la ley en un texto inicial como *La metamorfosis* y uno final como *El castillo*, nos permite ver la manera en la que se fue complejizando. En *La metamorfosis* la ley se mueve más que todo dentro de un esquema familiar, con un padre que castiga a su hijo, mientras que en *El castillo* la ley nada tiene que ver con estos esquemas familiares, sino que está distribuida en una compleja -y tal vez infinita- serie de burócratas que la ejercen de maneras impositivas y a veces caprichosas.

La influencia del padre de Kafka en la vida de su hijo es indiscutible. Pero cuando se trata de examinar su obra las cosas cambian. En el amplio repertorio de personajes de Kafka el padre es protagonista (sobre todo en algunos relatos los iniciales); sin embargo, pensamos que para que Kafka pudiera expresar otros matices de la ley tuvo que presentar otros personajes y desarrollar otro tipo de relaciones más complejas que las que se presentan entre los integrantes de la familia.

2.2.1 El padre como representante de la ley

Padre e hijo son personajes más o menos recurrentes en el repertorio de Kafka. Lo relatos *El mundo urbano*, *La metamorfosis*, y *La condena* -que examinaremos a continuación- muestran las relaciones de jerarquía-subordinación que se dan entre ambos.

El criterio de selección y el orden de presentación vienen dados por el progresivo aumento de su crudeza, que va desde un padre que regaña, a otro que agrede, y a otro que sentencia a muerte. Estos relatos tienen en común a un padre que legisla y un hijo que *no puede salir* de esa legislación, y esto tiene distintas consecuencias.

2.2.2 Padres e hijos en *El mundo urbano*

El relato *El mundo urbano*, está registrado en una entrada de diario del 21 de febrero de 1911. Su protagonista es Oskar M., un estudiante de *cierta edad* que tiene archivada su tesis en un cajón desde hace diez años, pues no ha podido encontrar las ideas que le permitan terminarla. Una tarde de invierno, mientras caminaba por la calle, siente que llega a una conclusión y regresa con afán a su casa para contársela a su padre. Al llegar lo encuentra de mal humor y recibe una serie de reproches:

«Silencio», gritó el padre y se levantó, cubriendo una ventana. «Silencio, te ordeno. Y no me vengas con tus “peros”, ¿entiendes?» Entonces agarró la mesa con ambas manos y la acercó un paso a Oskar. «No soporto ya por más tiempo tu vida de crápula. Soy un anciano. Pensaba que en ti tendría un consuelo para mi vejez, pero me resultas peor que todas mis enfermedades. ¡Vaya un hijo que con su pereza, su prodigalidad, su maldad y (por qué no decirlo francamente) su estupidez, está llevando a la tumba a su propio padre!»⁴⁴

Oskar trata de defenderse de estos reproches lo mejor que puede para mitigar el enojo de su padre e intentar persuadirlo a su favor. Le pide que le tenga confianza pues ha encontrado una idea que hará de él un hombre activo, y sólo necesita un pequeño paseo para aclarar su cabeza. El padre baja un poco el tono y le dice que, aunque todo lo que le ha dicho le parece una simple charlatanería, él es al fin y al cabo su hijo. Y lo invita a que no llegue tarde a cenar para que le exponga todo el asunto. Eso sí, recalca que tenga consideración con su “pobre y buena madre”⁴⁵; pues aunque esta no sienta una pena inmediata por él, si la

⁴⁴ Franz Kafka, “El mundo urbano”, en *Diarios (1910-1923)* (Barcelona: Editorial Lumen y Tusquets Editores, 1995), 31.

⁴⁵ *Ibíd.*

“destruye lentamente el simple esfuerzo de ahuyentar esta pena.”⁴⁶ Oskar le dice que en sus palabras siempre estará el respeto y el amor que siente hacia ellos. Un momento antes de salir a la calle el padre le advierte: “con tu treta has aplacado mi primera explosión de ira, pero he aquí que ahora me siento aún más triste que antes y por esta razón te suplico -si insistes puedo incluso juntar las manos- que al menos no digas nada a tu madre de tus ideas. Que te baste conmigo.”⁴⁷ El relato se cierra de manera un poco precipitada cuando Oskar llega a la casa de uno de sus amigos para contarle sus ideas y planes, de los cuales finalmente el lector nunca se entera. Por eso tal vez no sería equivocado considerar *El mundo urbano* como un boceto para otros escritos, como *La condena*, por ejemplo.

2.2.3 Padres e hijos en *La metamorfosis*

La metamorfosis (Die Verwandlung) fue publicada en octubre de 1915. Puede tomarse sin problemas como una novela corta o un cuento largo. Se destaca por ser el texto más famoso del escritor checo. Incontables referencias en el cine, series, caricaturas, *memes* -entre otros-, así lo confirman. La imagen de insecto, el transformarse en insecto, o el despertar transformado en otra cosa sin quererlo, ni saber el motivo, se relacionan con el nombre de Kafka. Son símbolos por los cuales es reconocido en el mundo.⁴⁸

La metamorfosis es el drama de una familia burguesa que tiene como trasfondo las tensiones suscitadas por la economía doméstica. Los protagonistas son los padres y los hermanos Gregorio y Grete Samsa. La familia lleva una vida modesta y apacible. El padre está retirado, la madre se dedica al hogar, y Grete espera poder estudiar música algún día. Gregorio trabaja como comerciante para un almacén de telas. Es un empleado aplicado pero no le gusta esta actividad. Sin embargo, está atado a una deuda que tiene el padre y que tardará algunos años en cancelar. Teme que si queda sin empleo los gastos de la casa no podrán ser sustentados. Las relaciones familiares se ven alteradas cuando Gregorio despierta una mañana cualquiera convertido en insecto. Este es el famoso eje del relato.⁴⁹

⁴⁶ *Ibíd.*

⁴⁷ *Ibíd.*, 33.

⁴⁸ No está de más mencionar algunos rápidos ejemplos. En *Los Simpsons*, el *Café Kafka* -que Lisa visita- está decorado con figuras de insectos (uno de ellos de corbata y sombrero, en un claro guiño a Gregorio Samsa). Las películas *La mosca* (David Cronenberg, 1986) y *Sector 9* (Neill Blomkamp, 2009), tienen como argumento la progresiva transformación de sus protagonistas en insectos. El caricaturista colombiano *Matador* ha tomado el tema de *despertar transformado en otra cosa*, como motivo para su humor político. Una de sus caricaturas se llama “La metamorfosis”, y dice: “Una mañana, tras un sueño intranquilo, Iván Duque se despertó convertido en Ernesto Samper.”

⁴⁹ En *Informe para una academia*, el simio *Peter el rojo* se va transformando en humano. No físicamente, pero sí va adquiriendo su razonamiento y gustos. Mientras que para Samsa lo humano

La transformación de Gregorio *fuera* a su familia a transformarse también. Los lleva a buscar nuevas fuentes de ingreso y dejar así su dependencia económica. En otras palabras: los lleva a ganarse la vida por sí mismos. El padre trabaja como ordenanza⁵⁰ en un banco, la madre como costurera para un almacén, y Grete como ayudante en un comercio. Además, venden sus joyas y arriendan una habitación de la casa para obtener ingresos extra. En esta nueva dinámica familiar de productividad Gregorio, que antes era uno de los ejes del hogar, ahora va siendo progresivamente olvidado debido a su condición de insecto. Su muerte resulta un anhelado descanso para su familia.

El padre es un hombre disminuido por la edad, que ha engordado mucho y se ha vuelto lento y pesado después de cinco años de descanso de una “vida laboriosa, aunque fracasada.”⁵¹ La familia lo cuida y respeta (si no fuera así Gregorio no trabajaría en algo que no le gusta para pagar la deuda; o también podríamos pensarlo de otra manera: un hijo que heredó los pecados del padre). La nueva situación de su hijo lo lleva a asumir una indeseada posición de sumisión en su nuevo trabajo. Prueba de ello es que dormita fuera del horario laboral con el uniforme puesto, “como si quisiera estar siempre preparado y esperase oír incluso en casa la orden de alguno de sus jefes.”⁵² La sumisión del padre (y de hecho de toda la familia) también se presenta con respecto a los inquilinos. Estos inquilinos, que son tres señores, ocupan ahora en el comedor los lugares que antes eran del padre, la madre y Gregorio. El padre, un momento antes de dirigirse a la cocina a comer con su familia, se despide de ellos con una respetuosa reverencia. “¡Vaya vida! ¿Ni siquiera los últimos años voy a poder estar tranquilo?”⁵³, dice al reflexionar sobre su propia situación.

Las relaciones entre Gregorio y su padre no tenían grandes sobresaltos antes de la transformación. Es a partir de esta, cuando Grete se hace cargo, que el padre se distancia de su hijo. A pesar de esto hay dos escenas más o menos parecidas que ambos protagonizan. Estas tienen en común que Gregorio está por fuera de su habitación y el padre lo hace retornar a ella por medio de un castigo físico que ocasiona daño a su cuerpo. En la primera escena lo empuja con su bastón y en la segunda le tira manzanas. Examinemos en la segunda escena cómo Gregorio se extraña ante su padre, momentos antes de ser castigado:

se va extinguiendo poco a poco, para *Peter el rojo* se va incrementando hasta que adquiere una gran lucidez sobre su condición.

⁵⁰ Ordenanza: empleado que en ciertas oficinas desempeña funciones subalternas.

Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [24 de diciembre de 2020].

⁵¹ Kafka, *La metamorfosis*, 37.

⁵² *Ibíd.*, 51.

⁵³ *Ibíd.*, 52.

Sin embargo, ¿era aquél realmente su padre? ¿Era el mismo hombre que, antes, cuando Gregorio iba a salir en viaje de negocios, permanecía fatigado en la cama? ¿Era el mismo hombre que, al regresar a casa, se encontraba en batín, hundido en su butaca, y que, sin fuerzas para levantarse, se limitaba a levantar los brazos en señal de alegría? ¿Era el mismo hombre que, en los raros paseos en común, algunos domingos u otros días festivos, entre Gregorio y la madre, cuyo paso lento se volvía aún más pausado, avanzaba envuelto en su viejo gabán, apoyándose cuidadosamente en el bastón, y que solía pararse cada vez que quería decir algo, obligando a los demás a detenerse a su alrededor?

Ahora, sin embargo, aparecía firme y erguido, con un severo uniforme azul con botones dorados, como el que suelen llevar los ordenanzas de los Bancos. Del rígido cuello alto sobresalía la papada; bajo las pobladas cejas, los ojos negros destellaban con una mirada vivaz y alerta, y el cabello blanco, hasta entonces siempre en desorden, estaba reluciente y peinado con una raya impecable.

Tiró sobre el sofá la gorra, que llevaba una insignia dorada –probablemente la de algún Banco– y, dando un rodeo, fue hacia Gregorio con expresión hostil, con las manos en los bolsillos del pantalón y los largos faldones de su uniforme de levita recogidos hacia atrás. El padre no sabía lo que iba a hacer; al caminar levantaba los pies a una altura desusada, y Gregorio quedó asombrado del enorme tamaño de sus suelas. Sin embargo, no se revolvió, pues ya sabía, desde el primer día de su vida, que cabía esperar de su padre el máximo rigor con respecto a él. Echó a correr delante de su padre, deteniéndose cuando éste lo hacía y corriendo de nuevo en cuanto le veía hacer un movimiento.⁵⁴

En esta escena encontramos un contraste entre un antes y un después del padre. Antes estaba disminuido por la edad, después aparece ante su hijo con una vitalidad inusitada pero para propinarle un inesperado castigo. El hijo siente una sensación de extrañeza ante este renovado padre. Incluso lo toma por otro.⁵⁵ La escena se cierra cuando el padre empieza a lanzar manzanas a su hijo. Una de ellas golpea el cuerpo de Gregorio y lo deja indefenso, adolorido y aturdido. Momentos después Gregorio alcanza a oír la voz de su madre que “echando los brazos al cuello del padre, le suplicaba que no matase a su hijo.”⁵⁶

Hemos dicho que *La metamorfosis* tiene como trasfondo las tensiones por la economía doméstica. Hay, sin embargo, otras tensiones aún más profundas, como por ejemplo las que experimenta Gregorio al estar confinado en su cuarto. En efecto, Gregorio sufre cuando alguien de su familia o la empleada ingresan al cuarto ya sea para limpiarlo, vaciarlo de sus cosas, o arrumarlo con trastos, como se ve en distintos momentos del relato. La psicoanalista Sylvia De Castro considera que el drama de Gregorio es el de la reducción de un sujeto a

⁵⁴ *Ibíd.*, 47-48.

⁵⁵ La transformación del hijo altera no sólo la vida familiar sino a cada uno de sus miembros. Se podría pensar que no hay un antes y un después del padre, sino que su cambio está en función de la nueva situación del hijo. Esto no descartaría ni anularía el considerar que hay *fuerzas ominosas* que animan la reacción del padre...

⁵⁶ *Ibíd.*, 50.

insecto, una deshumanización.⁵⁷ La resistencia a esta reducción puede verse cuando Gregorio se opone con rabia a que saquen del cuarto sus cosas, especialmente el misterioso cuadro de una mujer envuelta en pieles, como si estas cosas fueran anclas del vínculo que aún mantiene con su condición humana, y que no se ha resignado a perder. A pesar de todo, esta reducción se hace notoria por muchos detalles, como cuando los señores toman en arriendo la habitación, y la familia tiene muebles que no puede vender pero tampoco quiere tirar. Así que “todas estas cosas habían ido a parar al cuarto de Gregorio, junto con el recogedor de la ceniza y el cubo de la basura.”⁵⁸ Gregorio termina entonces como *un trasto más* en un cuarto lleno de trastos. Solo que ese *trasto* es un humano reducido a insecto.

Otra de las tensiones es la que siente la familia ante la naturaleza de Gregorio. Hay incertidumbre sobre si él continúa siendo humano, o si al menos conserva *algo* de humano. Hay momentos en los que se reconoce o supone que todavía conserva una parte humana, como cuando el padre de vez en cuando pregunta sobre lo que estará pensando, o la madre cuando intercede para detener el castigo, o la hermana cuando se encarga de llevarle la comida y asear su cuarto. Pero también, en otros momentos, encontramos reacciones de agresión, asco y rechazo de estos mismos familiares. Lo cierto es que Gregorio va perdiendo todo. Su cuerpo de humano, en primer lugar, y luego su voz, con lo que “su campo subjetivo se reduce progresivamente a tal punto que queda fuera del discurso, del lazo social.”⁵⁹ No deja de ser llamativo que, así como Gregorio pierde unas cosas, también gana otras. La principal es un progresivo dominio de su cuerpo de insecto que le permite trepar por las paredes. Tampoco deja de ser llamativo que estas ganancias las pierde por el daño que recibe su cuerpo debido al castigo del padre. En últimas, la tensión de la familia es saber si se completó lo que podríamos considerar como un *proceso metafórico*. Proceso que iría del significante del nombre propio *Gregorio* al significante *insecto*. En caso de ser así:

ha tenido lugar la sustitución del significante del nombre propio que nombra a Gregor por el significante *insecto*, de donde *insecto* realiza metafóricamente la abolición del nombre propio del sujeto (que ha caído a la condición de significado), al tiempo que produce efectos de significación. No cualquier efecto de significación, efectivamente, se trata de la significación de insecto en su connotación de injuria.⁶⁰

Monstruo, bicharraco, como lo llegan a llamar en ciertos momentos del relato, es lo que termina representando Gregorio para el Otro (entendido como el conjunto de los significantes).⁶¹ Ese Otro es su familia y también los pocos que alcanzan a tener contacto con él, como las

⁵⁷ Sylvia De Castro, 2005.

⁵⁸ Kafka, *La metamorfosis*, 57.

⁵⁹ Sylvia De Castro, 2005, 3.

⁶⁰ Sylvia De Castro, 2005, 2.

⁶¹ La genialidad de Kafka consiste en que el lector sienta compasión y hasta simpatía por ese insecto.

empleadas, los inquilinos y el jefe. Gregorio finalmente muere en su habitación. Una rústica empleada avisa entre risas esta novedad a la familia: “no tienen que preocuparse de cómo quitar de en medio eso de ahí al lado. Ya está todo arreglado.”⁶² No hay funeral. No hay rituales para despedir su cuerpo, lo cual parece confirmar que definitivamente Gregorio dejó de ser un sujeto para su familia. Luego de escribir sendas cartas a sus respectivos jefes, el padre, la madre y Grete salen a tomar aire al campo, liberados al fin de todos los avatares que han vivido. En el tren que los lleva al campo los padres se dan cuenta que su hija se ha transformado en una hermosa mujer y piensan al unísono que los planes para el futuro deben incluir buscarle un buen marido.

En otro orden de consideraciones, podría decirse que la vida de Gregorio está supeditada a la deuda del padre. Poco sabemos de su propio deseo, excepto que tenía como pasatiempo algún modesto trabajo de carpintería y que había cortejado a una empleada de una tienda, “aunque sin empeño suficiente.”⁶³ Su preocupación principal consiste en seguir dando a su familia la sosegada vida que llevan. Sylvia De Castro considera que Gregorio era un trabajador a quien:

al estilo de un capitalista con su proletario, el padre extraía plusvalía, un sobrante, un plus de goce que, de otro lado, él mismo ofrecía, en cumplimiento de su propia aspiración de ocupar en la familia el lugar de quien encarna el objeto precioso, amable, el objeto del deseo del Otro. A esto se reducía su deseo.⁶⁴

Gregorio ocupa un lugar a costa de su propio deseo o, para decirlo de otra manera: “sacrifica su deseo al goce del Otro, renunciando a lo más íntimo de su ser.”⁶⁵ En realidad, es el padre el que sigue legislando sobre su vida. Las transformaciones de los hermanos Samsa, es decir, pasar de ser niños a jóvenes, indican a los padres que ya pueden o ser productivos, o atarse a alguien que lo sea (como el hipotético marido de Grete). Como refiere William Díaz: “ahora que el inconveniente de Gregor ha sido superado, uno de los medios para ascender a una posición social y económica más cómoda es, para los padres, la búsqueda de un buen marido para su hija.”⁶⁶ En últimas, de lo que se trata para los padres es de intentar recuperar la vida sosegada que tenían.

2.2.4 Padres e hijos en *La condena*

⁶² Franz Kafka, “La metamorfosis”, en *La metamorfosis y otros relatos* (Bogotá: Oveja Negra, 1983), 71.

⁶³ *Ibíd.*, 54.

⁶⁴ Sylvia De Castro, 2005, 3.

⁶⁵ Daniel Zimmerman, “El inconsciente y la ficción literaria”, *Desde el jardín de Freud* n.º 10 (2010), 243.

⁶⁶ William Díaz Villarreal, “Los hijos de Kafka”, *Literatura: teoría, historia, crítica* 6 (2004): 253.

La condena es un cuento que se publicó en 1913. Guarda varias semejanzas con *La metamorfosis*; después de todo, estos dos relatos -junto con *El fogonero*- iban a ser publicados en un libro que se titularía *Los hijos*, pero que no fue impreso por diferentes dificultades que Kafka tuvo con su editor.⁶⁷ *La condena* es un relato que parece *menos memorable* que otros por su ausencia de fantasía o, por decirlo de otra manera, por su crudo realismo. Curiosamente ha sido uno de los más editados del escritor checo.

Georg Bendemann vive con su padre desde el fallecimiento de su madre, acontecido un par de años atrás. Ambos son comerciantes. Bendemann escribe cartas a un amigo de la infancia que se fue al extranjero hace años, pero que no ha tenido éxito en los negocios. Este amigo al parecer está enfermo, vive solo y sus ocupaciones no le dejan tiempo para visitar su país. Bendemann, en las ocasionales cartas que escribe, le cuenta sucesos sin importancia, y oculta sus éxitos comerciales y su reciente compromiso, tal vez por compasión o para no despertar envidias. Después de mucho pensarlo decide al fin contarle todo e invitarlo a su matrimonio.

Ingresa a la habitación del padre para comunicarle que enviará esta carta a su amigo. La habitación es algo oscura y Georg nota que este apenas a probado el desayuno y tiene su ropa un poco sucia. Se reprocha por este descuido y piensa que debe estar más atento a su bienestar. El padre escucha con calma y, a pesar de la insistencia de su hijo, dice no recordar a ese amigo. Georg acompaña al padre hasta la cama. “¿Estoy bien tapado?”⁶⁸, pregunta con insistencia y gran interés. “No te preocupes, estas bien tapado”⁶⁹, responde Georg. Entonces sucede algo inesperado.

El padre, que hasta ese momento se mostraba como alguien necesitado de ayuda, arroja con furia las cobijas y se para encima de la cama. “Quisieras cubrirme, bien que lo sé; pero todavía no estoy acabado. Y aunque sean mis últimas fuerzas, para ti son suficientes, demasiadas casi”⁷⁰, le grita. Revela que conoce bien al amigo y acusa a su hijo de traición: “Conozco muy bien a tu amigo. Habría sido como un hijo para mí. Por eso mismo tú lo traicionaste.”⁷¹ Arremete contra su prometida: “ella se levantó las faldas y tú cediste; y para gozar con ella mancillaste la memoria de tu madre, traicionaste a tu amigo y tendiste en el lecho a tu padre para que no pudiera moverse.”⁷² Y exclama: “¡pero tu amigo no fue traicionado! (...) ¡yo era su representante aquí!”⁷³ El padre justifica estos agrios reproches

⁶⁷ *Ibíd.*, 235-268.

⁶⁸ Kafka, *La metamorfosis*, 106.

⁶⁹ *Ibíd.*

⁷⁰ *Ibíd.*

⁷¹ *Ibíd.*

⁷² *Ibíd.*, 107.

⁷³ *Ibíd.*

como el resultado del abandono que siente por parte del hijo, y la molestia que le provocan sus actitudes:

¿qué podía hacer, en mi cuarto del fondo, acosado por empleados desleales, viejo y decrépito? Y mi hijo se paseaba jubilosamente por el mundo, cerraba operaciones que yo había previamente preparado, se pavoneaba y se presentaba ante su padre con una expresión de hombre importante. ¿Crees que yo no te habría querido, si no te hubieras empeñado en alejarte?⁷⁴

En este punto el relato se encamina hacia un desenlace desconcertante. El padre, además de sus reproches, empieza a establecer una posición de furiosa rivalidad con respecto a su hijo. Le dice que no necesita su ayuda para sus labores cotidianas, que los clientes que cree tener en realidad son suyos, y que incluso es capaz de poner de su lado a su misma prometida:

Quédate donde estás; no te necesito. Piensas que todavía tienes fuerza suficiente para acercarte y que te quedas ahí sólo porque así lo deseas. Te equivocas. Yo sigo siendo el más fuerte. Yo solo tal vez hubiera tenido que hacerme a un lado; pero tu madre me transmitió hasta tal punto su fuerza, que establecí una estrecha relación con tu amigo, y tengo metidos a todos tus clientes en este bolsillo. (...) ¡Atrévete a presentarte ante mí con tu novia! ¡La arrancaré de tu lado, ya lo verás!⁷⁵

Georg reacciona con gritos a esta embestida, se muerde la lengua, sus ojos se desorbitan y le tiemblan las rodillas. Su rabia lo lleva a pensar fugazmente que si el padre se cayera de la cama desde la que le grita se partiría la cabeza. El padre aumenta el tono y dice que ha esperado por años este momento gozoso. En el momento de mayor exaltación le grita: “Ahora sabes que hay otras cosas en el mundo, porque hasta ahora sólo te has preocupado de las tuyas. Eras un niño inocente, pero es más cierto que también has sido un ser diabólico. Por lo tanto, te condeno a morir ahogado.”⁷⁶ El punto culminante de este relato se da cuando Georg acata esta sentencia, sale corriendo de la casa y se lanza desde un puente. “Queridos padres, a pesar de todo, siempre os he amado”⁷⁷, dice antes de caer.

Una característica recurrente en los relatos de Kafka es que la ley se activa con algo mínimo o sin importancia. El progresivo alejamiento un hijo con respecto a un amigo de infancia no parece motivo suficiente como para decirle que se quite la vida. Aunque a este motivo se agreguen otros, justos o injustos, como el abandono del cual lo culpa, su éxito en los negocios, o el romance con su prometida. ¿Y quien era este amigo al fin y al cabo?, ¿por qué el padre

⁷⁴ *Ibíd.*, 108.

⁷⁵ *Ibíd.*

⁷⁶ *Ibíd.*, 109.

⁷⁷ *Ibíd.*, 110.

se interesa tanto en él cuando para su propio hijo ha dejado de ser relevante?, ¿acaso el hijo no tiene derecho de alejarse de quien quiera?

2.3 El castigo

La ley kafkiana es una ley que castiga. También lo podríamos decir de otro modo: el castigo es la esencia de la ley kafkiana. Diferentes relatos permiten identificar un patrón desconcertante: el castigo se activa de un modo inesperado y desproporcionado ante alguna acción insignificante o desconocida, que puede tener relación o no con una falta. Examinemos algunos ejemplos.

2.3.1 Castigo en *El golpe a la puerta de una granja* y *El proceso*

En el cuento *El golpe a la puerta de una granja* es posible apreciar que el castigo actúa como una especie de mecanismo en sí mismo, y también como un engranaje de lo que podríamos llamar, por ahora, *máquina de la ley kafkiana*. No hay que ir muy lejos para encontrar similitudes con la estructura de *El proceso*; de hecho, casi se podría pensar que *El golpe a la puerta de una granja* es una versión de *El proceso*. En ambos relatos el castigo se va articulando en una progresión de pasos o eventos que tienen una intensidad creciente, pero -desde luego- la brevedad del cuento hace que resalten mucho más.

El comienzo de este relato presenta los personajes, el contexto, y una acción sin importancia que es la causa del castigo: “Era verano, un día caluroso. Camino de casa con mi hermana, pasé por delante de la puerta de una granja. No sé si la golpeé por capricho o por estar distraída, si se limitó a amenazar con el puño o si ni siquiera la golpeó.”⁷⁸ Siguen caminando y llegan a un pueblo desconocido. Los campesinos los saludan amistosamente pero también les advierten con temor que los dueños de la granja los denunciarían y que la indagación sobre el asunto comenzaría de inmediato. El hermano se siente tranquilo pues con seguridad “no había propinado ningún golpe y, aunque lo hubiera hecho, en ningún lugar del mundo se procesa a alguien por algo así.”⁷⁹ Aquí es inevitable encontrar semejanzas con el miedo de los aldeanos de *El castillo*, y con la despreocupación inicial que muestra Josef K cuando es notificado por los guardianes. El hermano intenta sin éxito tranquilizar a la gente del pueblo. Desde las puertas de la granja salen unos jinetes armados con lanzas y llegan donde está el grupo. La hermana se va por petición del hermano. Los jinetes son un juez y su asistente. Ordenan al hermano entrar a la casa de un campesino, pero esta parece más una celda: “grandes baldosas, una pared pelada de color gris oscuro, un aro de hierro empotrado

⁷⁸ Franz Kafka, “El golpe a la puerta de una granja”, en *La Muralla China* (Madrid: Alianza Editorial, 2015), 149.

⁷⁹ *Ibíd.*

en el muro, y en el centro algo a medio camino entre una cama de campaña y una mesa de operaciones.”⁸⁰ De nuevo encontramos aquí semejanzas con la máquina de tortura de *En la colonia penitenciaria*. Este cuento concluye con una reflexión del hermano ante la extraña situación en la que se encuentra: “¿podré saborear aún otro aire que no sea el de la prisión? Esa es la gran pregunta o, mejor dicho, lo sería si tuviera alguna esperanza de ser liberado.”⁸¹

Uno de los puntos clave de la novela *El proceso* es que Josef K ignora, indaga y no logra dar con las causas que dieron origen a su propio proceso. ¿Una pequeña acción como darle un golpe a una puerta fue la que originó todo? No lo sabemos y lo único que podemos hacer es conjeturar. Causas desconocidas en la novela, causas mínimas en el cuento, pero que suscitan un castigo del cual los protagonistas no tienen escapatoria. Como si lo importante no fueran las causas por las cuales se castiga sino el castigo en sí mismo. Y para esto está el siempre aceitado mecanismo de la máquina de la ley kafkiana que sale al paso de los hermanos con soldados-burócratas que intimidan, con campesinos que temen, y con una mazmorra de la que tal vez no se puede escapar.

En *Lo que queda de Auschwitz*, el filósofo Giorgio Agamben comenta que la ley en *El proceso* no se presenta tanto como norma, sino más bien como juicio y, en consecuencia, como proceso. El notable efecto de esto es que, si la esencia de la ley es derecho procesal, la “ejecución y transgresión, inocencia y culpabilidad, obediencia y desobediencia se confunden y pierden importancia.”⁸² El proceso sería entonces autorreferencial: un medio y un fin en sí mismo. Eso podría explicar por qué las causas por las que Josef K es acusado van pasando a un segundo plano, incluso para él mismo. *El proceso* y *El golpe a la puerta de una granja* comparten elementos estructurales, tal como mencionamos, sin embargo, la extensión de la novela permitiría sustentar la idea del proceso como algo autorreferencial. En el cuento esto casi no se percibe, pero en cambio lo inocuo de la causa y la progresión del castigo resaltan con especial intensidad.

Agamben considera además que “el fin último de la norma es la producción del juicio; pero éste no se propone ni castigar ni premiar, ni hacer justicia ni descubrir la verdad. El juicio es en sí mismo el fin y esto (...) constituye su misterio, el misterio del proceso.”⁸³ En este punto no podemos menos que expresar nuestro desacuerdo. El proceso puede ser autorreferencial pero no es neutro de ningún modo. En los dos relatos que estamos comentando podemos ver que su finalidad es el castigo. En otras palabras: una *máquina de ley*

⁸⁰ *Ibíd.*, 151.

⁸¹ *Ibíd.*

⁸² Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III* (Valencia: Editorial Pre-Textos, 2010), 17. El subrayado es mío.

⁸³ *Ibíd.*

kafkiana, como la hemos llamado, montaría su proceso para *producir* castigo. ¿Cuál? En el caso de Josef K el proceso en sí mismo sería el castigo. Su duración e incertidumbre terminan desgastando a su protagonista. No es un castigo para el cuerpo, como el de la máquina de tortura de *En la colonia penitenciaria*, sino un castigo para el alma. *El proceso sería una máquina para torturar el alma*, por decirlo de otra manera.⁸⁴ En el caso del cuento, el castigo para el hermano es el encierro y -tal vez- la tortura. En estos dos relatos, emparentados en su estructura, vemos que lo sustancial deja de ser importante; no así los avatares del proceso y, sobre todo, la efectividad de estos inesperados e inexplicables castigos.

2.3.2 Castigo en *La metamorfosis*

En *La metamorfosis* encontramos también que un acontecimiento sin aparente importancia desencadena un castigo desproporcionado para el protagonista o los que lo rodean. Gregorio Samsa no ha faltado a su trabajo, tampoco se ha enfermado antes, pero una pequeña demora al inicio del día empieza a alertar a su familia. Esto es apenas normal. No así que momentos después sea el propio gerente del almacén el que irrumpa en la casa para examinar la situación de su empleado. La puerta de la habitación de Gregorio está cerrada, de manera que la familia y el gerente no pueden ingresar. Molesto por esta situación, el gerente se despacha en un fastidioso sermón:

–Señor Samsa –dijo, por fin, el gerente con voz engolada–, ¿qué significa esto? Se ha atrincherado usted en su cuarto y no contesta más que con monosílabos. Inquieta usted inútilmente a sus padres y, dicho sea de paso, falta a su obligación con el almacén de una manera inconcebible. Le hablo en nombre de sus padres y de la empresa, y le ruego encarecidamente que se explique enseguida y con claridad. Estoy asombrado; yo le tenía a usted por un hombre formal y juicioso, y no entiendo estas extravagancias. La verdad es que el señor director me insinuó esta mañana una posible explicación de su ausencia: el cobro que se le encomendó que hiciese efectivo anoche. Yo dije que respondía personalmente de que no había ni que pensar en tal posibilidad; pero ahora, ante esta incomprensible actitud, no siento ya deseos de seguir intercediendo por usted. Su posición no es, desde luego, muy sólida. Mi intención era decirle todo esto a solas; pero como a usted al parecer no le importa hacerme perder el tiempo, no veo por qué no habrían de oírlo sus señores padres. Últimamente su trabajo ha dejado bastante que desear. Es verdad que no es ésta la época más propicia para los negocios; nosotros mismos lo reconocemos. Pero, señor Samsa, no hay época, no debe haberla, en que los negocios se paralicen.⁸⁵

⁸⁴ No deja de ser significativo que *El proceso* y *En la colonia penitenciaria* fueran dos relatos independientes, como si se quisiera expresar por aparte ambas formas de castigo.

⁸⁵ Franz Kafka, *La metamorfosis y otros relatos* (Bogotá: Oveja Negra, 1983), 19.

Kafka maneja con notable ironía y humor toda la escena. Gregorio, zarandeado por este sermón, se precipita hacia la puerta ofreciendo excusas y rogando al gerente que interceda a su favor. No lo inquieta tanto su nuevo cuerpo de insecto sino retomar su rutina de viajes para el almacén. Es inevitable no pensar aquí en tantos ámbitos laborales modernos en donde la eficacia y la eficiencia se han convertido en verdaderos mantras; en donde el empleado puede llegar a sentir que incluso *convertirse en un insecto* no sería excusa suficiente para incumplir con las obligaciones propias de su trabajo. A menos que convertirse en un insecto sea un modo, inhumano, quizás, pero a la mano, precisamente, de escapar a la condena del trabajo. La otra opción es considerar que la transformación de Gregorio es un castigo. Las causas de dicho castigo no se mencionan, se mantienen ocultas, y el protagonista apenas se pregunta por ellas al comienzo del relato pues adaptarse a su nueva situación consume todas sus fuerzas (así como las causas por las que Josef K es juzgado pasan a un segundo plano pues este invierte sus energías en defenderse lo mejor posible ante el tribunal). En *La metamorfosis* encontraremos de nuevo otros castigos, de consecuencias más profundas, cuando el padre se levanta contra su hijo.

2.4 Ley kafkiana más allá del padre

La ley kafkiana alcanza matices diferentes cuando sale de los esquemas familiares. Las prohibiciones, los castigos y los representantes se presentan de maneras tan diversas que son difíciles de censar. Ya no se trata de un padre insatisfecho y enfurecido contra su hijo. Otros representantes de esta ley, como los burócratas y los guardianes, aparecen como protagonistas. Lo más extraño de todo (¿hay algo que no lo sea?) es que muchos otros personajes de su elenco resultan teniendo relación con la ley kafkiana. Es así como todos aquellos que K. encuentra durante su periplo terminan siendo *gente del castillo*. Y ni qué decir del sacerdote y las levemente ominosas niñas que Josef K encuentra en los capítulos finales de *El proceso*. La ley kafkiana más allá del padre prohíbe y castiga de maneras más *abstractas*. Por eso decíamos que mientras en un relato como *En la colonia penitenciaria* hay un castigo para el cuerpo, en *El proceso* hay un castigo para el alma. Lo que nos interesa destacar aquí es que el funcionamiento de la ley en este nivel tiene similitudes con el de una máquina, y que también es posible *percibir* que esta ley puede emerger o surgir de incomprensibles y secretas fuerzas ominosas.

2.4.1 Máquinas

Comparar la obra de Kafka con máquinas ha sido algo relativamente frecuente.⁸⁶ En ocasiones se ha tomado toda su obra como una máquina en sí misma. Deleuze y Guattari la

⁸⁶ Parte de el trabajo de Kafka era realizar informes sobre los riesgos que las máquinas podrían tener para los obreros.

llamaron la *maquina literaria*: “[Kafka] sabe que todos los lazos lo atan a una máquina literaria de expresión de la cual él es, a un tiempo, los engranajes, el mecánico, el funcionario y la víctima.”⁸⁷ Kurt Tucholsky, uno de sus primeros comentadores, comparó al tribunal de *El proceso* con máquinas: “resulta que Josef K. se ha extraviado al interior de una maquinaria gigantesca, en la subsistente, disciplinada y bien aceitada maquinaria del tribunal.”⁸⁸ Borges, por su parte, comenta: “Kafka [pensaba] por medio de fábulas, de destinos, sobre todo de hombres perdidos en un engranaje, de hombres perdidos en una especie de laberinto mecánico, de laberinto gris, burocrático.”⁸⁹ Así mismo, este tipo de comparaciones han sido recurrente para referirse a problemas contemporáneos, tal y como lo hace Ernesto Sábato en su texto cumbre *Hombres y engranajes*: “la guerra moderna es otra empresa mecanizada (...) en el que un Estado Mayor, tan invisible como el Tribunal del proceso kafkiano, mueve las piezas de un monstruoso ajedrez.”⁹⁰

El artista norteamericano Jim Kazanjian -admirador de Kafka, según nos escribió-, compone imágenes con fragmentos de otras imágenes o, en otras palabras, compone objetos a partir de otros objetos. Lo curioso es que estos, considerados individualmente, tienen poca relación entre sí, pero gracias a la particular visión de este artista logran formar un conjunto articulado que pervive en una misteriosa atmósfera. Las imágenes a continuación, *Folly* y *vehicle*, representan unas extrañas casas-máquina ensambladas con pedazos de muchos objetos. Una parece derruida, mientras que la otra parece funcionar. Sus elementos son contradictorios, pero forman un conjunto. En eso radica su encanto y misterio. La obra de Kafka de cierta manera se parece a una de estas máquinas. Las piezas de su particular ensamblaje serían los temas a los que nos hemos referido: situaciones trastocadas, atmósferas oníricas, escasas referencias, el misterio, lo fragmentario-continuo, la ley y el infinito, entre otros. Estas piezas, disímiles entre sí, lograrían sin embargo articularse como un todo. De esta manera, una máquina kafkiana podría imaginarse como una suerte de armatoste, acaso derruido, pero aún funcionando; “un conjunto bastante insensato, pero a su manera bien definido.”⁹¹

⁸⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor* (México: Ediciones Era, 1978), 87.

⁸⁸ Tucholsky, “El proceso de Kafka”, 77.

⁸⁹ Jorge Luis Borges, “Jorge Luis Borges-Roberto Alifano: Franz Kafka”, *zoopat (blog)*, 31 de diciembre de 2020, <https://patriciadamiano.blogspot.com/2019/07/jorge-luis-borges-roberto-alifano-franz.html#ixzz6JoZZRU9B>

⁹⁰ Ernesto Sábato, *El universo abstracto*, Serie Señal que cabalgamos, N° 55. (Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia, 2005), 35.

⁹¹ Franz Kafka, “Preocupaciones de un cabeza de familia”, en *La metamorfosis y otros relatos* (Bogotá: Oveja Negra, 1983), 143-144.



Imagen a. Untitled (folly)⁹²



Imagen b. Untitled (vehicle)⁹³

Imaginar la obra de Kafka como una máquina tienta a hacer un desmonte de sus piezas. Que es, en últimas, lo que hemos intentado por medio del desciframiento de los significantes. Un mecánico sabe que antes de desmontar una máquina necesita tener un panorama más o menos amplio de sus partes, ensamblaje y circuitos. Pero intentar desmontar una hipotética máquina kafkiana es enfrentarse a un inventario de piezas dispares y de funcionamiento contradictorio. En esa confusión encontraríamos la pieza llamada *ley-más-allá-del-padre*. Una pieza de la máquina kafkiana y, a la vez, una máquina en sí misma. Mientras los engranajes burocráticos de la máquina kafkiana parecen estar enmohecidos, la pieza *ley-más-allá-del-padre* se destaca por su celeridad y eficiencia. Lo burocrático es lento, lo judicial es veloz. La combinación de estos dos movimientos es uno de los aspectos más desconcertantes para los lectores del escritor checo. Un ejemplo magistral de esto lo encontramos en el primer capítulo de *El proceso*. Un verdadero microcosmos que conjuga la irrupción de la ley, la oscuridad y lentitud de los trámites burocráticos, y la rapidez de los guardianes para cumplir unas ordenes que no saben quién las dicta. En general, el matiz *abstracto* de la ley en este capítulo sobrepasa por mucho el que encontramos en los relatos que tienen a un padre y su hijo como protagonistas.

⁹² Jim Kazanjian, Untitled (folly), 2010. http://www.kazanjian.net/pg_folly.html

⁹³ Jim Kazanjian, Untitled (vehicle), 2013. http://www.kazanjian.net/pg_vehicle.html

En su inicio encontramos lo que parece ser un elaborado montaje o una broma poco divertida. “Alguien tenía que haber calumniado a Josef K, pues fue detenido una mañana sin haber hecho nada malo”⁹⁴, se lee en la famosa primera línea de esta novela. K está en su cama, acaso adormilado, esperando que le traigan el desayuno. No quiere llegar tarde al trabajo (es empleado de un banco). De repente, entra a su habitación un hombre desconocido. *¿Quién es usted?*, le pregunta, pero solo recibe evasivas. Se levanta, ya de mal genio, y en una sala contigua encuentra a otro desconocido que le notifica que está detenido. *¿Y por qué?*, pregunta extrañado, pero éste responde que ellos no están autorizados a decírselo. “El proceso se acaba de iniciar y usted conocerá todo en el momento oportuno”⁹⁵, se limita a señalar. Estos hombres -que resultan ser guardianes- ofrecen a K almacenar su pijama y el resto de su ropa mientras dura el proceso. Lo cual, aseguran, es mejor que dejarla en el depósito para los detenidos, pues ahí las pertenencias con frecuencia desaparecen o terminan vendiéndose, termine el proceso o no. También se comen su desayuno sin pedirle permiso y después, buscando obtener dinero, proponen traerle alguno de una cafetería cercana. K se impacienta, se incomoda ante su presencia, y duda de sus intenciones. Insiste en preguntar: *¿quién lo acusa?*, *¿qué organismo los envía?*, *¿por qué atropellan así su privacidad?*, *¿dónde está la orden de detención?* Los guardianes le responden de una manera más bien despreocupada:

Somos empleados subalternos (...) no tenemos nada que ver con su asunto, excepto nuestra tarea de vigilarle diez horas todos los días, y por eso nos pagan. Eso es todo lo que somos. No obstante, somos capaces de comprender que las instancias superiores, a cuyo servicio estamos, antes de disponer una detención como ésta se han informado a fondo sobre los motivos de la detención y sobre la persona del detenido. No hay ningún error. El organismo para el que trabajamos, por lo que conozco de él, y sólo conozco los rangos más inferiores, no se dedica a buscar la culpa en la población, sino que, como está establecido en la ley, se ve atraído por la culpa y nos envía a nosotros, a los vigilantes. Eso es ley. *¿Dónde puede cometerse aquí un error?*⁹⁶

Desde la ventana de un edificio vecino dos ancianos siguen cada detalle de la inusual reunión. K solicita hablar con alguien de mayor rango pues está convencido de que pierde el tiempo con los guardianes. Un tercer desconocido, que hace las veces de supervisor, lo manda llamar desde una habitación cercana. K va a su encuentro, pero los guardianes le gritan: “¿cómo pretende presentarse ante el supervisor en mangas de camisa? ¡Le dará una paliza y a nosotros también!”⁹⁷ Ante lo cual responde exaltado: “¡Al diablo con todo! (...) cuando se me asalta en la cama no se puede esperar encontrarme en traje de etiqueta.”⁹⁸

⁹⁴ Franz Kafka, *El proceso* (Madrid: Valdemar, 2016), 43.

⁹⁵ *Ibíd.*

⁹⁶ *Ibíd.*, 49-50.

⁹⁷ *Ibíd.*, 53.

⁹⁸ *Ibíd.*, 53.

Sin embargo, momentos después, regresa de mala gana a su habitación y se viste con uno de sus mejores trajes. **K** comenta al supervisor que toda esta situación no le parece más que una broma jugada por sus compañeros del banco, aunque reconoce que, cuando piensa en lo complejo de poner a todos los inquilinos de su pensión y los guardianes de acuerdo, lo duda. Agrega que su asunto carece de importancia debido a que no encuentra culpa alguna por la cual pudieran acusarlo. Mejor sería que el supervisor aclare quién lo acusa, qué organismo los envía y qué tipo de funcionarios son, pues ni siquiera visten uniformes oficiales.

El supervisor responde que ni él, Franz o Willem (así se llaman los guardianes), conocen los detalles de su proceso. Lo único cierto, lo único que saben, es que está detenido. Eso es todo. **K** se desconcierta. “Esto es absurdo”⁹⁹, “esto es para volverse loco”¹⁰⁰, grita al supervisor, pero éste se mantiene impasible. Los ancianos del edificio vecino siguen atentos desde su ventana. “¡Fuera de ahí! (...) ¡gente impertinente y desconsiderada!”¹⁰¹, les grita también. Transcurren algunos momentos de silencio en los que **K** recupera un poco la calma. Quiere despachar ya a los indeseados visitantes, y ofrece al supervisor concluir su asunto con un apretón de manos. No obstante, el supervisor lo deja con la mano extendida. “Deberíamos terminar el asunto con una despedida conciliadora, ¿ésa es su opinión? No, no, así no funcionan las cosas, y con esto tampoco le estoy diciendo que se desespere. No, ¿por qué hacerlo? Usted está detenido, nada más.”¹⁰²

El supervisor le aclara que estar detenido no implica, de ninguna manera, que sus actividades cotidianas tengan que verse restringidas. Puede, por ejemplo, irse a trabajar esa misma mañana si así lo quiere. Él mismo, para facilitar las cosas, ha traído a tres colegas de su banco para que lo acompañen. **K**, sorprendido, no comprende como se puede estar detenido y al mismo tiempo continuar con su rutina diaria. Pero el supervisor reitera que no quiere perder su tiempo en este tipo de conversaciones y da por concluida la reunión. **K** termina tomando un taxi con sus compañeros rumbo al banco mientras que el supervisor y los guardianes se dispersan en la calle.

2.4.2 Fuerzas ominosas

En la primera sección mencionamos que en la literatura de Kafka es posible percibir ecos o resonancias de los cuentos de hadas. En estos cuentos abundan bosques en los que habitan fuerzas desconocidas, acaso malignas, que pueden acechar a un caminante. Más que la

⁹⁹ *Ibíd.*, 57.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, 57-58.

¹⁰¹ *Ibíd.*, 58.

¹⁰² *Ibíd.*, 59.

oscuridad que tejen los árboles, los ruidos de extraños animales, o una constante sensación de haber perdido el rumbo, lo que más temería el caminante sería el encuentro con esas fuerzas. Espera que no le salgan al paso. En Kafka hay fuerzas desconocidas y ominosas como las de un bosque encantado, pero estas no esperan al caminante, sino que salen a su encuentro, lo emboscan. Lo buscan así esté muy lejos. Los guardines que entran en la casa de Josef K, se comen su desayuno y se acomodan en las habitaciones, son una muestra de esa inesperada irrupción. Hay otros ejemplos inquietantes. Enemigos que desde el interior de la tierra pueden llegar a asaltar la guarida en la que se vive, como dice el topo o musaraña del cuento *La obra*:

Y no sólo me amenazan los enemigos externos, pues los hay también en el interior de la tierra, aún no los he visto pero las leyendas hablan de ellos, y creo firmemente en su existencia. Son seres que habitan en las profundidades de la tierra, ni siquiera la leyenda es capaz de describirlos, incluso sus víctimas apenas los han visto; se acercan, uno oye los arañazos de sus garras escarbando su elemento, la tierra, y ya está perdido. Así que no vale decir que está uno en casa, pues más que nada está en casa de ellos.¹⁰³

En *Un viejo manuscrito*¹⁰⁴, los artesanos y comerciantes, vecinos de un palacio imperial, ven alterada su apacible vida por la llegada de misteriosos ejércitos de nómadas venidos del norte. A pesar de lo remoto de las fronteras, nadie sabe cómo llegaron, ni tampoco qué es lo que quieren, pero su número va en aumento. Toman la plaza central a modo de cuartel, y se dedican a hacer ejercicios de guerra con sus caballos y armas, como anunciando un inminente ataque al palacio. Detalles salvajes y ominosos los definen: jinete y caballo comen del mismo trozo de carne cruda, con frecuencia ponen los ojos blancos y echan espuma por la boca, y su idioma es desconocido y extraño (similar a los graznidos de un cuervo). El ejército imperial, que antes marchaba orgulloso por la plaza central, ahora se mantiene encerrado, acaso incapaz de salir a confrontar a los forasteros. Los artesanos y comerciantes pasan sus días entre el miedo y la incertidumbre. Solo se limitan a esperar. La tensión que hay entre ellos y los nómadas constituye la esencia de esta obra maestra. Además de irrumpir, estas fuerzas son amenazantes. Crean una atmósfera de tensión en ese ambiente íntimo o familiar al cual llegan, y lo van invadiendo poco a poco. Los campesinos de *La construcción de la Muralla China* temen a unos ominosos soldados que tienen algo diabólico en su dentadura y mirada. Basta con que uno de ellos llegue para que los campesinos abandonen poco a poco y con temor el lugar donde se encontraban.

La pregunta a la que nos lleva todo esto sería: ¿de dónde vienen, de dónde surgen esas fuerzas? Me parece que en ningún lugar de la obra de Kafka se menciona su origen. Tan sólo se dan indicios de su antigüedad. En *El proceso* nadie puede decir de dónde surgió el

¹⁰³ Franz Kafka, "La obra", en *La Muralla China* (Madrid: Alianza Editorial, 2015), 253.

¹⁰⁴ Franz Kafka, "Un viejo manuscrito", en *La metamorfosis y otros relatos* (Bogotá: Oveja Negra, 1983).

tribunal, únicamente señalan que sus actuaciones se pierden en el pasado. Por eso mismo, el pintor Titorelli explica a Josef K que las anheladas absoluciones reales del tribunal tal vez existan, pero sólo a modo de *leyendas*.¹⁰⁵ La *Dirección*, una poderosa y secreta organización que gobierna en *la Muralla China*, también se mueve en ese sentido. Lo importante aquí creo que es percibir que la ley *emana* más allá de cualquier representante de la ley; es decir, más allá del padre y de los personajes de más alto rango de las jerarquías. En *Poseidón*, para mencionar otro caso, la ley va más allá este dios, que es a la vez su representante. Poseidón ostenta el lugar más alto entre la jerarquía de sus súbditos, y sin embargo está atado a una ley de la que *no puede salir*. Debe vigilar constantemente las aguas de los océanos del mundo en una serie de trámites burocráticos que tienden al infinito.¹⁰⁶ Las fuerzas ominosas entonces irrumpirían como ley, o más bien, como *otra ley*, más abstracta y ominosa. Este sería, a grandes rasgos, el funcionamiento de esta extraña pieza de la máquina kafkiana.

¹⁰⁵ Deleuze y Guattari consideran que esas fuerzas son *potencias diabólicas* que Kafka presiente, como “la máquina tecnocrática americana, o la burocrática rusa, o la máquina fascista.” (Deleuze y Guattari, 1978, 23).

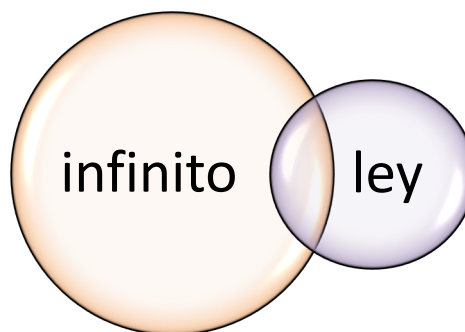
¹⁰⁶ Zizek consideró sobre la burocracia en Kafka: “Para Hegel, la burocracia sólo tiene que preparar la decisión acerca de las tareas pero no debe tener poder ejecutivo. En esto vio un problema real: si se le da a la burocracia el poder ejecutivo, entonces se convierte en totalitaria. Su solución paradójica fue que el rey, al ser idiota, era la mejor defensa contra la burocracia. ¿Qué es Kafka? Es la burocracia sin rey, por esa razón me encanta”. (Chorne y Goldenberg, 2006, 184). *Poseidón* es quien está en el lugar más alto de la burocracia y la jerarquía, pero está subordinado a una ley que acaso no entiende. Dicho de otra manera: la ley kafkiana está más allá de sus más altos representantes.

3. El infinito

Hemos retirado tu velo, y la visión de tus ojos es penetrante.
El espejo de tinta. Jorge Luis Borges.

Borges consideró que el infinito y algunos aspectos de la ley, como el de la jerarquía, eran los temas más frecuentes de la obra de Franz Kafka. La *ley kafkiana*, como examinamos en la sección anterior, irrumpe en relatos que tienen a la familia como protagonista, pero también en relatos que nada tienen que ver con esta. Es justamente en estos últimos en donde la *ley kafkiana* se torna más interesante y difícil de estudiar. En ambos casos, la ley parece estar *animada* por fuerzas misteriosas y de origen desconocido que irrumpen en la tranquila rutina de los protagonistas. Lo único que se sabe es que son muy antiguas, acaso legendarias o míticas. Nada más. En todo caso su presencia se hace sentir por medio de amenazas, de castigos, y de unos procedimientos policivos y burocráticos que resisten a la comprensión. Pero como si las cosas no fueran lo suficientemente extrañas, encontramos además que varios relatos se desarrollan en una especie de planos sucesivos, cada uno más amplio que el anterior, y en los cuales los aspectos de la ley parecen complejizarse cada vez más. No es difícil entonces considerar a esta ley tan particular como una suerte de *máquina de ley*. Una máquina con algunos engranajes aceitados, con otros oxidados, pero que funciona y no deja de producir situaciones en las que los protagonistas quedan atrapados.

En la primera sección mencionamos que la *ley kafkiana* y el infinito son dos temas independientes que se combinan entre sí, *se entrelazan* para producir efectos ominosos. La elaboración de este texto nos fue mostrando sin embargo que estos temas tenían diferentes alcances. La *ley kafkiana*, a pesar de su inquietante presencia y actuar, era rebasada por el infinito. Borges -como hemos señalado- consideró que el infinito en Kafka era múltiple. Esa multiplicidad fue con seguridad el tema más complejo de tratar en este escrito. Había tanto infinito en Kafka que intentar una clasificación era como sentir, de antemano, estar realizando una tarea imposible. Por eso mismo, presentamos disculpas al lector por el rudimentario examen que encontrará en esta sección. Tal vez, para que estas cuestiones se aclaren un poco, sea válido recurrir a una gráfica:



Gráfica 1. Infinito y ley son temas independientes que se combinan. Elaboración propia.

En la gráfica 1 encontramos dos conjuntos. El mayor corresponde al infinito, y el menor a la *ley kafkiana*. Esta diferencia de tamaños representaría -según nos parece- el alcance y la presencia de estos temas en la obra de Kafka. La intersección, desde luego, serían los relatos en los que estos temas se combinan y entrelazan. El infinito se vislumbra entonces como un tema de *mayor influencia* que la ley. Pero las cosas no se detienen ahí. En los relatos en los que se interceptan, el infinito *potenciaría* a la ley, de manera similar a la que potenciaría otros temas con los que llega a estar interceptado.

Nosotros consideramos que el infinito se manifiesta en series. Este es el punto que no debemos perder de vista. En estas series es posible percibir, a grandes rasgos, un contenido, unas clases y una organización. El contenido vendría dado por los elementos que integran la serie; y de estos contamos lugares, personajes, y objetos. Sobre las clases de series podemos distinguir que son finitas o *tienden al infinito*. La organización de las series, por su parte, estaría representada en planos sucesivos que se van ampliando. Es preciso advertir que contenido, clase y organización se combinan de muchas maneras en los relatos. Siendo este uno de los motivos de mayor perplejidad para sus lectores. Examinemos a continuación algunas series kafkianas.

3.1 Series

3.1.1 Algunas series kafkianas en el cine y la literatura

En la introducción mencionamos que Peter Parker adquiere sus poderes después de haber sido picado por una araña radioactiva, mientras que Gregorio Samsa adquiere su cuerpo de insecto después de una noche de sueños intranquilos. Además de la transformación hombre-insecto, en el cine y en la literatura encontramos un amplio abanico de temas kafkianos, como el de los dobles, los lugares o situaciones difíciles de superar, o el de las series que pueden tender al infinito.

The Truman Show,¹⁰⁷ por ejemplo, nos presenta la historia de Truman Burbank (Jim Carrey), un modesto empleado que ignora ser el protagonista de un *reality show* cuya audiencia abarca todo el planeta. Truman vive en una gigantesca ciudad-domo con cientos o quizá miles de actores organizados en torno a su diario vivir. Al igual que en Kafka, hay una constante vigilancia, pero esta viene dada por una vertiginosa proliferación de cámaras que intentan captar y transmitir cada uno de los instantes de su vida. Al igual que en Kafka, hay personajes poderosos y ocultos que manejan los hilos de los acontecimientos, como el creador del *reality show*. Y, al igual que en Kafka, uno de los dramas del protagonista es *no poder salir* de un espacio dado. Truman anhela viajes y aventura, pero siempre se presentan sucesos inesperados que lo anclan a su rutina y lo mantienen dentro de la ciudad-domo.

En la famosa trilogía *Matrix*, Thomas A. Anderson lleva una vida corriente como modesto empleado de una compañía de programación. Morfeo (su mentor) le revela que la realidad en la que vive es una inmensa y muy articulada simulación virtual llamada matrix. Después de varias peripecias Anderson (ahora Neo), logra entender la esencia de esta simulación. Esto le permite hacer cosas imposibles para los que están dentro de ella y no han sido iniciados, como tener mayor velocidad, fuerza, reflejos, etcétera. Estas capacidades sólo las tiene cuando entra en matrix; fuera de ella tiene las mismas limitaciones que cualquiera. En cierto momento de la historia, Neo está fuera de la matrix y unas máquinas lo persiguen para matarlo. Se presenta entonces una situación por demás curiosa: Neo, viéndose sin escapatoria, encara a las máquinas y logra detenerlas *como si estuviera* en matrix. Esta acción *abre la posibilidad* o *sugiere* que la realidad desde la que Neo se defiende bien podría ser *otra* simulación. Y los interrogantes no se hacen esperar: ¿hay una matrix dentro de otra matrix y así *ad infinitum*?, ¿cuál es la realidad final entonces?, ¿existe una realidad final? La idea de una matrix conteniendo a otra y esta a otra, como muñecas rusas, es ciertamente inquietante, pero pertenece a la esencia de lo kafkiano. Es una serie finita, pero que bien podría *tender al infinito*.¹⁰⁸

El tema de las series también está presente en la literatura. Dos ejemplos de obras latinoamericanas clave ilustran este punto. En *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, encontramos una repetición de nombres (José Arcadio y Aureliano), amores incestuosos, empresas desatinadas, obsesiones y hermetismos, entre otros. La historia de la familia Buendía -se lee en la novela- “era un engranaje de repeticiones irreparables, una

¹⁰⁷ Peter Weir, *The Truman Show: Historia de una vida* (Scott Rudin Productions, 1998).

¹⁰⁸ A finales del año 2021, con el estreno de *Matrix 4*, puede que se resuelvan algunos de estos interrogantes. Una realidad que *contiene* a otra la encontramos también en la película *El origen*, de Christopher Nolan (2010), cuando se crean sueños dentro de sueños.

rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje.”¹⁰⁹ Ese metafórico desgaste del eje se manifiesta al final de la novela cuando un huracán arrasa al pueblo de Macondo y sus habitantes, incluidos los Buendía.

El segundo ejemplo viene de *El jardín de senderos que se bifurcan*, de Borges. En este cuento encontramos a sus protagonistas -Yu Tsun y Stephen Albert- sosteniendo una compleja conversación sobre la posibilidad de que el tiempo tuviera varias o infinitas bifurcaciones, y que en cada una de ellas se pudiera vivir un destino diferente. Yu Tsun -al meditar sobre esta extraña posibilidad- tiene una fugaz visión en la que se ve a sí mismo y a Albert multiplicados en muchas dimensiones del tiempo, pero ocupando el mismo espacio: “Volví a sentir esa pululación de que hablé. Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo. Alcé los ojos y la tenue pesadilla se disipó.”¹¹⁰ En este cuento la pululación a la que se refiere el protagonista es una metáfora para referirse a una serie infinita. Estas series, e incluso el *verse a sí mismo* como un elemento de una de ellas, hacen parte del legado kafkiano, según nuestra opinión. Examinemos ahora otros ejemplos que provienen de su propia obra.

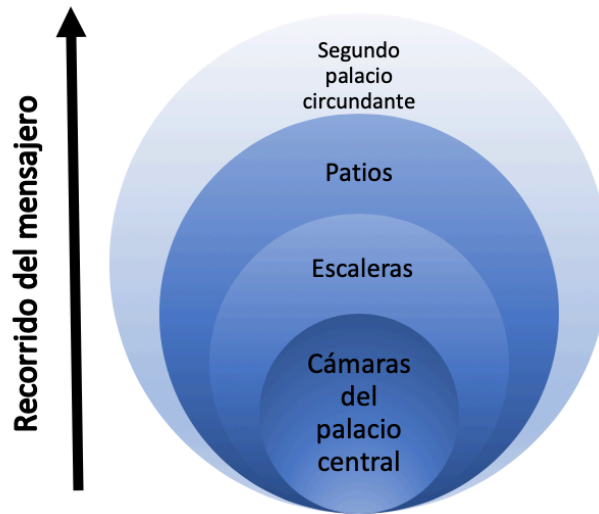
3.1.2 Series de lugares

El infinito se percibe de mejor manera en las series de lugares. En general, estas series están conformadas por sucesivos lugares que parecen expandirse sin límites claros. Uno de los ejemplos más notorios de este aspecto tal vez sea *Un mensaje imperial*. Este cuento, como comenté en la primera sección, capturó mi atención de manera particular. Durante mucho tiempo me intrigó el tamaño del extraño palacio, la prohibición al mensajero por llegar a su destino, y el contenido del mensaje que fue enviado por el emperador.

Retomemos su argumento: antes de morir, un emperador encarga a un fuerte mensajero la tarea de entregar un mensaje al más lejano de sus súbditos. El mensajero comienza su recorrido de inmediato pero las multitudes agolpadas para presenciar la muerte del emperador, el palacio y aun el imperio son enormes. Para cumplir su tarea el mensajero tiene que rebasar una serie de espacios sucesivos: las cámaras del palacio central, las escaleras, los patios, el segundo palacio circundante, otro palacio, la capital, el centro del mundo...

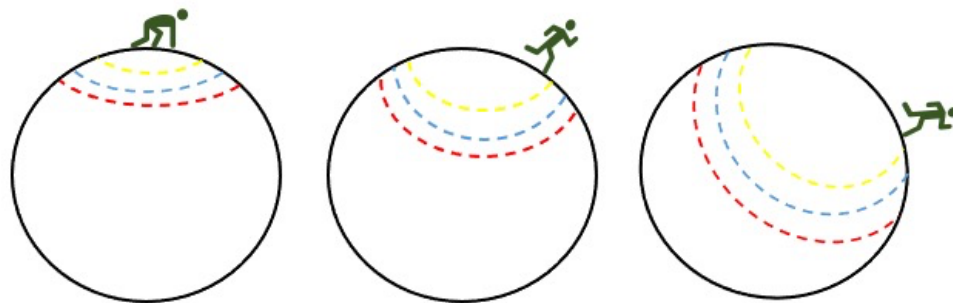
¹⁰⁹ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (Barcelona: Real Academia Española – Asociación de Academias de la Lengua Española – Alfaguara, 2017), 448.

¹¹⁰ Jorge Luis Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, en *Obras completas 1923-1972* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1974), 479.



Gráfica 2. Esquema del espacio en *Un mensaje imperial*. Elaboración propia.

A pesar de su férrea aplicación para llevar el mensaje, el mensajero “todavía está abriéndose paso a través de las cámaras del palacio central”¹¹¹; con lo que queda la duda de si estas cámaras son un espacio infinito o no, y el cuento se vuelve una paradoja: si las cámaras del palacio central son infinitas, entonces el mensajero no las puede rebasar. Pero si no son infinitas llega a las escaleras. Si las escaleras son infinitas entonces no las puede rebasar. Pero si no son infinitas llega a los patios. Si los patios son infinitos entonces no los puede rebasar. Pero si no son infinitos llega al segundo palacio circundante...y sigue así. El efecto de todo esto se vuelve aún más dramático cuando, ante la posibilidad de que el mensajero llegue a la última puerta del palacio, sea emitida una extraña prohibición: “pero esto nunca, nunca puede suceder.”¹¹²



Gráfica 3. Movimiento del mensajero en *Un mensaje imperial*. Elaboración propia.

¹¹¹ Kafka, "Un mensaje imperial", en *La metamorfosis*, 141.

¹¹² *Ibíd.*, 142.

Este cuento tendría entonces la estructura de una paradoja espacial; no de meros lugares que se expanden sin ton ni son. Una segunda manera de considerar este cuento implicaría el movimiento del mensajero. En la gráfica 3 las líneas de colores representan los diferentes lugares que tendría que atravesar. No lo lograría ni siquiera con el primero de ellos (las cámaras del palacio), ya que a medida que avanza sería su propio movimiento el que lo estaría alejando -paradójicamente- de llegar a su meta. Esto es más o menos equivalente a imaginar al mensajero sobre un globo de caucho que se inflaría a medida que corre sobre su superficie. Es decir, la expansión del espacio estaría en función del movimiento del mensajero. El lector fácilmente advertirá en todo esto una semejanza con Aquiles y la tortuga.

Lograr rebasar un inmenso espacio a costa de un tremendo esfuerzo para encontrarse con otro aún mayor, o no poder salir del mismo espacio en el que se está, son dos situaciones típicamente kafkianas. Pero si el espacio en *Un mensaje imperial* resulta vertiginoso, este no es el caso de *El castillo*, en donde parece amplificarse de manera silenciosa, casi imperceptible. Borges consideró que la estructura de esta novela es similar a la paradoja del movimiento de Zenón. Lo cual es equivalente a decir que *El castillo* es una novela infinita. Esto -según me parece- lo alcanza a intuir el lector atento a medida que va recorriendo este extenso (y a veces tedioso) texto por primera vez. Intuye que K. no va a llegar al castillo a pesar de sus esfuerzos y negociaciones. Tal vez por eso no se extraña al llegar a la última página y comprobar que esta novela quedó inconclusa. ¿Tendría acaso otro destino que no serlo?

La forma que tiene el espacio en *El castillo* la encontramos desde sus primeras páginas. Al día siguiente de su llegada al pueblo, K. sale a dar un paseo para conocerlo. Es invierno y el recorrido es difícil. A lo lejos, en lo alto de una montaña, alcanza a divisar el castillo al que se propone llegar. Imagina que es sencillo lograrlo; cuestión de dar con el camino adecuado y seguirlo:

Y así se puso de nuevo en marcha y prosiguió su camino, pero fue un largo camino. Pues la carretera, esa calle principal del pueblo, no llevaba a la colina del castillo, sino tan sólo a las proximidades del mismo, que luego como a propósito se desviaba y si bien no se alejaba del castillo, tampoco era que se aproximara a él. K. siguió esperando a que por fin la carretera se desviara necesariamente en dirección del castillo, y sólo por que eso era lo que esperaba, continuó caminando; debido al parecer a su cansancio, se decidió por no abandonar la carretera, asombrándose además de lo largo que era el pueblo que nunca terminaba, una y otra vez casitas pequeñas y cristales de ventanas cubiertos de hielo y la nieve y la ausencia de gente —por fin se liberó de esta carretera que le retenía y le acogió una estrecha callejuela, nieve aún más profunda, era un duro esfuerzo levantar los pies que iban hundiéndose, rompió a sudar, de pronto se detuvo y no pudo continuar.¹¹³

¹¹³ Franz Kafka, *El castillo* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2010), 130-131.

Es típico que la primera solución por la que optan los protagonistas kafkianos ante un problema -que es también la más esperable- resulte insuficiente. Así, vemos a Josef K queriendo despachar a los guardias que entraron a su habitación con un apretón de manos y de esta manera dar por terminado el asunto de su detención. O a Gregorio Samsa intentando dormir de nuevo para despertar con su habitual cuerpo de humano. En la cita anterior vemos como K. asume que para llegar al castillo sólo hace falta caminar hacia él. No obstante, las cosas no son tan sencillas. La calle principal del pueblo extrañamente no conduce al castillo. La extensión del pueblo y la repetición de las mismas casas nos hace suponer que K. bien podría estar caminando en círculos. La calle estrecha por la que finalmente opta es difícil de recorrer por la nieve. El cansancio que va sintiendo -tan parecido al de Josef K al recorrer los pasillos del tribunal- finalmente lo hace desistir de seguir caminando hacia el castillo.

En *Un mensaje imperial* el protagonista no puede salir, en *El castillo* no puede entrar. Ambos son el anverso y reverso de una misma situación. Son relatos en los que las series de lugares parecen estructurarse a modo de paradojas espaciales, y en los que los intentos por llegar al anhelado destino son poco menos que inútiles.

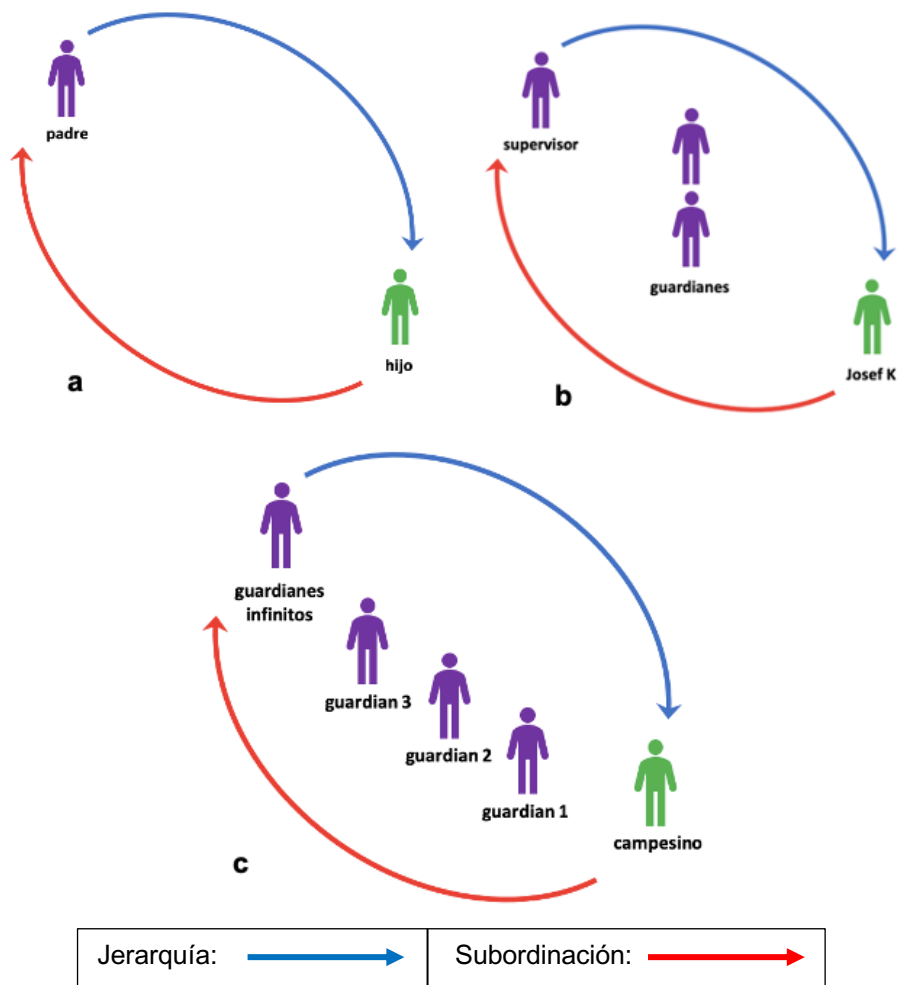
3.1.3 Series de personajes

La serie de los personajes kafkianos es amplia. Sin embargo, forman un curioso elenco en el que terminan pareciéndose entre ellos mismos. Para no ir más lejos, tenemos a protagonistas como Gregorio Samsa, K., o Josef K, que parecen compartir una esencia tan similar, que se los podría considerar sin problema como *un mismo personaje*, el mismo *héroe kafkiano*.

Hay otros personajes en los que esos parecidos son aún más notorios, como sucede con los dobles. En muchos relatos aparecen extraños personajes que actúan de manera muy parecida o son dobles propiamente dichos. En *El proceso* los guardianes que irrumpen en la casa desconciertan a Josef K al comportarse juguetones en algunos momentos o sutilmente amenazantes en otros. En *El castillo*, Arthur y Jeremías son unos dobles que mueven su cuerpo de manera parecida, como si fueran mimos, y fastidian a K. con sus interrupciones y triquiñuelas. En estas dos novelas y en otros relatos menos extensos, los burócratas terminan pareciéndose a los burócratas, y los guardianes terminan pareciéndose a los guardianes.

¿En dónde notamos que hay series de personajes? Pensamos que en la manera en la que se organizan, o para ser más precisos: en su *organización jerárquica*. En efecto, hay varios relatos en los que aparecen burócratas o guardianes que se van revelando como meros eslabones en una jerarquía que puede llegar a remontarse hasta personajes de un poder inalcanzable, como el conde Westwest en *El castillo*, o los altos funcionarios de el tribunal. La organización

jerárquica sugiere también que estas series de personajes bien podrían ser infinitas, o tenderían a serlo. En suma: hay personajes que se repiten, pero es su organización jerárquica la que nos da indicios de una serie finita o que *tiende al infinito*.



Gráfica 4. Relaciones de jerarquía-subordinación. Elaboración propia.

La gráfica 4 muestra relaciones de jerarquía-subordinación entre varios personajes de Kafka. En color morado están los representantes de la *ley kafkiana*, como los padres y los guardianes. En color verde los personajes subordinados, como los hijos, el campesino, o Josef K. La flecha azul muestra, por su parte, la dirección de las relaciones de jerarquía y la flecha roja las de subordinación. En **a** encontramos una serie de personajes de *tipo finito*, como la de *El mundo urbano*, *La metamorfosis*, y *La condena*. Estas series están conformadas por un padre y su hijo. En **b** encontramos otra serie de personajes de *tipo finito*, como la de *El proceso*. Esta serie está conformada por los dos guardianes y el supervisor que irrumpen en la casa de Josef K. En **c** encontramos una serie de personajes que *tiende al infinito*, como en *Ante la ley*. En este cuento el campesino está supeditado a una serie, tal vez infinita, de guardianes.

3.1.4 Series de objetos

En algunos relatos de Kafka hay objetos que se multiplican de manera misteriosa, aunque ciertamente esta serie aparece con menos frecuencia que las anteriores. Un ejemplo de una serie finita de *un par de elementos*, la podemos notar en las dos pequeñas esferas que aparecen un día cualquiera en la casa de Blumfeld, y lo atormentan con el ruido que hace su insistente e inagotable rebote contra el suelo.¹¹⁴ No deja de ser curioso que estas dos esferas recuerden a Arthur y Jeremías, los entrometidos dobles de *El castillo*.

Hay series de mayor complejidad, como las series de objetos que *tienden* al infinito. Un ejemplo de esto lo observamos en *El proceso* cuando Josef K está en el taller del pintor Titorelli. Al finalizar su conversación, Titorelli busca venderle a Josef K algunos cuadros que tiene arrumados debajo de su cama. Saca el primero de ellos, en el que se ve un paisaje más bien rústico. Josef K -esperando que el pintor interceda a favor de su caso- lo compra. Acto seguido, el pintor saca un segundo cuadro sobre el que anuncia que contrasta con el primero. Sin embargo, “no había la más mínima diferencia con el anterior, ahí estaban los árboles, la hierba y en el fondo el crepúsculo.”¹¹⁵ Luego, el pintor saca un tercer cuadro parecido al segundo, o que “más bien se trataba de un paisaje idéntico.”¹¹⁶ Josef K termina comprando -un poco de mala gana- estas obras. La serie de objetos que conforman estos tres cuadros *tiende al infinito*, pues intuimos que debajo de la cama hay otros cuadros que también son iguales entre sí.¹¹⁷

Por último, tenemos el ejemplo de una serie de objetos que se encuentra entrelazada a otro tipo de series. En el cuento *Ante la ley*, al que tanto nos hemos referido, encontramos a un inmutable guardián custodiando las puertas de la ley. Este le advierte a un campesino que quiere entrar que entre un salón y el siguiente hay otros guardianes y otras puertas por rebasar. Aquí aparece entonces una serie de personajes (guardianes), una serie de lugares (salones), y una serie de objetos (puertas). Las tres series *tienden al infinito*.

¹¹⁴ Franz Kafka, “Blumfeld, un solterón”, en *La Muralla China* (Madrid: Alianza Editorial, 2015), 84-113.

¹¹⁵ Franz Kafka, *El proceso* (Madrid: Valdemar, 2016), 232.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Esta escena está en *contigüidad* con la escena en la que Josef K descubre que el taller del pintor Titorelli es una dependencia más del tribunal, y tiene puertas que comunican con sus oficinas a través de largos pasillos. Una serie que tiende al infinito, como la de los cuadros, en *contigüidad* con otra posible serie, como la de las oficinas, ¿sugiere acaso que esta última tendería también al infinito?, ¿los lugares del tribunal podrían tender o ser infinitos? Sobre estas complejas cuestiones apenas se puede conjeturar.

3.1.5 Series organizadas en planos

Hay algunas series un poco más complejas de percibir. Abarcan lugares, personajes, objetos y situaciones a la vez. Y se expanden por medio de lo que podríamos llamar *planos sucesivos*. Algunos de estos planos *tienden al infinito* y se van ampliando, como vimos con los lugares en *Un mensaje imperial*. Un ejemplo que nos sirve para ilustrar este punto lo encontramos en el breve relato *Los árboles*:

Pues somos como troncos de árbol en la nieve. Aparentemente yacen en un suelo resbaladizo, así que se podrían desplazar con un pequeño empujón. Pero no, no se puede, pues se hallan fuertemente afianzados en el suelo. Aunque fijate, incluso eso es aparente.¹¹⁸

Aquí podemos ver que tan solo con algunos elementos de una serie se sugiere una continuidad de la misma. Partiendo del árbol clavado en la nieve, se pasa a la tierra que lo afianza, y de ahí a la montaña que contiene a la tierra, y de ahí al planeta que contiene a la montaña, y de ahí a la galaxia que aloja el planeta, y así se puede continuar... Unas breves líneas bastan para que podamos imaginar una serie organizada en planos que se van ampliando y que tienen una tendencia al infinito.

Otros ejemplos de series organizadas en planos los tenemos en *Preocupaciones de un cabeza de familia* y *Chacales y árabes*. En el primero de estos relatos un hombre es visitado en su casa por Odradek, un pequeño ser parecido a un carrito de hilo que a su vez está envuelto en hilos e hilachas. Ambos sostienen breves diálogos hasta que Odradek -que es muy ágil- se escabulle sin que puedan seguirlo. Luego de cierto tiempo -que a veces puede ser largo- regresa a la misma casa y la escena se repite. El protagonista reflexiona sobre la extraña naturaleza de Odradek:

Me pregunto qué será de él. ¿Puede morir? Todo lo que muere tiene que haber tenido alguna clase de actividad que lo haya gastado; pero no puede decirse tal cosa de Odradek. ¿Seguirá, pues, rodando por las escaleras y arrastrando pedazos de hilo ante los pies de mis hijos y de los hijos de mis hijos? Desde luego, no hace daño a nadie; pero la idea de que pueda sobrevivirme me resulta casi dolorosa.¹¹⁹

En este cuento el protagonista imagina una serie: la que conforman sus hijos y los hijos de sus hijos haciéndose las mismas preguntas que él se hace sobre Odradek. La serie de estos hijos parece sugerirse como infinita, extendida sin límite en el tiempo.

¹¹⁸ Franz Kafka, "Los árboles", en *Cuentos completos* (Madrid: Valdemar, 2017), 51.

¹¹⁹ Franz Kafka, "Un viejo manuscrito", en *La metamorfosis y otros relatos* (Bogotá: Oveja Negra, 1983), 144.

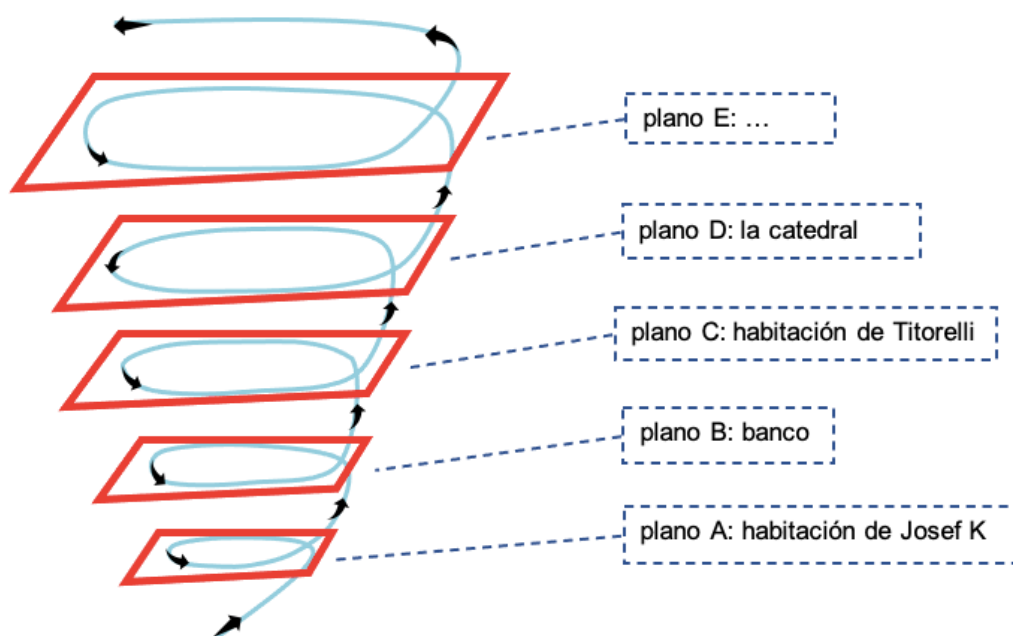
En *Chacales y árabes* vemos que una caravana que recorre un desierto llega a un oasis para acampar. Mientras duermen, se escucha aullar a lo lejos a unos chacales. Un hombre (un europeo) que no ha podido dormir siente como poco a poco se van acercando. Una vez rodeado, el chacal más viejo se presenta y le informa que él es aquel que estaban esperando, el elegido para llevar a cabo una importante empresa: degollar a todos los árabes de la caravana con unas tijeras oxidadas. Uno de los árabes -que advierte esta situación y espanta a los chacales- le cuenta al europeo que:

mientras existan árabes, esas tijeras se pasearán por el desierto y seguirán vagando con nosotros hasta el fin de los tiempos. A todos los europeos se las ofrecen para que lleven a cabo la gran empresa; todo europeo es precisamente aquel que ellos creen enviado por el destino.¹²⁰

En *Preocupaciones de un cabeza de familia* un objeto (o la meditación sobre la naturaleza del mismo) sugiere una serie: *la de los hijos de los hijos*. En *Chacales y árabes* otro objeto, las tijeras, parece articular y sugerir tres series: de chacales, de árabes y de europeos repitiendo el mismo episodio en el desierto por un tiempo -tal vez- infinito.¹²¹ De nuevo encontramos aquí series organizadas en planos sucesivos, que tienden al infinito, pero cuyo tema no es una expansión espacial sino más bien la repetición de una situación.

¹²⁰ Franz Kafka, "Un viejo manuscrito", en *La metamorfosis y otros relatos* (Bogotá: Oveja Negra, 1983), 134 - 135.

¹²¹ Podría decirse que *El jardín de senderos que se bifurcan*, de Borges, está emparentado de cierta manera con estos cuentos. Stephen Albert, su protagonista, se ve a sí mismo multiplicado en infinitas sucesiones de tiempo, en lo que considera una *tenue pesadilla*. (Borges, *Obras completas*, 472-480).



Gráfica 5. Macro-serie en *El proceso*. Elaboración propia.

Uno de los ejemplos más sorprendentes de las series organizadas como planos lo tenemos en *El proceso*. Recordemos que esta novela empieza en la habitación de Josef K y continúa desarrollándose en otros lugares como el banco, la habitación de Titorelli, la catedral, las calles, etcétera. Las fuerzas del tribunal irrumpen en la habitación y parecen invadir otros lugares de la ciudad. Lugares que, se puede decir, son cada vez más amplios. Nosotros consideramos que Josef K va descubriendo que estos lugares son como una serie organizada en planos sucesivos que se van expandiendo y tienden al infinito. En la gráfica 5 cada plano -representado en color rojo- es mayor que el anterior. Una espiral azul en tercera dimensión se mueve a través de estos planos hacia arriba. En cada uno de sus giros recorre un plano y se eleva hacia otro mayor, y luego hacia otro mayor, y así sucesivamente. Este recorrido lo tomamos como el periplo que vive Josef K ante el tribunal. Dicho de otra manera: Josef K *da una vuelta* en cada plano y pasa a otro más amplio en donde encuentra dificultades mayores por rebasar. Los planos, como señalamos, abarcan series de lugares, personajes, situaciones, y objetos. Podemos decir que son como una suerte de *macro-series* que abarcan otras series. *El castillo* también se movería según este esquema. Es posible que estas *macro-series*, tan complejas de percibir, sean uno de los motivos de la dificultad que presenta la lectura de la

obra de Kafka en general. En suma, la *macro-serie* estaría conformada por planos sucesivos que tenderían al infinito; y estos planos incluirían series que tenderían al infinito también.¹²²

¹²² La idea de macro-series que tienden al infinito ayudaría a comprender, según me parece, las interpretaciones teológicas de *El proceso*. Tender al infinito puede ser considerado como tender a lo divino, ¿tal vez una tendencia hacia lo real?

4. Lo ominoso en la ley kafkiana y el infinito

Hemos realizado un recorrido sobre algunos relatos de la obra de Kafka usando el método del desciframiento de los significantes y la orientación de tres consideraciones borgeanas: la subordinación y la jerarquía son temas frecuentes; el infinito es múltiple; y no poder entrar o salir es una de sus situaciones típicas. Exploramos su alcance por medio de nuestra propia lectura y encontramos que los temas de la ley y el infinito son, en efecto, los más frecuentes, pero también los que tienen matices más diversos. La hipótesis general que propusimos fue: *el infinito y la ley se combinan para suscitar uno de los efectos ominosos más profundos, extraños, y potentes en la obra de Franz Kafka*. En esta última sección se retoman los hallazgos encontrados para proponer conexiones con el concepto de lo ominoso freudiano.

4.1.1 Lo ominoso según Freud

Lo ominoso es el concepto del psicoanálisis que buscamos conectar con la obra de Kafka. Para ello, recurrimos al examen de un artículo de 1919 que Freud tituló justamente con ese nombre. En este artículo se indaga sobre distintas facetas de este “sentimiento”, como su naturaleza y condiciones de aparición tanto en la vida cotidiana como en la elaboración artística, en especial, en la literatura. Hay algunas preguntas que animan el texto: ¿qué se puede considerar *ominoso*?, ¿cuáles son las raíces de este sentimiento?, ¿qué lo suscita en la vida cotidiana?, ¿qué en la obra de arte?, ¿por qué algunos cuentos resultan ominosos y otros no? El artículo está enriquecido con ejemplos que van desde definiciones de diccionarios en distintos idiomas, a exámenes de novelas y cuentos, e incluso, a algunas anécdotas de su autor. Se divide en tres secciones, de las cuales presentamos a continuación sus puntos de mayor relevancia.

La **primera parte** está dedicada a plantear el método de estudio adoptado para este tema. Freud lo aborda de dos maneras. La primera fue indagando sobre su significado en diferentes lenguas, y la segunda fue identificando lo que había de semejante en la aparición de este

sentimiento en diferentes casos. Ambos caminos lo llevaron sin embargo a una misma conclusión. Considerar a lo ominoso como “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo.”¹²³

Freud comienza su indagación retomando los trabajos de E. Jentsch (1906) sobre el tema. Encuentra que este autor relaciona lo ominoso con lo novedoso; siendo la condición de aparición de este sentimiento una incertidumbre intelectual: “Lo ominoso sería siempre, en verdad, algo dentro de lo cual uno no se orienta, por así decir. Mientras mejor se oriente un hombre dentro de su medio, más difícilmente recibirá de las cosas o sucesos que hay en él la impresión de lo ominoso.”¹²⁴ Este nexo no lo satisface del todo, puesto que -como es fácil de advertir- no todo lo nuevo suscita este sentimiento. Al respecto dice: “A lo nuevo y familiar tiene que agregarse algo que lo vuelva ominoso.”¹²⁵

La búsqueda de *ese algo* lo llevó a explorar el significado de la palabra *ominoso* en diferentes lenguas como el latín, griego, inglés, francés, español, árabe y hebreo, entre otras. Y encontró que, en general, lo ominoso hacía referencia a lo ajeno, extraño, inquietante, lúgubre, sospechoso, siniestro, demoniaco y horrendo. Luego de brindar este panorama se centró en la lengua alemana. Lo ominoso en esta lengua se conoce con la palabra *unheimlich*. El prefijo *un* tiene un carácter de negación, de manera que *unheimlich* se opone a varias palabras que remiten a lo familiar:

La palabra alemana «unheimlich» es, evidentemente, lo opuesto de «heimlich» («íntimo»), «heimisch» («doméstico»), «vertraut» («familiar»); y puede inferirse que es algo terrorífico justamente porque no es consabido (*bekannt*) ni familiar.¹²⁶

Freud citó a continuación una amplia serie de ejemplos tomados de otros autores que dejan entrever en sus intrincados recovecos distintas oposiciones entre lo *unheimlich* y lo *heimlich*. De todos ellos, resaltó especialmente una cita de Schelling, según la cual lo *unheimlich* es “todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, ha salido a la luz.”¹²⁷ Así, concluyó parcialmente diciendo que *heimlich* es una palabra que desarrolló su significado siguiendo un camino ambivalente hasta coincidir con su contrario, *unheimlich*. “De algún modo, *unheimlich* es una variedad de *heimlich*.”¹²⁸ Sin embargo, reconoció que esto no arroja mayores luces sobre la cita de Schelling.

¹²³ Sigmund Freud, "Lo ominoso", en *Obras Completas*, vol. XVII (Buenos Aires: Amorrortu, 1979), 220.

¹²⁴ *Ibíd.*, 221.

¹²⁵ *Ibíd.*, 220.

¹²⁶ *Ibíd.*, 220.

¹²⁷ *Ibíd.*, 225.

¹²⁸ *Ibíd.*, 226.

En la **segunda parte** de este escrito, Freud aborda la cuestión de lo ominoso de un modo diferente. Ya no indaga sobre el significado de la palabra *unheimlich* en distintos idiomas, sino que pasa al examen de “las personas y cosas, impresiones, procesos y situaciones capaces de despertarnos con particular intensidad y nitidez el sentimiento de lo ominoso.”¹²⁹ Trae de nuevo a E. Jentsch y su observación de que mucho de lo ominoso se relaciona con la incertidumbre que suscitan ciertos objetos: ¿en realidad tiene vida un ser que aparenta tener vida? y, ¿puede un objeto inerte cobrar vida? Entre los ejemplos de lo ominoso que recoge de este autor trae las muñecas autómatas, el ataque epiléptico y algunas manifestaciones de la locura que “despiertan en el espectador sospechas de unos procesos automáticos y mecánicos que se ocultarían quizá tras la familiar figura de lo animado.”¹³⁰ Estos ejemplos, que no lo convencen del todo, le sirven como punto de partida para examinar un cuento del multifacético artista E.T.A. Hoffmann titulado *El hombre de la arena*.¹³¹

Freud destaca que en este cuento se encuentran dos elementos ominosos. El primero está representado por una muñeca automática llamada Olimpia, la cual está tan finamente ensamblada que suscita la duda entre aquellos que la frecuentan sobre si en realidad tiene vida propia o no. El segundo elemento ominoso está en el llamado *hombre de la arena*, un misterioso personaje que no se revela al inicio, y del cual sólo se sabe que *irrumpe* en la casa de Natanael, el protagonista, durante algunas noches. El sonido de sus pisadas en la escalera y una atmósfera opresiva anuncian su presencia. Este personaje es fuente de fantasías y temores para Natanael. La progresiva *develación* de la identidad de el hombre de la arena y las consecuencias que esto tiene para el protagonista son los ejes principales de este relato. Freud considera sin embargo que Olimpia y el hombre de la arena no son equivalentes en su efecto ominoso. A Olimpia se le agregan ciertas situaciones cómicas que hacen que pierda gran parte de dicho efecto.¹³² En cambio, lo ominoso de el hombre de la arena no hace sino intensificarse a medida que el relato se desarrolla.

¹²⁹ *Ibíd.*, 226.

¹³⁰ *Ibíd.*, 227.

¹³¹ E.T.A. Hoffmann, “El hombre de la arena” en *Nocturnos* (Madrid: Alianza Editorial, 2016), 43-95.

¹³² Tal vez el momento más cómico lo encontramos en la desconfianza que muchos jóvenes sienten hacia sus prometidas al considerar que bien podrían ser autómatas como Olimpia:

Y para convencerse por completo que uno no se había enamorado de una muñeca de madera, varios amantes exigieron a la amada que bailara y cantara sin mantener el compás, que durante las lecturas bordara e hiciera punto, jugase con el perrillo, etc., pero sobre todo que no solo escuchara, sino que de cuando en cuando dijere *algo*, de forma que esas palabras mostraran un pensamiento y un sentimiento previos. (Hoffmann, 2016, 90-91).

Los ojos son el significante que nombra la angustia de castración en este relato: con frecuencia se encuentran bajo amenaza, o aparecen desprendidos de la cara, o son motivo de malentendidos o el tema de los extraños estribillos que Natanael canta en momentos de locura. Este significante es lo que guía a Freud en sus indagaciones y lo lleva a proponer que su insistente alusión nada tiene que ver con la incertidumbre intelectual de la que habla Jentsch, sino con la angustia de castración que se vive en la infancia. Para sustentar esta propuesta procede a identificar los personajes que se repiten o tienen rasgos en común para luego trazar su continuidad en diferentes situaciones. Esto le permite percibir dos series de personajes: la de los padres y la de los hijos. La primera conformada por el padre de Natanael, el abogado Coppelius, el vendedor-óptico Giuseppe Coppola, y el profesor-mecánico Spalanzani. La segunda por Natanael y la muñeca Olimpia. Establece estas series luego de notar lo que llamaríamos *relaciones de continuidad* (metáfora) entre tres situaciones en apariencia diferentes o, en otras palabras, analogías entre situaciones con distintos personajes. Estas situaciones son:

- El padre de Natanael y el abogado Coppelius trabajan juntos en el brasero como el vendedor-óptico Giuseppe Coppola y el profesor-mecánico Spalanzani trabajan juntos en el ensamblaje de la muñeca Olimpia.
- El abogado Coppelius, tras descubrir a Natanael espíandolo, le disloca los huesos de las manos y las piernas, tal como el profesor-mecánico Spalanzani le disloca los miembros a Olimpia.
- Natanael encuentra al vendedor-óptico Giuseppe Coppola (que es el mismo abogado Coppelius), y al profesor-mecánico Spalanzani discutiendo sobre Olimpia, su creación. Coppola se lleva a la muñeca sin ojos, mientras Spalanzani toma estos -que estaban ensangrentados en el suelo- y los arroja al pecho de Natanael. Spalanzani, de manera por demás extraña, le grita a Natanael que Coppola le ha robado los ojos -precisamente- al propio Natanael.¹³³

¹³³ Freud señala con genialidad que esta frase sería incomprensible si no se acepta a Coppola y Spalanzani como *reediciones* del padre de Natanael, así como la identidad como hijos entre Natanael y Olimpia. Coppola "hurtó los ojos a Natanael (...) para ponérselos a la muñeca" (Freud, 1919/1979, 232). Esta escena en otros idiomas se lee así:

En el original: "Ihm nach - ihm nach, was zauderst du? - Coppelius - Coppelius, mein bestes Automat hat er mir geraubt - Zwanzig Jahre daran gearbeitet - Leib und Leben daran gesetzt - das Räderwerk - Sprache - Gang - mein - **die Augen - die Augen dir gestohlen.** - Verdammter - Verfluchter - ihm nach - hol mir Olimpia - da hast du die Augen!" El resaltado en negrita es mío.
<https://germanstories.vcu.edu/hoffmann/sand.html>

Freud reitera que el abogado Coppelius y el óptico Coppola son el temido *hombre de la arena*, y que el efecto ominoso que suscita este no tiene que ver con la incertidumbre intelectual sino con la angustia de castración. Agrega que la experiencia psicoanalítica indica que la amenaza sobre los ojos es motivo de intensa angustia para niños y algunos adultos neuróticos. Y que el estudio de los sueños, fantasías y mitos revela que la angustia de quedarse ciego es en muchas ocasiones un sustituto de la angustia de castración: “tras la amenaza de ser privado del miembro genital se produce un sentimiento particularmente intenso y oscuro (...) que presta su eco a la representación de perder otros órganos.”¹³⁴ La angustia por perder los ojos remite entonces a la de perder el miembro genital. *El hombre de la arena* se podría reemplazar en esta lectura por el temido padre del que se espera la castración. De no aceptarse este nexo, asegura Freud, no se podría entender por qué la angustia relativa a los ojos entra en relación con la muerte del padre, o por qué *El hombre de la arena* aparece como un perturbador del amor al crear discordia entre Natanael y Clara, el hermano de Clara, y la muñeca Olimpia.

Las dos series de personajes que mencionamos (las de padres e hijos), y las escenas que guardan *relaciones de contigüidad* entre situaciones en apariencia diferentes, permiten a Freud entrever una *actitud femenina* por parte de Natanael hacia su padre. Destacada sobre todo por la manera en la que su cuerpo fue manipulado por Coppola (como si se tratara de una muñeca), y por la mención de la extraña frase sobre el robo de sus ojos:

En la escena terrorífica de la infancia, Coppelius, tras renunciar a dejar ciego al niño, le descoyunta brazos y piernas a manera de experimento, o sea, trabaja con él como lo haría un mecánico con una muñeca. Este extraño rasgo, que se sale por completo del marco de la representación del Hombre de la Arena, pone en juego un nuevo equivalente de la castración; pero también apunta a la íntima identidad de Coppelius con su ulterior contraparte, el mecánico Spalanzani, y nos prepara para la interpretación de Olimpia. Esta muñeca automática no puede ser otra cosa que la materialización de la actitud

En inglés: 'After him - after him - what are you waiting for ? Coppelius, Coppelius - has robbed me of my best automaton - a work of twenty years - body and soul risked upon it - the clockwork - the speech - the walk, mine; **the eyes stolen from you**. The infernal rascal - after him; fetch Olympia - there you see the eyes!' El resaltado en negrita es mío.
https://germanstories.vcu.edu/hoffmann/sand_e.html

En español: -Síguelo..., síguelo... ¿Por qué dudas? Coppelius..., Coppelius me ha robado mi mejor autómeta... Veinte años dedicados a él..., poniendo en ello cuerpo y alma... La maquinaria..., la lengua..., el caminar..., mi..., **los ojos, los ojos que te he robado**... ¡Maldito! ¡Condenado! Síguelo, tráeme a Olimpia... ¡Ahí tienes los ojos! (Hoffmann, 2016, 88). El resaltado en negrita es mío.

¹³⁴ *Ibíd.*, 231.

femenina de Nathaniel hacia su padre en la primera infancia. Sus padres —Spalanzani y Coppola— no son más que reediciones, reencarnaciones, del par de padres de Nathaniel; la frase de Spalanzani, de otro modo incomprensible, según la cual el óptico hurtó los ojos a Nathaniel (...) para ponérselos a la muñeca, cobra así significado como prueba de la identidad entre Olimpia y Nathaniel.¹³⁵

En los comentarios de cierre sobre este cuento, Freud considera que el dúo Natanael-Olimpia refleja una relación de *amor narcisista* (siguiendo a Lacan diríamos que esta relación de semejanza es una metáfora). Esto explicaría, en parte, el atolondrado amor que desarrolla el protagonista por esta autómata. Amor *que lo ciega*, como a Narciso ante su reflejo, y del cual sus propios amigos -y los lectores de este relato- no pueden sentir menos que extrañeza.

El texto *Lo ominoso* continúa con algunos comentarios de Freud sobre otro escrito de E.T.A. Hoffmann, la novela titulada *Los elixires del diablo*. Esta vez Freud no realiza una reseña pues considera que su contenido es demasiado complejo e intrincado. En su lugar presenta algunos elementos ominosos que se encuentran en sus páginas para indagar si también se los puede considerar como derivados de la infancia. El primero de ellos es el de los **dobles**. Refiere que los dobles presentan algunas características como tener un aspecto muy parecido o idéntico, e incluso compartir pensamientos y sentimientos de manera casi *telepática*; también que entre los dobles se encuentran duplicaciones, divisiones y permutaciones del yo, como cuando un personaje se identifica con otro personaje “hasta el punto de equivocarse sobre el propio yo o situar el yo ajeno en el lugar del propio.”¹³⁶ Cita por último *el permanente retorno de lo igual*, manifestado en “la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, hechos criminales, y hasta de los nombres a lo largo de varias generaciones sucesivas.”¹³⁷

Freud complementa estas observaciones con algunos comentarios sobre el trabajo que Otto Rank (1914) realizó sobre este tema. Destaca los vínculos del doble con “la propia imagen vista en el espejo, y con la sombra, el espíritu tutelar, la doctrina del alma y el miedo a la muerte (...)”¹³⁸ Refiere que este autor atribuye el origen del doble a una suerte de *desmentida* de la muerte propia. El alma y las imágenes del cuerpo de los difuntos resultarían ser algunas de las primeras representaciones de los dobles del cuerpo. Estas se relacionarían estrechamente con el narcisismo primario propio de los niños o los hombres primitivos. Una fase que, una vez superada, cambiaría la atribución hacia el doble, pues pasaría de ser una especie de seguro contra la muerte, a un ominoso anunciador de esta. Agrega Freud que la representación del doble no necesariamente es sepultada con el narcisismo inicial. En otros estadios posteriores del desarrollo del yo se forma una *instancia particular* que puede

¹³⁵ *Ibíd.*, 232.

¹³⁶ *Ibíd.*, 234.

¹³⁷ *Ibíd.*, 234.

¹³⁸ *Ibíd.*, 235.

contraponerse al resto del yo, y sirve a la observación de sí mismo, la autocrítica, y la censura (conciencia moral). Esta instancia puede tratar como objeto al resto del yo y atribuirle, entre otros, aspectos relacionados con el antiguo narcisismo primario. Freud reconoce que estos aspectos no explicarían sin embargo lo ominoso del doble. Por eso, propone que este carácter se entendería a partir de su trastrocamiento de benigno a maligno. El doble entonces sería “una formación oriunda de las épocas primordiales del alma ya superadas, que en aquel tiempo poseyó sin duda un sentido más benigno. El doble ha devenido una figura terrorífica del mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios.”¹³⁹

Sobre la *repetición de lo igual* como fuente del sentimiento ominoso Freud comenta que, ciertamente, puede no ser del todo aceptada por muchas personas. A pesar de eso, “bajo ciertas condiciones y en combinación con determinadas circunstancias se produce inequívocamente un sentimiento de esta índole, que, además, recuerda al desvalimiento de muchos estados oníricos.”¹⁴⁰ Para ilustrar el *retorno no deliberado* a un lugar, describe un curioso episodio de su vida personal:

Cierta vez que en una calurosa tarde yo deambulaba por las calles vacías, para mí desconocidas, de una pequeña ciudad italiana, fui a dar en un sector acerca de cuyo carácter no pude dudar mucho tiempo. Sólo se veían mujeres pintarrajeadas que se asomaban por las ventanas de las casitas, y me apresuré a dejar la estrecha callejuela doblando en la primera esquina. Pero tras vagar sin rumbo durante un rato, de pronto me encontré de nuevo en la misma calle donde ya empezaba a llamar la atención, y mi apurado alejamiento sólo tuvo por consecuencia que fuera a parar ahí por tercera vez tras un nuevo rodeo. Entonces se apoderó de mí un sentimiento que sólo puedo calificar de ominoso, y sentí alegría cuando, renunciando a ulteriores viajes de descubrimiento, volví a hallar la *piazza* que poco antes había abandonado.¹⁴¹

Freud complementa este ejemplo con otros similares, como extraviarse en un lugar, intentar salir de él y encontrarse de nuevo en un punto ya recorrido; o encontrar el mismo obstáculo una y otra vez sin quererlo. En estos casos, el sentimiento ominoso se suscita:

cuando uno se extravía en el bosque, acaso sorprendido por la niebla, y a pesar de todos sus esfuerzos por hallar un camino demarcado o familiar retorna repetidas veces a cierto sitio caracterizado por determinado aspecto. O cuando uno anda por una habitación desconocida, oscura, en busca de la puerta o de la perilla de la luz, y por enésima vez tropieza con el mismo mueble...¹⁴²

¹³⁹ *Ibíd.*, 236.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, 236.

¹⁴¹ *Ibíd.*, 236-237.

¹⁴² *Ibíd.*, 237.

Freud agrega que otras experiencias, como encontrar el mismo número o nombre en un corto periodo de tiempo, también suscitan el sentimiento de lo ominoso. En estos casos es “sólo el factor de la repetición no deliberada el que vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo y nos impone la idea de lo fatal, inevitable, donde de ordinario sólo habríamos hablado de «casualidad».”¹⁴³ Lo ominoso del retorno de lo igual lo deduce de la vida anímica infantil. En el inconsciente anímico, según refiere, es posible discernir una suerte de *compulsión de repetición*, de tan largo alcance que lograría doblar el principio del placer, dar un carácter *demoniaco* a ciertos aspectos de la vida anímica, exteriorizarse en las aspiraciones del niño, y gobernar ciertas fases del análisis de los neuróticos. Los sucesos mencionados recordarían, entonces, dicha *compulsión de repetición*.

El texto continúa con el examen del tema de la *omnipotencia del pensamiento*, otro de los que suscita el sentimiento ominoso. Su autor cita algunos ejemplos tomados de textos literarios (*El anillo de Polícrates*), y casos clínicos (*El hombre de las ratas*), para ilustrar como la conexión entre un pensamiento y su inmediato cumplimiento hacen surgir inequívocamente dicho sentimiento. Freud relaciona la omnipotencia del pensamiento con el animismo. En nuestro desarrollo individual, según considera, atravesamos una fase correspondiente al animismo de los primitivos. Fase que ha dejado huellas capaces de mostrarse de nuevo: “es como si todo cuanto hoy nos parece «ominoso» cumpliera la condición de tocar esos restos de actividad animista e incitar su exteriorización.”¹⁴⁴ En este punto del texto, Freud ya tiene suficientes argumentos para sustentar que lo ominoso es una *variedad* de lo que provoca angustia:

Si la teoría psicoanalítica acierta cuando asevera que todo afecto de una moción de sentimientos, de cualquier clase que sea, se trasmuda en angustia por obra de la represión, entre los casos de lo que provoca angustia existirá por fuerza un grupo en que pueda demostrarse que eso angustioso es algo reprimido que retorna. Esta variedad de lo que provoca angustia sería justamente lo ominoso, resultando indiferente que en su origen fuera a su vez algo angustioso o tuviese como portador algún otro afecto.¹⁴⁵

Lo ominoso entonces no sería algo nuevo o ajeno, sino lo familiar de la remota vida anímica infantil que fue reprimido y que retorna. Esto explicaría el tránsito de la palabra *heimlich* (lo familiar) a su opuesto, *unheimlich* (lo ominoso). Y también la frase de Schelling que tanto llama su atención: lo *unheimlich* es “todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, ha salido a la luz.”¹⁴⁶

¹⁴³ *Ibíd.*, 237.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, 240.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, 240-241.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, 225.

Todo este recorrido permite a Freud hacer un censo de algunos factores destacados que vuelven *ominoso lo angustiante*: el animismo, la magia, la omnipotencia de los pensamientos, el nexa con la muerte, la repetición no deliberada y el complejo de castración. Esta parte del escrito termina con la mención de algunos textos literarios (*Josef Montfort, Fausto*), y casos como el de la epilepsia o la locura en los que el presentimiento de unas *fuerzas secretas*, derivadas del animismo, contribuirían a suscitar el sentimiento ominoso en el lector o espectador. Cita además otros ejemplos de lo ominoso: miembros seccionados o cabezas cortadas que intensificarían aún más su efecto si se les agrega una actividad autónoma. Unos pies que *danzan solos*, cuya ominosidad explica gracias a su cercanía con el complejo de castración, le sirven para ilustrar este punto. Agrega a esta galería aquellos casos en los que se borran los límites entre fantasía y realidad, como “cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado.”¹⁴⁷ Y comenta una pequeña historia -más bien ingenua pero ominosa según le parece- en la que unos reptiles inanimados aparentemente cobran vida y recorren una casa en la oscuridad de la noche. Para resaltar que lo ominoso es lo que antes fue lo familiar, lo conocido de *antiguo*, cierra la segunda parte de su texto con una frase-resumen: “el prefijo «un» de la palabra *unheimlich* es la marca de la represión.”¹⁴⁸

En la **tercera parte** de su artículo, Freud recalca que lo ominoso resultaría lo familiar reprimido que retorna, siendo esta su condición esencial. Sin embargo, presenta algunas observaciones que en las que aclara que no todo lo que retorna es ominoso. Por ejemplo, no todo lo que recuerda a mociones de deseo reprimidas, pensamientos superados de la prehistoria individual, o de épocas primordiales de la humanidad es ominoso por tener esa condición. Así mismo, la mano cortada en el cuento *La historia de la mano cortada* de Hauff, produce un efecto ominoso que Freud reconduce al complejo de castración. Pero un relato de Heródoto sobre el *tesoro de Rhampsenit* no produce el mismo efecto a pesar de tener también una mano cortada. El cumplimiento de deseos le resulta ominoso a Freud en *El anillo de Polícrates*, pero no el cuento de los *tres deseos*, en donde aparece una salchicha colgando de la nariz de una mujer porque su marido, en un momento de rabia, así lo ha deseado.

Refiere además que los cuentos tradicionales se desenvuelven en el terreno de la omnipotencia del pensamiento y el deseo, pero no puede indicar alguno en el que suceda algo ominoso. Sobre la animación de cosas inanimadas comenta que en los cuentos de Andersen hay una variedad de muebles, cacharros, y muñecos (como el soldadito de plomo), que nada tienen que ver con lo ominoso. La muerte y reanimación de los muertos, tan común en estos cuentos, no se acerca tampoco a lo ominoso. Blancanieves abre sus ojos y

¹⁴⁷ *Ibíd.*, 244.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, 244.

no por eso es ominoso ese momento. Episodios de escritos diferentes, como el de la resucitación de los muertos en el *Nuevo Testamento*, tampoco tienen que ver con la emergencia de este sentimiento. El retorno no deliberado de lo igual puede tener, además de lo ominoso, otros efectos muy diversos, e incluso *operar como refuerzo*.

El conjunto de estas observaciones lleva a Freud a reconocer que para la emergencia del sentimiento ominoso se hacen necesarios otros factores a los ya propuestos. Y estos factores se relacionan estrechamente con el *material* que se examina. Los ejemplos que contradicen las consideraciones por él propuestas, según comenta, están tomados de la ficción, de la creación literaria. Por eso le parece importante hacer distinciones entre lo ominoso vivencial y lo ominoso ficcional.

Lo ominoso vivencial responde a condiciones más simples, y abarca un número menor de casos que pueden ser reconducidos -sin excepción- a lo reprimido familiar antiguo. La omnipotencia de los pensamientos, el cumplimiento de los deseos, fuerzas que buscan causar un daño en secreto, el retorno de los muertos, son condiciones que, según Freud, provocan el surgimiento de lo ominoso de manera inequívoca. Esto lo explica gracias a que nosotros o nuestros ancestros “consideramos alguna vez esas posibilidades como una realidad de hecho, estuvimos convencidos de la objetividad de esos procesos.”¹⁴⁹ Sin embargo, estas creencias y modo de pensar han sido superados o, al menos así resulta en apariencia. El punto clave de todo esto es que si en nuestra vida cotidiana ocurre algo que parece traer de vuelta esas antiguas creencias se despertaría en nosotros mismos el sentimiento de lo ominoso. Algunas personas, no obstante, que hayan *liquidado* por sí mismas estas creencias, no les parecerán ominosas situaciones similares. La cuestión, señala Freud, parece tratarse de la manera como se examina la realidad.

Algo muy distinto es lo que sucede cuando lo ominoso remite a complejos infantiles reprimidos (complejo de castración, fantasía de seno materno, etcétera). Freud reconoce que no pueden ser muy frecuentes las vivencias que suscitan esa variedad de lo ominoso. Sin embargo, le parece importante hacer una distinción entre lo ominoso vivencial de las creencias antiguas y lo ominoso vivencial de los complejos infantiles reprimidos:

En lo ominoso que proviene de complejos infantiles no entra en cuenta el problema de la realidad material, remplazada aquí por la realidad psíquica. Se trata de una efectiva represión (desalojo) de un contenido y del retorno de lo reprimido, no de la cancelación de la *creencia en la realidad* de ese contenido. Podría decirse que en un caso es reprimido (suplantado) un cierto contenido de representación, y en el otro la creencia en su realidad (material).¹⁵⁰

¹⁴⁹ *Ibíd.*, 247.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, 248.

Tenemos entonces que en un caso se trata sobre la represión y el retorno de lo reprimido, y en el otro sobre la cancelación de la creencia en la realidad de ciertos contenidos. Freud sin embargo no quiere extender el término *represión* (esfuerzo de desalojo o suplantación), más allá de sus límites. Por eso prefiere decir que en el hombre culto el pensamiento animista se encuentra superado en forma más o menos total. A manera de conclusión dice: “Lo ominoso del vivenciar se produce cuando unos complejos infantiles *reprimidos* son reanimados por una impresión, o cuando parecen ser refirmadas unas convicciones primitivas *superadas*.”¹⁵¹ Admite que, a pesar de todo, estas distinciones no siempre resultan nítidas. Y más si se reflexiona en que las convicciones primitivas se relacionan de manera estrecha con los complejos infantiles y, según afirma, tienen sus raíces en ellos.

Freud continúa su examen abordando lo ominoso de la ficción, especialmente cuando está en relación con la fantasía de la creación literaria. Este caso, según considera, debe tratarse de manera distinta a lo ominoso vivencial. Realiza una importante distinción ya mencionada por nosotros en otros momentos de este escrito. Lo ominoso ficcional “es mucho más rico que lo ominoso del vivenciar: lo abarca en su totalidad y comprende por añadidura otras cosas que no se presentan bajo las condiciones del vivenciar.”¹⁵² Agrega que la fantasía, por su propia naturaleza, se sustrae al examen de la realidad; por eso mismo, la oposición entre lo reprimido y lo superado no sería aplicable en este caso. El resultado de esto es una suerte de paradoja: “muchas cosas que si ocurrieran en la vida serían ominosas no lo son en la creación literaria, y en esta existen muchas posibilidades de alcanzar efectos ominosos que están ausentes en la vida real.”¹⁵³

Observa además que el escritor puede escoger con total libertad el universo de sus ficciones, de manera que puedan coincidir o no con la realidad que nos sea familiar. Los lectores simplemente lo seguimos en cualquiera de los dos casos. Por ejemplo, refiere que los cuentos tradicionales tratan sobre temas animistas, cumplimiento de deseos, fuerzas secretas, omnipotencia de los pensamientos, animación de lo inanimado, etcétera. A pesar de esto no suscitan sentimientos ominosos en el lector pues para esto se requiere de la perplejidad en el juicio sobre si lo *increíble superado* no sería a fin de cuentas realmente posible. Y en los cuentos tradicionales esta *premisa* no se encuentra en ningún caso. Esto refuerza su propuesta acerca de que en la ficción literaria no son ominosas muchas cosas que sí lo serían si ocurrieran en la realidad cotidiana.

¹⁵¹ *Ibíd.*, 248.

¹⁵² *Ibíd.*, 248.

¹⁵³ *Ibíd.*, 248.

Algo parecido sucedería cuando el escritor incluye en su elenco seres como espíritus, demonios, fantasmas, etcétera. El lector acepta la premisa de su existencia sin que esto provoque efectos ominosos en él: “Las ánimas en el Infierno de Dante o las apariciones de espectros en *Hamlet*, *Macbeth*, *Julio César*, de Shakespeare, pueden ser harto sombrías y terroríficas, pero en el fondo son tan poco ominosas como el festivo universo de los dioses homéricos.”¹⁵⁴ Esto se debería, según Freud, a que el lector *adecúa su juicio* a las condiciones que le propone el escritor, de manera que acepta la existencia de esos espectros tal y como acepta la suya propia en la realidad en la que vive, en su propia *realidad material*.

Considera Freud que estas cuestiones cambian cuando el escritor desarrolla sus relatos en la realidad cotidiana o, al menos, así lo aparenta. En ese caso “acepta todas las condiciones para la génesis del sentimiento ominoso válidas en el vivenciar, y todo cuanto en la vida provoca ese efecto lo produce asimismo en la creación literaria.”¹⁵⁵ Lo interesante de todo esto, como hemos señalado, es que el escritor puede *acrecentar* y *multiplicar* el efecto ominoso “mucho más allá de lo que es posible en el vivenciar, haciendo que ocurran cosas que no se experimentarían -o sólo muy raramente- en la realidad efectiva. En alguna medida nos descubre entonces en nuestras supersticiones, que creíamos superadas; nos engaña, pues habiéndonos prometido la realidad se sale de ella.”¹⁵⁶ A pesar de esto, Freud considera que en algunos casos perdura en el lector cierta insatisfacción ante escritos que *coquetean con lo milagroso*. Insatisfacción que, no obstante, puede ser escamoteada por el escritor al ocultar por largo tiempo las premisas que ha escogido de su universo creativo o también cuando deja para el final un *esclarecimiento decisivo*. La ficción en todo caso, según puntualiza, “abre al sentimiento ominoso nuevas posibilidades, que faltan en el vivenciar.”¹⁵⁷

Freud aclara que los anteriores casos se refieren a lo ominoso que *nace de lo superado*. Lo ominoso que surge de complejos reprimidos sería más resistente, y su efecto no mermaría ni en la ficción ni en el vivenciar. Lo ominoso que viene de lo superado muestra ese carácter en el vivenciar y en la ficción que se sitúa en el terreo *de la realidad material*. Pero puede perder gran parte de su efecto en las realidades ficticias que crea el escritor (como las situaciones cómicas de Olimpia, por ejemplo). Agrega Freud que frente a las vivencias ominosas en nuestra vida cotidiana nos comportamos de una manera pasiva, mientras que en la ficción el escritor puede orientarnos para producir los más variados efectos.

El artículo cierra con la enumeración de algunos ejemplos que contradicen lo que él ha consignado. Se pregunta por ejemplo por qué un relato como *El tesoro de Rhampsenit* no

¹⁵⁴ *Ibíd.*, 249.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, 249.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, 249-250.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, 250.

produce un efecto ominoso como el de *La historia de la mano cortada* de Hauff. A lo que responde que es debido a que no nos podemos situar en el lugar de su protagonista, sino de otro personaje. Por último, reflexiona sobre *El fantasma de Canterville*, y su nulo efecto ominoso cuando Oscar Wilde se permite ironizar y agregar toques cómicos en las escenas. Algo similar a lo que pasaría en los cuentos tradicionales en los cuales no se provocan sentimientos de angustia y, por lo tanto, ominosos. “Tanta es la independencia que en el mundo de la ficción puede alcanzar el efecto sobre el sentimiento respecto de la elección del material”¹⁵⁸, concluye.

4.1.2 Primera manifestación de lo ominoso: ley kafkiana y complejo de castración

Los relatos *El mundo urbano*, *La metamorfosis* y *La condena*, que abordamos en la segunda sección, tienen más puntos en común que diferencias. El escenario en el que acontecen las acciones principales es una casa, un lugar familiar. El núcleo de sus personajes está conformado por una familia burguesa. Y de estos, el padre y el hijo son los de mayor relevancia. Los personajes femeninos, como madres y hermanas, parecen más bien *un eco* del padre.¹⁵⁹ El padre tiene la jerarquía más alta de la familia o, dicho de otra manera, la familia está subordinada al padre. Lo extraño, lo típicamente kafkiano, es que la relación de jerarquía-subordinación entre padre e hijo es intensa. Y cada uno de estos tres relatos muestra un grado diferente de esa intensidad.

Estos relatos tienen en común que el trabajo de los hijos influye en la economía familiar y entra en conflicto -de manera por demás curiosa- con el padre. El disipado Oskar M. no ha logrado concluir su tesis ni ser productivo en modo alguno para su familia, por eso persuade a su padre con el anuncio de grandes planes para el futuro. Gregorio Samsa se dedica a un trabajo que no le gusta con tal de suplir los gastos domésticos y abonar algo a la deuda familiar. Georg Bendemann tiene éxito en los negocios que el padre ha dejado un poco de lado desde la muerte de la madre, al punto de incrementar el número empleados a su cargo. Lo que nos interesa destacar aquí es que, independiente del trabajo que ocupe el hijo, *hay algo* que no satisface al padre. Hay algo que remarca la intensidad de la relación de jerarquía-subordinación que existe entre ambos. Y se manifiesta en lamentos y reproches como los que recibe Oskar M. por no ser un apoyo para su familia; o los golpes con las manzanas que recibe Gregorio Samsa por dejar de serlo; o la sentencia de muerte que escucha Georg Bendemann por -efectivamente- ser este apoyo. En suma: hay insatisfacción del padre así su hijo *sea, no sea, o deje de ser* un apoyo para la familia.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, 251.

¹⁵⁹ A pesar de su protagonismo en este relato, la vida de Grete gira en torno al padre.

Esta cuestión, sin embargo, rebasa lo meramente económico. Podríamos decir incluso que lo económico no es más que un motivo para el accionar del padre. Un rasgo característico de la ley kafkiana, como mencionamos, es la reacción abrumadora con la que esta surge y se despliega. El padre, al inicio de estos relatos, se muestra como alguien disminuido por la vejez, necesitado de cuidados, pero -al momento de oponerse a su hijo- parece recuperar mucho de sus fuerzas. En *El mundo urbano*, esta reacción ciertamente no es tan notoria. El padre lanza reproches y quejas, desconfía de las palabras de su hijo, pero se deja persuadir de todas maneras y su enojo se apacigua. En *La metamorfosis* el padre tiene que retomar su antiguo empleo por que su hijo ha dejado de ser el proveedor de la familia. En la escena de mayor crudeza de este relato, Gregorio es atraído irresistiblemente por la música del violín que toca su hermana en la sala; así que sale de su habitación, pero el padre lo hace regresar a punta de golpes de manzana. Pero tal vez en *La condena*, con la sentencia del padre y el suicidio del hijo, es donde la ley kafkiana se muestra de la manera más intensa.

En esta ley, que se manifiesta en los reproches, desazón o agresión de los padres, vemos una presencia de las fuerzas antiguas -y acaso legendarias- que irrumpen en la tranquila rutina de la familia burguesa (las misteriosas fuerzas ominosas). El padre pasa de la disminución a la furia de manera tan abrumadora que no es difícil imaginar que estas fuerzas antiguas son las que lo animan. La secreta majestad del uniforme del padre de Gregorio, o el padre de Georg de pie en la cama y con las manos apoyadas en el techo, como si se tratara de una figura mítica, son pistas que nos permiten pensar en esta dirección. Esta “ley del padre” se caracteriza por castigar de manera desproporcionada. Es una ley que no deja resquicios, que pretende saberlo todo, y que parece una suerte de absoluto. En su nivel de intensidad más álgido, amenaza la propia existencia del hijo o la aniquila, como el padre-Saturno del famoso cuadro de Francisco de Goya.

En estos relatos vemos como el padre supedita el deseo del hijo a su propio deseo (incluso cuando el hijo cree que tiene una vida propia, como en el caso de Georg Bendemann, es el padre el que está moviendo los hilos en secreto). Los hijos, por su parte, *no salen o no pueden salir*, del mandato de sus padres. Están atados a su aprobación, sea esta justa o no. Tampoco se defienden, revelan, o sientan su propia posición. Acatan este mandato así tengan que consumir su vida en un trabajo que deploran o borrar de golpe todo lo que han construido por sí mismos. En suma, es un personaje elevado ejerciendo un mandato sobre otro personaje disminuido. Un esquema común en varios relatos de Kafka, incluyan estos padres o no.

Lo que se quiere destacar aquí es que los personajes de estos relatos asumen una *actitud femenina* hacia su padre similar a la que Natanael asume ante la serie de los padres que encontramos en *El hombre de la arena*. Gregorio Samsa, Georg Bendemann, y Oskar M., casi que un mismo personaje, podríamos decir, están atados a la ley del padre. No se revelan,

sino que la acatan, con las consecuencias nefastas que esto tiene para sus vidas. Pero la cuestión no se detiene ahí. Al igual que en el cuento de Hoffmann, el padre aparece como alguien que interfiere en el amor de sus hijos. El padre, que se muestra desvalido en un inicio, cobra una fuerza súbita para castigar a sus hijos. Este es el padre del complejo de castración. El que amenaza y castiga. Más allá de él, Kafka nos muestra otras facetas de su ley con representantes, castigos y procedimientos más abstractos. Siendo lo policivo-burocrático el eje que articula estas extrañas facetas.

4.1.3 Segunda manifestación de lo ominoso: series kafkianas y repetición de lo igual

La repetición de lo igual es uno de los elementos que Freud destacó como aquello que suscita el sentimiento de lo ominoso. Recordemos que para ilustrar el tema recurrió a tres ejemplos: una anécdota en la que deambulada por las calles desconocidas de una ciudad italiana hasta llegar a un barrio de *mujeres pintarrajeadas* del que busca alejarse en tres oportunidades y al que, sin embargo, regresa para su profunda sorpresa, casi que *sin querer queriendo*, como diría un famoso comediante. El segundo ejemplo que expone tiene el mismo esquema del anterior, y es cuando una persona se extravía en un bosque y tras varios esfuerzos por salir se encuentra de nuevo en un mismo sitio. El tercer ejemplo, que es apenas una mención, es una situación en la que alguien camina por una habitación desconocida y sin luz, y tropieza varias veces con el mismo mueble. Lo ominoso aquí puede parecer algo tenue, tal vez por que una situación similar es difícil de experimentar en nuestra vida diaria, pero no por eso hay que descartar que *podiera llegar* a suceder. El retorno no deliberado a un lugar, o encontrarse varias veces un mismo objeto, son algunas manifestaciones de la repetición de lo igual. Estas manifestaciones constituyen parte del material con el que Freud tematiza un más allá del principio del placer, al que designó como “compulsión de repetición”, y del que sostuvo que era una tendencia demoníaca.

¿Cuáles son las conexiones entre la repetición de lo igual con las series kafkianas? Creo que el lector fácilmente advertirá que en los ejemplos de Freud es posible identificar *el germen* de una serie. Una serie de lugares u objetos que se repiten de manera inesperada y provocan un sentimiento ominoso y de *desvalimiento* en quien los experimenta. Es precisamente este germen de una serie el que conectamos con la literatura de Kafka. Podemos afirmar que las series kafkianas son esencialmente una repetición de lugares, personajes, y objetos finitos o que tienden al infinito. Los protagonistas de los relatos *se encuentran con lo igual*, tanto de las series como de los planos en los que se desarrollan los relatos. Ese encuentro con lo igual es lo que los mantiene en lugares o situaciones de las cuales no pueden entrar o salir. Al igual que en los ejemplos de Freud, se despertaría aquí un sentimiento ominoso *al ponernos en el lugar* de estos protagonistas. El *héroe kafkiano*, como el lector, asumen que las distintas repeticiones que encuentra son *repeticiones no deliberadas*. Por supuesto, a nivel de la literatura,

el descubrimiento del magistral artificio de Kafka consistirá justamente en darse cuenta de lo contrario. En la misma dirección se encuentra la tesis freudiana de la compulsión a la repetición aún si en este caso no se puede hablar de lo “deliberado”. Freud habla de la tendencia demoníaca a la repetición en virtud de la cual el sujeto repite a lo largo de su vida las experiencias causantes de displacer sin que nada de su intención consciente participe en ello:

Se conocen individuos en quienes toda relación humana lleva a idéntico desenlace: benefactores cuyos protegidos (por disímiles que sean en lo demás) se muestran ingratos pasado cierto tiempo, y entonces parecen destinados a apurar entera la amargura de la ingratitud; hombres en quienes toda amistad termina con la traición del amigo; otros que en su vida repiten incontables veces el acto de elevar a una persona a la condición de eminente autoridad para sí mismos o aun para el público, y tras el lapso señalado la destronan para sustituirla por una nueva; amantes cuya relación tierna con la mujer recorre siempre las mismas fases y desemboca en idéntico final, etc. Este «eterno retorno de lo igual» nos asombra poco cuando se trata de una conducta activa de tales personas y podemos descubrir el rasgo de carácter que permanece igual en ellas, exteriorizándose forzosamente en la repetición de idénticas vivencias. Nos sorprenden mucho más los casos en que la persona parece vivenciar pasivamente algo sustraído a su poder, a despecho de lo cual vivencia una y otra vez la repetición del mismo destino.¹⁶⁰

4.1.4 Tercera manifestación de lo ominoso: no poder entrar - no poder salir

El tercer ominoso es la intersección de los dos anteriores. Es, propiamente, el efecto más profundo, extraño y potente de la literatura kafkiana. Consiste en la creación de un lugar o situación de la que un personaje no puede entrar o salir. Confluyen aquí unas extrañas prohibiciones y una proliferación de series que dan como resultado un escenario vertiginoso. ¿Cómo identificamos el no poder salir o entrar como una situación típicamente kafkiana? Hemos referido al inicio de este texto que Borges ha sido una brújula que nos ha guiado. Pues bien, en su ensayo *Kafka y sus precursores*, encontramos que el escritor argentino propone, básicamente, que cada gran escritor *crea* sus propios precursores.¹⁶¹ Y para sustentar esta idea presenta una miscelánea de relatos de diferentes épocas en las que *crea reconocer la voz o hábitos* del escritor checo.

Dentro de estos relatos enumera la paradoja de Zenón contra el movimiento; un relato del apólogo chino Han Yu, del siglo IX, en el que nadie es capaz de identificar a un unicornio a pesar de su fama; un escrito de Kierkegaard en el que un falsificador revisa los billetes del Banco de Inglaterra mientras es vigilado sin cesar; y otro en el que unos párrocos declaran

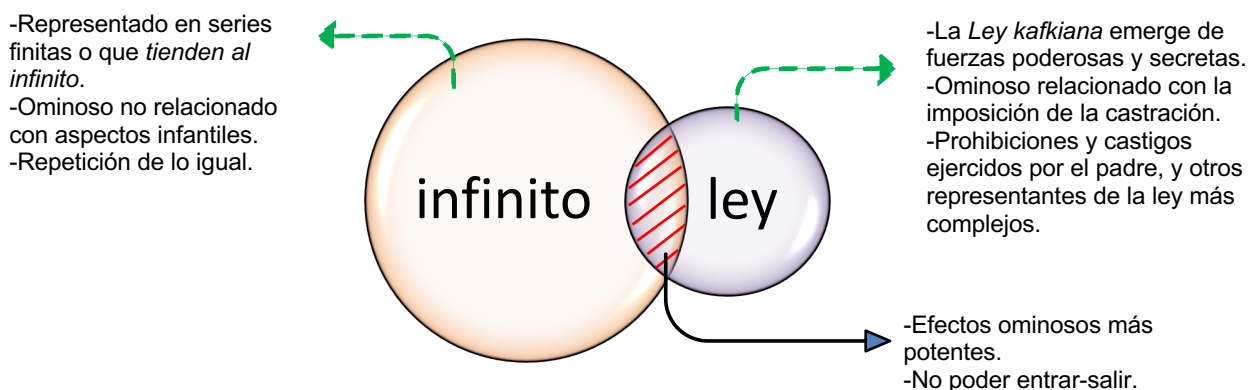
¹⁶⁰ Sigmund, Freud. 1979. "Más allá del principio del placer" en *Obras Completas*. Vol. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu. (Pág. 21-22).

¹⁶¹ Jorge Luis Borges, "Kafka y sus precursores", en *Obras completas 1923-1972* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1974).

las bondades de emprender una expedición al Polo Norte para luego reconocer que, dada la dificultad de la empresa, hasta un mero paseo dominical puede considerarse una verdadera expedición al Polo Norte. Por último, presenta un poema de Browning en el que un hombre tiene o cree tener un amigo famoso al que nunca ha visto; un cuento de León Bloy en el que unas personas, luego de minuciosos preparativos de viaje, mueren sin haber salido de su pueblo natal; y un cuento de Lord Dunsany en el que un ejército nunca logra llegar a una ciudad que anhelan, a pesar de las fieras batallas y de divisarla a lo lejos alguna vez:

Mis notas registran asimismo dos cuentos. Uno pertenece a las *Histoires désobligeantes* de León Bloy y refiere el caso de unas personas que abundan en globos terráqueos, en atlas, en guías de ferrocarril y en baúles, y que mueren sin haber logrado salir de su pueblo natal. El otro se titula *Carcassonne* y es obra de Lord Dunsany. Un invencible ejército de guerreros parte de un castillo infinito, sojuzga reinos y ve monstruos y fatiga los desiertos y las montañas, pero nunca llegan a Carcasona, aunque alguna vez la divisan. (Este cuento es, como fácilmente se advertirá, el estricto reverso del anterior; en el primero, nunca se sale de una ciudad; en el último, no se llega).¹⁶²

En *Kafka y sus precursores*, Borges considera que no salir o no llegar a una ciudad es una situación que se puede considerar *precursora* de Kafka. Lo que percibimos en nuestra lectura es que Kafka amplía y perfecciona esta imposibilidad y la aplica no sólo a lugares sino a una multitud de situaciones en general, y crea así, en gran medida, lo que consideramos *kafkiano*.



Gráfica 6. Infinito \cap ley kafkiana: {efectos ominosos}. Elaboración propia.

La gráfica 6 es un refinamiento de la gráfica 1. El infinito sigue mostrando una presencia y alcance mayor que el de la *ley kafkiana*. Esta última sigue siendo ominosa y emerge -o parece emerger- de unas fuerzas igualmente ominosas. Esta ley se manifiesta en las prohibiciones o

¹⁶² *Ibíd.*, 711.

castigos de los padres, pero amplía por mucho su alcance cuando rebasa los esquemas de la familia. Es así como se personifica en otros representantes de la ley y en procedimientos burocráticos, judiciales y pseudo-policivos. Conectamos esta versión de la ley con una remisión al complejo de castración en el aspecto de ser una ley que amenaza y aniquila, no admite réplicas, y se presenta como si no tuviera fisuras. El *héroe kafkiano* asume una posición ambigua ante esta ley. Unas veces parece revelarse pero, en general, termina asumiendo una *posición femenina*. En esta posición el *héroe kafkiano* (ya se trate o no de un hijo) no tiene como oponerse los representantes de la ley (padres, guardianes, burócratas, etcétera). Es decir, los representantes de la ley *feminizan* al *héroe kafkiano* con la imposición de su extraña y ominosa Ley.¹⁶³

El infinito, por su parte, está manifestado en diversas series que lograrían su efecto ominoso gracias a lo que Freud observó como la repetición de lo igual. En efecto, en los relatos los protagonistas creen que estas repeticiones no son deliberadas cuando la organización del universo kafkiano parece desplegarse en planos sucesivos y repetitivos. La intersección entre infinito y ley kafkiana crearía entonces los efectos ominosos más potentes. Podríamos decir que, en cierto sentido, el efecto ominoso del infinito *potenciaría* el efecto ominoso de la ley kafkiana.

Un ejemplo magistral de esta intersección la tenemos en un relato al que nos hemos referido en varias oportunidades a lo largo de este texto: *Ante la ley*. Es uno más estudiados de Kafka y objeto de todo tipo de interpretaciones. Fue publicado por primera vez en el año de 1920, en el libro de cuentos *Un médico rural*. Luego, en 1925, apareció de nuevo en uno de los capítulos de la novela *El proceso*. Retomemos una vez más su argumento: un campesino llega ante las puertas de la ley y solicita acceso al guardián que las custodia. El guardián responde que no es posible dejarlo entrar por el momento, pero que tal vez lo sea más adelante. Es notoria la relación jerárquica entre ambos. El guardián subordina al campesino y el campesino está subordinado al guardián. Aparece un nuevo nivel de complejidad. El campesino se asoma curioso a las puertas de la ley que permanecen abiertas. El guardián le advierte entre risas que si quiere entrar a pesar de su prohibición lo puede hacer. Y es aquí donde la ley se combina con el infinito y le da a este relato su particular *sabor kafkiano* y toda su contundencia. El guardián le dice al campesino que si avanza por los salones encontrará otros guardianes, cada uno más poderoso que el anterior. Él mismo reconoce que, aunque se considera poderoso, es apenas el último de todos los guardianes: “ya el tercer guardián es tan terrible que no puedo soportar su vista”¹⁶⁴, dice.

¹⁶³ Si lo pensamos en los términos de un padre con respecto al hijo podemos ver aquí una "lectura" del complejo de castración que inmediatamente conduce a las consideraciones del patriarcado con sus imposiciones despiadadas, y no necesariamente con el límite al goce que la ley de castración impone a todo humano por el hecho mismo de ser humano.

¹⁶⁴ Franz Kafka, "Ante la ley", en *La metamorfosis y otros relatos* (Bogotá: Oveja Negra, 1983), 128.

Al comienzo de este cuento la ley se manifiesta en una relación jerárquica simple entre el guardián y el campesino, y también en la prohibición de cruzar las puertas de la ley. Queremos enfatizar que esta relación se **potencia** gracias a la intersección que se da entre la ley y el infinito. De esta manera, encontramos que ya no es un único guardián el que subordina al campesino (o ante el cual el campesino está subordinado) sino una serie -tal vez infinita- de ellos. Pero el infinito también tiene un papel de tipo espacial: crea una serie de salones y puertas. Y si imaginamos a los guardianes en una serie infinita suponemos que esta serie igualmente lo sería, ya que estos tres elementos (guardianes, salones y puertas) aparecen juntos. Hacia el final del relato se lee que el campesino envejece persistiendo en su intento. En sus momentos finales le pregunta -casi sin voz- al guardián: “todos se esfuerzan por llegar a la ley (...) ¿cómo se explica, pues, que durante tantos años sólo yo intentara entrar?”¹⁶⁵ Y este le responde con voz atronadora: “Nadie podía intentarlo, porque esta puerta estaba reservada solamente para ti. Ahora voy a cerrarla.”¹⁶⁶ A manera de síntesis podemos decir que en este relato encontramos la típica situación kafkiana de no poder entrar ni salir. El campesino no logra entrar en la ley ni tampoco rebasar un espacio dado. Es justamente la intersección de la ley con el infinito la que hace más dramática la situación en la que se encuentra y su muerte. Para apoyar nuestro argumento formulamos al lector estas preguntas: ¿qué podríamos decir si imaginamos *Ante la ley* sin el infinito?, ¿este relato tendría acaso tanta potencia sin esa serie de salones, puertas y guardianes? ¿este infinito no potencia aún más el absurdo de esta ley?

4.1.5 Consecuencias para el héroe kafkiano

El no poder entrar o salir de un lugar o una situación tiene consecuencias para el héroe kafkiano. Algunas las hemos mencionado ya: Gregorio experimenta una reducción como sujeto y termina confinado en su habitación como un traste entre trastes. En ese proceso lo humano que hay en él se va desvaneciendo. El campesino en *Ante la ley* es consumido por la espera y muere sin haber entrado a las anheladas puertas de la ley. Josef K invierte todas sus energías en defenderse de una acusación desconocida. El mensajero se desgasta recorriendo incansablemente un camino que no tiene fin. Presenciamos aquí un desbalance. El *héroe kafkiano*, que de entrada ya está disminuido, disminuye todavía más, a veces hasta la muerte. Por el contrario, los guardianes se hacen cada vez más poderosos, los espacios por rebasar se expanden cada vez más, los trámites burocráticos se hacen cada vez más intrincados, las explicaciones cada vez más confusas e incomprensibles. Esa es la lógica del cerrado universo que Kafka inventó.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, 129-130.

¹⁶⁶ *Ibíd.*, 130.

Es curioso notar que no es el horror o la desesperación el sentimiento predominante en los héroes kafkianos. Más bien es el cansancio. El cansancio de enfrentar tanta ley ominosa y absurda, y tantas series. El cansancio por persistir en alcanzar una meta *lógica* en un universo que no la tiene (o que al menos tiene una muy distinta). En toda esta maraña de significantes a considerar es *el cuerpo* el que empieza a resaltar. En efecto, si se considera esta cuestión así, los cuerpos, tanto de humanos como de animales, son los que aparecen en condiciones desfavorables: están confinados, atrapados, castigados, fragmentados o extraviados. En psicoanálisis el cuerpo está estrechamente relacionado con el concepto de la angustia y de lo real. Pero seguir por este camino es ir un nivel de complejidad teórica más allá. De todas maneras, podemos hacer una aproximación, así sea breve. Refiere Lacan que la angustia es una señal inequívoca de la presencia de lo real, “de todas las señales, es la que no engaña.”¹⁶⁷ Así mismo, la relaciona estrechamente con el cuerpo. En *La Tercera* (1974) observa: “¿De qué tenemos miedo? De nuestro cuerpo. Es lo que manifiesta ese fenómeno curioso (...) que llamé la angustia. La angustia es, precisamente, algo que se sitúa en nuestro cuerpo en otra parte, es el sentimiento que surge de esa sospecha que nos embarga de que nos reducimos a nuestro cuerpo. (...) nos percatamos de que la angustia no es el miedo de cosa alguna con que el cuerpo pueda motivarse. Es un miedo al miedo ...”¹⁶⁸

Los tres últimos ejemplos que queremos citar en este largo escrito remiten a lo real del cuerpo fragmentado. En *Un fratricidio*, un tal Schmar apuñala a Wese, uno de sus amigos. El sonido que hace Wese cuando lo están apuñalando es el punto que queremos destacar. Leemos: “en el lado derecho del cuello, en el izquierdo, y finalmente en el vientre, hasta la empuñadura, hunde Schmar su puñal. Las ratas de agua hacen, cuando las rajan, un ruido semejante al que hace Wese.”¹⁶⁹ Podemos imaginar que ese sonido es similar a un chillido, sin embargo, la fuerza de la escena, su intenso horror, está en esa alusión al cuerpo destrozado de una rata cuando se trata de un hombre apuñalado. No podemos menos que preguntar: ¿habrá algo que convoque tanto a lo real como el sonido de un cuerpo que se fragmenta?, ¿el crujiente ruido de huesos triturados?

El segundo y tercer ejemplo están en *Chacales y árabes*, y *Un viejo manuscrito*. En estos relatos encontramos cuerpos que son fragmentados y devorados con violencia. En el primero, un grupo de chacales se lanza sobre el cadáver pestilente de un camello y desgarran su carne. Su fascinación ante el cadáver es tanta que los golpean con un látigo, retroceden asustados, e

¹⁶⁷ Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 10. La angustia* (Buenos Aires: Paidós, 2006), 174.

¹⁶⁸ Jacques Lacan, “La tercera” (1974), en *Intervenciones y textos 2* (Buenos Aires: Manantial, 2010), 102.

¹⁶⁹ Franz Kafka, “*Un fratricidio*”, en *La metamorfosis y otros relatos* (Bogotá: Oveja Negra, 1983), 152-153.

instantes después regresan. En el segundo, un grupo de salvajes nómadas se lanza sobre un buey vivo. Y, al igual de lo que pasa con el camello, su cuerpo es desgarrado a dentelladas. Aquí el intolerable sonido de un cuerpo que está siendo fragmentado vuelve a aparecer, convocando el horror de lo real. El narrador dice: “Yo me pasé una hora entera tendido en el suelo, en el fondo de mi tienda, cubierto con toda mi ropa, mantas y almohadas, para no oír los mugidos del buey mientras los nómadas se abalanzaban sobre él y le arrancaban trozos de carne con los dientes.”¹⁷⁰ Estos dos ejemplos tienen elementos similares en su composición. Pero es la escena del buey la que tiene una intensidad mayor porque, según nos parece, está implicada la dimensión de lo sonoro, de la *voz* como objeto pulsional. Los mugidos del buey son intolerables, convocan el horror de lo real tanto como el sonido de las ratas *cuando las rajan*. En otras palabras, son uno de los artificios más eficaces para que lo real irrumpa en la escena de estos relatos.

Las tres manifestaciones de lo ominoso en la literatura de Kafka, que examinamos aquí de manera más bien somera, abren la posibilidad de futuros textos que involucren más intensamente otras dimensiones del psicoanálisis como lo pulsional, el cuerpo y, sobre todo, el encuentro con lo real, del cual lo ominoso es su anticipador.

¹⁷⁰ Franz Kafka, “Chacales y árabes”, en *La metamorfosis y otros relatos* (Bogotá: Oveja Negra, 1983), 126-127.

5. Conclusiones

1. En 1919, mientras Freud hacía un censo de lo ominoso, Kafka lograba una de sus mejores expresiones por medio de su prolífica obra.
2. Esta lectura de Kafka destaca la presencia del infinito y de la ley como los dos significantes más recurrentes de su obra. Sin embargo, afirmamos que el infinito tiene unos alcances mayores que los de la ley. Ambos muestran una faz ominosa, tanto de manera independiente como cuando se combinan. En este último caso el infinito *potencia* lo ominoso de la ley.
3. La *ley kafkiana* se relaciona con la versión “patriarcal” del complejo de castración. Puntualmente, con un padre que amenaza, castiga y que, más allá, como corolario, se interpone en el amor del hijo hacia una mujer. Como contraparte, el hijo asume una *actitud femenina* y vive subordinado ante el padre.
4. El infinito se manifiesta en series de lugares, personajes y objetos. En un sentido más amplio, los relatos se organizan también como series de planos (Macro-planos). Las series kafkianas se relacionan con la repetición de lo igual, lo que en términos freudianos se designa como la compulsión a la repetición.
5. La intercepción o combinación de la ley kafkiana y las series que destacan la repetición crean el efecto ominoso más potente de Kafka. Ese efecto es puntualmente el quedar atrapado, el de no poder entrar o salir de un lugar o situación. El héroe kafkiano progresivamente va disminuyendo. El cansancio es uno de sus estados más frecuentes. Esta situación, la imposibilidad de una salida, es lo que finalmente provoca la reducción del *héroe kafkiano* a la condición de un objeto.

6. Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Karman: breve tratado sobre la acción, la culpa y el gesto*. 1ª edición. Traducido por Mercedes Ruvituso. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2018.
- . *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. 2ª edición. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2010.
- Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, 1994.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Buenos Aires: Destino, 2006.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- . *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza, 1998.
- Brod, Max. *Kafka*. Traducido por Carlos Grieben. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- Bruno, Pierre. «Del Padre Real.» 2003.
- Camus, Albert. «La esperanza y lo absurdo en la obra de Franz Kafka.» En *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza, 2012.
- Cancina, Pura H. *La investigación en psicoanálisis*. Rosario: Homo Sapiens, 2008.
- Castaño López-Mesas, Carlos, y M. Pilar Zapatero la Calle. *Kafka o el vínculo con el padre (El complejo de Cronos)*. Madrid: Alhambra, 1985.
- Castillo Ramírez, Juan Diego. *Gradiva, Moisés, Rain Man y el ocurrente Lacan. Reflexión crítica sobre el psicoanálisis aplicado*. Guadalajara: ITESO : Universidad Iberoamericana León : Círculo de Estudios de Psicología Profunda, 2006.
- Chaparro Madiedo, Rafael. *Zoológicos urbanos: historias mutantes de Rafael Chaparro Madiedo*. Medellín : Universidad de Antioquia, 2009.

- Chesterton, Gilbert Keith. *Tres cuentos. Serie Señal que cabalgamos. Nº 70*. Editado por Santiago Mutis. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia, 2006.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. *El Espectador*. 6 de marzo de 2017. <https://www.elespectador.com/cromos/vida-social/al-leer-la-metamorfosis-pense-carajo-no-sabia-que-eso-se-podia-si-la-vaina-es-asi-yo-tambien-puedo-y-escribi-mi-primer-cuento-gabo/> (último acceso: abril de 2018).
- De Castro Korgi, Sylvia. «Comentario al Trabajo presentado por Mario Henao en el Encuentro Universitario de Teoría y Crítica Literaria.» s.l., 2005.
- De Castro Korgi, Sylvia. «Impunidad, venganza y ley (más allá del reverso de la ley del padre.» *Desde el Jardín de Freud*, 2005: 226-240.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. 1ª edición. México, D.F. : Ediciones Era, 1978.
- . *Rizoma*. Traducido por C. Casillas y V. Navarro. México, D.F.: Editorial fontamara, 2014.
- Díaz Villarreal, William. «Los hijos de Kafka.» *Literatura: teoría, historia, crítica* (Universidad Nacional de Colombia) 6 (enero 2004): 235-268.
- Freud, Sigmund. "Lo ominoso". *En Obras Completas*. Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- . "Más allá del principio del placer". *En Obras Completas*. Vol. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Barcelona: Real Academia Española Asociación de Academias de la Lengua Española - Alfaguara, 2017.
- Gerez Ambertín, Marta. *Imperativos del superyó: testimonios clínicos*. Buenos Aires: Lugar Editorial, 1999.
- Goldenberg, Mario, y Diana Chorne. «Entrevista a Slavoj Žižek.» En *La creencia y el psicoanálisis*, de Diana Chorne y Mario Goldenberg, 179-193. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Hoffmann, E.T.A. *Der Sandmann (1817)*. s.f. <https://germanstories.vcu.edu/hoffmann/sand.html> (último acceso: 31 de diciembre de 2020).
- Hoffmann, E.T.A. «El hombre de la arena.» En *Nocturnos*, 43-95. Madrid: Alianza Editorial, 2016.

-
- Homer, Sean. *Jacques Lacan, una introducción*. Traducido por Juan Carlos Pérez Jiménez . Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2016.
- James, Henry. *Otra vuelta de tuerca*. Traducido por Antonio Desmots. Barcelona: Debolsillo, 2011.
- Janouch, Gustav. *Conversaciones con Kafka. Notas y recuerdos*. Traducido por Rosa Sala. Vol. 790. Barcelona: Ediciones Destino, 1997.
- Kafka, Franz. *Aforismos, visiones y sueños*. 3ª edición: mayo de 2004. Traducido por José Rafael Hernández Arias. Madrid: Valdemar, 1998.
- . *Carta al padre*. 2da edición. Traducido por José Martín Cristancho. Bogotá: Panamericana, 1997.
- . *Cuentos completos*. Traducido por José Rafael Hernández Arias. Madrid: Valdemar, 2017.
- . *Diarios (1910 - 1923)*. 1ª edición en Fábula . Traducido por Feliu Formosa. Barcelona: Editorial Lumen y Tusquets Editores, 1995.
- . *El castillo*. Traducido por Luis Acosta. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.
- . *El proceso*. Traducido por Mario González Restrepo. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2008.
- . *El proceso*. Madrid: Valdemar, 2016.
- . *La metamorfosis y otros relatos*. Traducido por Julio Izquierdo. Bogotá: Oveja Negra, 1983.
- . *La Muralla China*. Traducido por Adan Kovacsics. Madrid: Alianza Editorial, 2015.
- . *Microcuentos y dibujos*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2010.
- Kazanjian, Jim. *untitled (folly)*.
- Kazanjian, Jim. *untitled (vehicle)*.
- Lacan, Jacques. *El Seminario. Libro 10. La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- . *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.
- Lacan, Jacques. «La Tercera.» En *Intervenciones y textos 2*. Buenos Aires: Manantial, 1974/2010.
- López Díaz, Yolanda. *¿Por qué se maltrata al más íntimo? Una perspectiva psicoanalítica del maltrato infantil*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002.
- Moreno Cardozo, Belén del Rocío. *Goces al pie de la letra*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.

- Moreno, Belén del Rocío. «Freud y la literatura.» En *El descubrimiento freudiano*, editado por Sylvia De Castro Korgi, 29-55. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura, 2011.
- . *Las cifras de azar. Una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 1998.
- Morin, Isabelle. «La traversée de la loi.» *Psychanalyse* 4, n° 3 (2005): 5-27.
- Mujica Lainez, Manuel. *Misteriosa Buenos Aires*. Trigésimo sexta edición. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.
- El origen*. Dirigido por Christopher Nolan. Producido por Legendary Pictures, Syncopy Films, Village Roadshow Pictures. Warner Bros Pictures, 2010.
- Pessoa, Fernando. *Antología poética. Serie Señal que cabalgamos. N° 38*. Editado por Santiago Mutis. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia., 2004.
- Poe, Edgar Allan. «La máscara de la Muerte Roja.» En *Cuentos completos*, 587-596. Bogotá: Penguin Random House, 2016.
- Sabato, Ernesto. *El universo abstracto, Serie Señal que cabalgamos, N° 55*. Editado por Santiago Mutis. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia, 2005.
- Sánchez Trujillo, Guillermo. *Los secretos de Kafka*. México, D.F.: Siglo XXI, 2011.
- Sigmund, Freud. "*Más allá del principio del placer*" en *Obras Completas*. Vol. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- Tucholsky, Kurt. «El proceso de Kafka.» *el malpensante*, n° 123 (septiembre 2011): 76-81.
- Uribe, Juan Guillermo. «La feroz contundencia de lo real.» *Indecible* (Asociación Foro del Campo Lacaniano de Medellín), n° 4 (2009): 212-226.
- Matrix recargado*. Dirigido por Lana Wachowski y Lilly Wachowski. Producido por Warner Bros, Village Roadshow Pictures. 2003.
- Wagenbach, Klaus. *Franz Kafka en testimonios personales y documentos gráficos*. Traducido por Federico Latorre. Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- . *La juventud de Franz Kafka (1883-1912)*. Traducido por Roberto Vernengo. Caracas: Monte Avila Editores, 1969.
- Spider-Man: Lejos de casa*. Dirigido por Jonathan Watt. Producido por Marvel Studios, Sony Pictures, Columbia Pictures. Sony Pictures Releasing, 2019.

***The Truman Show: Historia de una vida.* Dirigido por Peter Weir. Producido por Scott Rudin Productions. Paramount Pictures, 1998.**

***El proceso.* Dirigido por Orson Welles. Producido por Paris-Europa Productions, Hisa-Film, Finanziaria Cinematografica Italiana (FICIT). 1962.**

Zimmerman, Daniel. «El inconsciente y la ficción literaria.» *Desde el jardín de Freud* (Universidad Nacional de Colombia), nº 10 (2010): 237-244.

A. Anexo: Un viejo manuscrito¹⁷¹

Diríase que el sistema de defensa de nuestro país no es todo lo eficaz que sería de desear. Hasta ahora no me he ocupado de este asunto, sino sólo de mis tareas cotidianas; pero algunos acontecimientos recientes me intranquilizan.

Soy zapatero; mi tienda da a la plaza del palacio imperial. Apenas abro mis persianas al amanecer, ya se ven soldados armados, apostados en todas las calles que dan a la plaza. Pero no son soldados nuestros; son, evidentemente, nómadas del Norte. De alguna forma que no alcanzo a comprender, han llegado hasta la capital, que, sin embargo, está bastante lejos de las fronteras. En cualquier caso, están ahí, y su número parece aumentar día a día. Como es su costumbre, acampan al aire libre y evitan las casas. Se dedican a afilar las espadas, aguzar las flechas y a sus ejercicios ecuestres. De esta plaza tranquila y siempre limpia, han hecho una verdadera pocilga. A veces intentamos salir de nuestras tiendas para limpiar por lo menos la suciedad más ostensible; pero esas salidas son cada vez más escasas, porque es un trabajo inútil y corremos, además, el peligro de que nos arrollen los caballos salvajes o nos lastimen con los látigos.

No se puede hablar con los nómadas. No comprenden nuestro idioma y casi no tienen idioma propio. Entre ellos se entienden como los cuervos. Continuamente se los oye graznar. Nuestras costumbres y nuestras instituciones les resultan tan incomprensibles como poco interesantes. Por tanto, ni siquiera tratan de entender nuestras señas. Uno puede dislocarse la mandíbula y las muñecas haciendo gestos: no entienden nada y no entenderán nunca. A menudo hacen muecas; ponen los ojos en blanco y les sale espuma por la boca; pero con eso no quieren decir nada ni tampoco dar miedo; lo hacen por costumbre. Si necesitan algo, lo roban. No puede decirse que utilicen la violencia. Simplemente se apoderan de las cosas, y uno se hace a un lado y se las cede.

De mi tienda se han llevado excelentes artículos. Pero no puedo quejarme cuando veo, por ejemplo, la suerte que corre el carnicero. Apenas llega su mercancía, los

¹⁷¹ Franz Kafka, *La metamorfosis y otros relatos*, traducción de Julio Izquierdo (Bogotá: Oveja Negra, 1983), 125-127.

nómadas se la llevan e inmediatamente se la comen. También sus caballos comen carne; a menudo se ve a un jinete junto a su caballo, comiendo a la vez del mismo trozo de carne. El carnicero tiene miedo y no se atreve a suspender los pedidos. Pero nosotros nos hacemos cargo de su situación y hacemos colectas para mantenerlo. Si los nómadas se quedaran sin carne, quién sabe lo que harían; por otra parte, quién sabe de lo que son capaces, aun comiendo carne todos los días.

Hace poco el carnicero pensó que por lo menos se podía ahorrar el trabajo de descuartizar las reses, y una mañana trajo un buey vivo. Pero no se atreverá a hacerlo otra vez. Yo me pasé una hora entera tendido en el suelo, en el fondo de mi tienda, cubierto con toda mi ropa, mantas y almohadas, para no oír los mugidos del buey mientras los nómadas se abalanzaban sobre él y le arrancaban trozos de carne con los dientes. No me atreví a salir hasta mucho después de que el ruido hubiera cesado; como borrachos alrededor de un tonel de vino, estaban tumbados en el suelo exhaustos, alrededor de los restos del buey.

Precisamente entonces me pareció ver al mismísimo emperador asomado a una de las ventanas de palacio; casi nunca llega hasta las habitaciones exteriores y vive siempre en el jardín más interno, pero en esa ocasión lo vi, o por lo menos me pareció verlo, ante una de las ventanas, contemplando cabizbajo lo que ocurría ante su castillo.

¿Cómo terminará todo esto?, nos preguntamos todos. ¿Hasta cuándo soportaremos esta carga y estas molestias? El palacio imperial ha atraído a los nómadas, pero no sabe cómo echarlos. El portal permanece cerrado; los guardias, que antes solían entrar y salir con paso marcial, están ahora siempre encerrados, detrás de las rejas de las ventanas. La salvación de la patria depende de nosotros, artesanos y comerciantes; pero no estamos preparados para semejante empresa; tampoco nos hemos jactado nunca de poder afrontarla. Hay algún malentendido, y ese malentendido será nuestra perdición.

B. Anexo: Un mensaje imperial¹⁷²

El emperador —dicen— te ha enviado a ti, el solitario, el último de sus súbditos, la sombra que ha huido a la más remota lejanía, insignificante ante el sol imperial... Precisamente a ti, el emperador te ha enviado un mensaje desde su lecho de muerte. Hizo arrodillar al mensajero junto a su lecho de muerte y le susurró el mensaje al oído; tan importante le parecía que se lo hizo repetir en su propio oído. Asintiendo con la cabeza, corroboró la exactitud de la repetición. Y ante la muchedumbre reunida para presenciar su muerte —todas las paredes que lo ocultaban a la vista habían sido derribadas, y sobre la amplia y elevada curva de la gran escalinata formaban un círculo los grandes del Imperio—, ordenó al mensajero que partiera. El mensajero partió en el acto; es un hombre fuerte, infatigable; extendiendo ora un brazo, ora el otro, se abre paso a través de la multitud; cuando encuentra un obstáculo, señala sobre su pecho el signo del Sol; avanza mucho más fácilmente que ningún otro. Pero la multitud es enorme; las salas son innumerables. Si ante él se abriera el campo libre, cómo correría, qué pronto oirías el glorioso sonido de su puño al llamar a tu puerta. Pero así, qué inútiles son sus esfuerzos; todavía está abriéndose paso a través de las cámaras del palacio central; nunca terminará de atravesarlas, y si terminara, no habría adelantado mucho; tendría que descender las escaleras; y si lo consiguiera, no habría ganado gran cosa; tendría que cruzar los patios; y después de los patios, el segundo palacio circundante; y más escaleras, y más patios; y otro palacio; y así durante miles de años; y cuando finalmente atravesara la última puerta —pero esto nunca, nunca puede suceder—, todavía le faltaría cruzar la capital, el centro del mundo, donde su escoria se amontona sin fin. Nadie podría abrirse paso a través de ella, y menos todavía con el mensaje de un muerto. Pero tú te sientas junto a tu ventana y te lo imaginas al caer la noche.

¹⁷² Franz Kafka, *La metamorfosis y otros relatos* (Bogotá: Oveja Negra, 1983), 141-142.

C. Anexo: Ante la ley¹⁷³

Ante la ley hay un guardián. Un campesino se presenta al guardián y le pide que le deje entrar. Pero el guardián contesta que de momento no puede dejarlo pasar. El hombre reflexiona y pregunta si más tarde se lo permitirá.

-Es posible -contesta el guardián-, pero ahora no.

La puerta de la ley está abierta, como de costumbre; cuando el guardián se hace a un lado, el campesino se inclina para atisbar el interior. El guardián lo ve, se ríe y le dice:

-Si tantas ganas tienes, intenta entrar a pesar de mi prohibición. Pero recuerda que soy poderoso. Y sólo soy el último de los guardianes. Entre salón y salón hay otros tantos guardianes, cada uno más poderoso que el anterior. Ya el tercer guardián es tan terrible que no puedo soportar su vista.

El campesino no había imaginado tales dificultades; pero el imponente aspecto del guardián, con su pelliza, su nariz grande y aguileña, su larga barba de tártaro, rala y negra, le convencen de que es mejor que espere. El guardián le da un banquito y le permite sentarse a un lado de la puerta. Allí espera días y años. Intenta entrar un sinnúmero de veces y suplica sin cesar al guardián. Con frecuencia, el guardián mantiene con él breves conversaciones, le hace preguntas sobre su país y sobre muchas otras cosas; pero son preguntas indiferentes, como las de los grandes señores, y al final siempre le dice que todavía no puede dejarlo entrar. El campesino, que ha llevado consigo muchas cosas para el viaje, lo ofrece todo, aun lo más valioso, para sobornar al guardián. Éste acepta los obsequios, pero le dice:

-Lo acepto para que no pienses que has omitido algún esfuerzo.

Durante esos largos años, el hombre observa casi continuamente al guardián: se olvida de los otros y le parece que éste es el único obstáculo que lo separa de la ley. Maldice su mala suerte, durante los primeros años abiertamente y en voz alta; más tarde, a medida que envejece, sólo entre murmullos. Se vuelve como un niño, y como en su larga contemplación del guardián ha llegado a conocer hasta las pulgas de su cuello de piel, ruega a las pulgas que lo ayuden y convencan al guardián. Finalmente su vista se debilita, y ya no sabe si realmente hay menos luz o si sólo le engañan sus ojos. Pero en medio de la oscuridad distingue un

¹⁷³ Franz Kafka, *La metamorfosis y otros relatos* (Bogotá: Oveja Negra, 1983), 128-130.

resplandor, que brota inextinguible de la puerta de la ley. Ya le queda poco tiempo de vida. Antes de morir, todas las experiencias de esos largos años se confunden en su mente en una sola pregunta, que hasta ahora no ha formulado. Hace señas al guardián para que se acerque, ya que el rigor de la muerte endurece su cuerpo. El guardián tiene que agacharse mucho para hablar con él, porque la diferencia de estatura entre ambos ha aumentado con el tiempo.

-¿Qué quieres ahora? -pregunta el guardián-. Eres insaciable.

-Todos se esfuerzan por llegar a la ley -dice el hombre-; ¿cómo se explica, pues, que durante tantos años sólo yo intentara entrar?

El guardián comprende que el hombre va a morir y, para asegurarse de que oye sus palabras, le dice al oído con voz atronadora:

-Nadie podía intentarlo, porque esta puerta estaba reservada solamente para ti. Ahora voy a cerrarla.

D. Anexo: El golpe a la puerta de una granja¹⁷⁴

Era verano, un día caluroso. Camino de casa con mi hermana, pasé por delante de la puerta de una granja. No sé si la golpeé por capricho o por estar distraída, si se limitó a amenazar con el puño o si ni siquiera la golpeó. A cien pasos, por la carretera que se desviaba hacia la izquierda, comenzaba un pueblo. No lo conocíamos, pero ya de la primera casa salió gente y nos saludó haciendo señas con la mano, en un gesto amistoso, pero también de advertencia, y ellos mismos se mostraron asustados, encogidos por el miedo. Nos señalaron la granja que habíamos pasado y nos recordaron el golpe en la puerta. Los dueños de la granja nos denunciarían, dijeron, y la instrucción del caso comenzaría de inmediato. Yo me sentía muy tranquilo y calmé también a mi hermana. A buen seguro no había propinado ningún golpe y, aunque lo hubiera hecho, en ningún lugar del mundo se procesa a nadie por algo así. Intenté explicárselo a la gente que nos rodeaba, me escucharon, pero se abstuvieron de emitir un juicio. Luego dijeron que no sólo mi hermana sería acusada, sino también yo. Asentí sonriendo. Todos miraban hacia la granja, como cuando se observa una nube de humo a lo lejos y se espera la aparición de las llamas. Y, en efecto, no tardamos en ver entrar a unos jinetes por la puerta de la granja abierta de par en par, se levantó una polvadera que lo tapó todo, sólo se vio centellear las puntas de las altas lanzas. Y dio la impresión de qué tan pronto como la tropa desapareció en la granja hizo virar en redondo a sus caballos, pues enseguida se dirigieron hacia nosotros. Aparté a mi hermana, le dije que yo me encargaría de resolver la situación, ella se negó a dejarme solo, y le advertí entonces que al menos se cambiara de ropa para presentarse mejor vestida ante los señores. Al final obedeció y emprendió el largo camino a casa. Los jinetes llegaron ya a nuestra altura, sin descabalgarse aún preguntaron por mi hermana, y se les respondió tímidamente que por el momento no estaba, pero que volvería luego. La respuesta fue recibida casi con indiferencia, lo importante parecía el hecho de haberme hallado a mí. Eran sobre todo dos señores, el juez -un joven vivaz- y su taciturno asistente, un tal Assmann. Se me ordenó entrar en la casa de los campesinos. Sin darme prisa, meneando la cabeza y tensando los tirantes, me puse en movimiento bajo la atenta mirada de los señores. Creía aún que una palabra bastaría para que yo, un urbanícola, me liberara de aquella gente campesina, incluso con honores. No obstante, cuando hube franqueado el umbral,

¹⁷⁴ Franz Kafka, "El golpe a la puerta de una granja", en *La Muralla China* (Madrid: Alianza Editorial, 2015), 149-151.

el juez, que me había adelantado y me esperaba, dijo: «Este hombre me da pena». No cabía la menor duda de que no se refería a mi situación en ese momento, sino a cuanto me ocurriría a continuación. El interior parecía más la celda de una prisión que la casa de un campesino. Grandes baldosas, una pared pelada de color gris oscuro, un aro de hierro empotrado en el muro, y en el centro algo a medio camino entre una cama de campaña y una mesa de operaciones. ¿Podré saborear aún otro aire que no sea el de la prisión? Esa es la gran pregunta o, mejor dicho, la sería si tuviera alguna esperanza de ser liberado.

E. Anexo: Kafka y sus precursores¹⁷⁵

Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas. Registraré unos pocos aquí, en orden cronológico.

El primero es la paradoja de Zenón contra el movimiento. Un móvil que está en A (declara Aristóteles) no podrá alcanzar el punto B, porque antes deberá recorrer la mitad del camino entre los dos, y antes, la mitad de la mitad, y antes, la mitad de la mitad, y así hasta lo infinito; la forma de este ilustre problema es, exactamente, la de *El Castillo*, y el móvil y la flecha y Aquiles son los primeros personajes kafkianos de la literatura. En el segundo texto que el azar de los libros me deparó, la afinidad no está en la forma sino en el tono. Se trata de un apólogo de Han Yu, prosista del siglo IX, y consta en la admirable *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise* (1948) de Margouliè. Éste es el párrafo que marqué, misterioso y tranquilo: “Universalmente se admite que el unicornio es un ser sobrenatural y de buen agüero; así lo declaran las odas, los anales, las biografías de varones ilustres y otros textos cuya autoridad es indiscutible. Hasta los párvulos y las mujeres del pueblo saben que el unicornio constituye un presagio favorable. Pero este animal no figura entre los animales domésticos, no siempre es fácil encontrarlo, no se presta a una clasificación. No es como el caballo o el toro, el lobo o el ciervo. En tales condiciones, podríamos estar frente al unicornio y no sabríamos con seguridad que lo es. Sabemos que tal animal con crin es caballo y que tal animal con cuernos es toro. No sabemos como es el unicornio”.¹⁷⁶

El tercer texto procede de una fuente más previsible; los escritos de Kierkegaard. La afinidad mental de ambos escritores es cosa de nadie ignorada; lo que no se ha destacado aún, que yo sepa, es el hecho de que Kierkegaard, como Kafka, abundó en parábolas religiosas de tema contemporáneo y burgués. Lowrie, en su *Kierkegaard* (Oxford University Press, 1938), transcribe dos. Una es la historia de un falsificador que revisa, vigilado incesantemente, los billetes del Banco de Inglaterra; Dios, de igual modo, desconfiaría de Kierkegaard y le habría encomendado una misión, justamente por saberlo avezado al mal. El sujeto de otra son las expediciones al Polo Norte. Los párrocos daneses habrían declarado desde

¹⁷⁵ Jorge Luis Borges, “Kafka y sus precursores”, en *Obras completas 1923-1972* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1974), 710-712.

¹⁷⁶ El desconocimiento del animal sagrado y su muerte oprobiosa o casual a manos del vulgo son temas tradicionales de la literatura china. Véase el último capítulo de *Psychologie und Alchemie* (Zürich, 1944), de Jung, que encierra dos curiosas ilustraciones.

los púlpitos que participar en tales expediciones conviene a la salud eterna del alma. Habrían admitido, sin embargo, que llegar al Polo es difícil y tal vez imposible y que no todos pueden acometer la aventura. Finalmente, anunciarían, que cualquier viaje –de Dinamarca a Londres, digamos, en el vapor de la carrera–, o un paseo dominical en coche de plaza, son, bien mirados, verdaderas expediciones al Polo Norte. La cuarta de las prefiguraciones la hallé en el poema *Fears and Scruples* de Browning, publicado en 1876. Un hombre tiene, o cree tener, un amigo famoso. Nunca lo ha visto y el hecho es que éste no ha podido, hasta el día de hoy, ayudarlo, pero se cuentan rasgos suyos muy nobles, y circulan cartas auténticas. Hay quien pone en duda los rasgos, y los grafólogos afirman la apocrifidad de las cartas. El hombre, en el último verso, pregunta: “¿Y si este amigo fuera Dios?”

Mis notas registran asimismo dos cuentos. Uno pertenece a las *Histoires désobligeantes* de León Bloy y refiere el caso de unas personas que abundan en globos terráqueos, en atlas, en guías de ferrocarril y en baúles, y que mueren sin haber logrado salir de su pueblo natal. El otro se titula *Carcassonne* y es obra de Lord Dunsany. Un invencible ejército de guerreros parte de un castillo infinito, sojuzga reinos y ve monstruos y fatiga los desiertos y las montañas, pero nunca llegan a Carcasona, aunque alguna vez la divisan. (Este cuento es, como fácilmente se advertirá, el estricto reverso del anterior; en el primero, nunca se sale de una ciudad; en el último, no se llega.)

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema *Fears and Scruples* de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro¹⁷⁷. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany.

¹⁷⁷ Véase T. S. Eliot: *Points of View* (1941), págs. 25-26.