

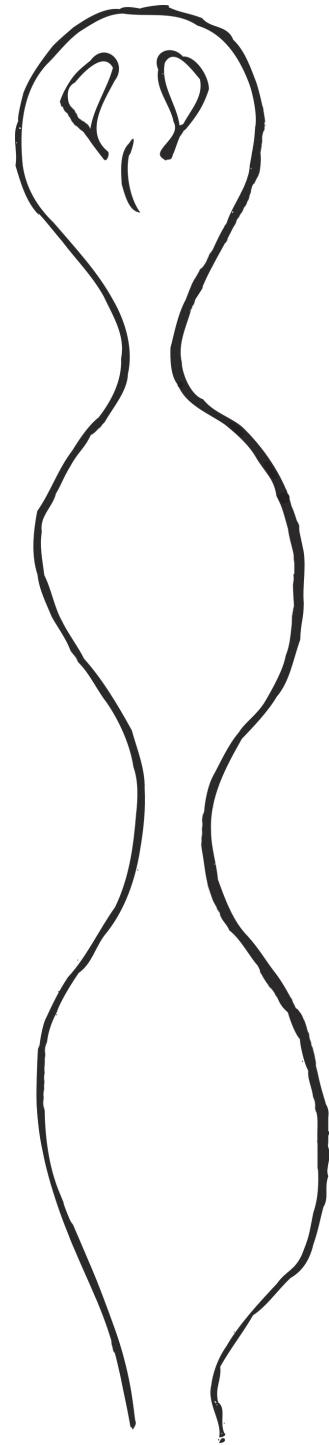
Interpretar a Kafka

Juan Diego Parra Valencia

Günter Blöcker dice que “si se pudiera enjuiciar la grandeza de una obra poética por el número de interpretaciones que ha podido superar sin daño, la obra narrativa de Franz Kafka sería la más grande”.¹ Es cierto. La especulación en torno a la obra de Kafka la vuelve cada vez más críptica y, detrás de ella, al autor mucho más enigmático. Sobre todo, porque, como dice Blöcker, por disímiles que sean las interpretaciones, la mayoría de ellas son convincentes y eso nos hace ir de extremo a extremo hasta el agotamiento o incluso hasta la deserción definitiva. El laberinto de la obra kafkiana es el mismo laberinto del autor y eso, para el empecinado hermeneuta, es insoportable. Como el *indio piel roja* de su microcuento,² Kafka desaparece yéndose a través de sus propias palabras hasta el infinito del lenguaje para reaparecer como uno más de sus personajes, no como el *autor designador*, sino como el *espacio de designación*. Porque Kafka no es origen sino resultado, consecuencia, superficie, interpretación pura, cadena infinita de sentidos que solo se refiere a sí misma. Por ello Kafka es infinito, pero su infinitud no consiste en su condición de indeterminado, sino en la concentración de potencias interpretativas que remiten solo a la autorreferencialidad, pues

si la interpretación no puede acabarse nunca es, simplemente, porque no hay nada qué interpretar. No hay nada de absolutamente primario que interpretar pues, en el fondo, todo es ya interpretación; cada signo es en sí mismo no la cosa que se ofrece a la interpretación, sino la interpretación de otros signos.³

Todos los esfuerzos de Kafka estuvieron encaminados a ser aquello en lo que se convirtió: interpretación y solo interpretación. Se destruyó a sí mismo en vías de su propia representación, hizo de sí un motivo literario; como extensión e intensión logró desaparecer; anuló el movimiento hasta ser solo un gesto, una mano que escribía y, aun más, hasta ser la nada escribiendo, y entiéndase “nada” de la manera más literal, como si fuera posible no-ser, no existir, en la medida en que la contemplación es absoluta y la acción es solo reflejo, así el escritor es espectador de sí mismo y no actor de su vida.



En la creación estaría la dimensión vital, sería la posibilidad de ser, de aquí que Kafka plantea su posibilidad de existencia solo desde la escritura, “disciplina” a la cual debe dedicar todas sus fuerzas:

Es posible que mi literatura sea una nulidad, pero igualmente seguro e indudable es, en tal caso, que yo no soy absolutamente nada. Si me reservo en este terreno, en realidad, y bien mirado, no me reservo, sino que me mato.⁴

La nulidad aludida por Kafka hace que su condición de autor se niegue constitutivamente, ya sea como sujeto enunciador (quien escribe) o como sujeto enunciado (lo que es escrito). El enunciador se niega en su enunciación al devenir enunciado y el enunciado niega la enunciación al convertirse en enunciador. El sujeto “real”, entonces, es algo a medio camino entre la enunciación y el enunciado que no adquiere existencia concreta y satisfactoria. Desde aquí es posible interpretar el sentido tanto simbólico como operativo de la solicitud hecha por Kafka a su amigo Max Brod y a su novia Dora Dymant, de quemar su obra en cuanto muriera. Entendía Kafka que la destrucción no podía ejecutarla por mano propia, pues él mismo estaba adentro de ella. Así, el autor puede morir contemplando el posible derrumbamiento de su obra, puede verse morir en ella desde fuera (como deseaba el animal subterráneo del cuento “La construcción”) y, si bien muere como enunciador, debe asegurarse de morir también como enunciado. Sabemos que Brod no quiso destruir su obra y, contrario a los deseos de su amigo, la publicó. Dicha obra es la que conocemos; en ella está Kafka como enunciado, pero solo a partir del desgarro del enunciador que ha destruido por completo la enunciación. Esta es la razón para que, ante su obra, sintamos estar en círculo

infinito, una rueda de Ixión que nunca deja de rodar, mostrándonos rutas plegadas, autorreferenciales, que van de Kafka a Kafka y que no son más que habitaciones de espejos, en los que se reflejan enunciados y enunciadores sin distingo. Dado que la obra no aclara, entonces vamos a la vida y como esta tampoco lo hace, regresamos a la primera y así hasta el oscuro infinito. En nuestros esfuerzos interpretativos, buscamos en los conflictos del Kafka “no-escritor” su dimensión de “no-escritura”, sabiendo que cada escrito de Kafka tiene que ver con sus experiencias vitales, solo en tanto su vida fue la propia escritura.

La crisis exegética frente a la obra de Kafka consiste, pues, en que luego de muchos esfuerzos, sea inevitable encontrarse de nuevo fuera de toda interpretación válida, sin entender realmente cuál fue el giro equivocado. La obra misma expulsa el acercamiento, por eso este no es más que interpretación y aventura reflexiva, pero nunca criterio de verdad. Incluso, sacando de esto mayores consecuencias, la búsqueda del origen, de la morada última en la que se guardan todos los secretos del constructor, no es otra cosa que la búsqueda del último paso, de la última consecuencia, del elemento más complejo (y no más simple y originario) de toda la construcción, el punto desde el cual quizás ya no sea posible salir, el centro del laberinto. Es ese punto donde el autor y la obra son uno y el mismo, el de mayor literalidad, donde habita el personaje de una obra que aún no tiene autor, pues el autor es puro potencial. Quizás la búsqueda no se ha emprendido correctamente, y quizás no haya camino correcto para emprenderla, quizás el autor no sea más importante que la obra, o quizás la obra no sea otra cosa que el autor mismo.



Así pues, el análisis de la obra de Kafka parece ser un juego del *como si*, en el que todo parece ser cierto y llegar a alguna parte, pero que al final no es más que una interpretación y una forma de acercamiento y reflexión que, quizás, hablen más del analista que del objeto analizado en sí. La biografía de Kafka, por ejemplo, no deja muchos espacios de acercamiento, aun cuando es evidente que sus conflictos (sobre todo los sentimentales) fueron expuestos de manera confesional en su escritura. Y no deja espacios de cercanía, fundamentalmente porque su obra es su vida misma:

Yo estoy tan acostumbrado a jugar con las imágenes que ni siquiera puedo renunciar

a dicha costumbre en la vida real, incluso aunque las palpitaciones de mi corazón me adviertan amenazadoramente que esta vez no se trata de otra cosa que de la realidad.⁵

Esta medida imaginaria que Kafka imponía a lo que denominaba “realidad”, determinaba que sus vivencias cumplieran, de alguna manera, con sus intenciones especulativas; es decir, que su biografía fuera en muchos sentidos una creación literaria y no al revés. Un cuento como “La condena”, por ejemplo, escrito dos días después de su encuentro epistolar con Felice Bauer, quien luego sería su novia, determina una prospección inaudita a lo que sucedería entre los dos, o una historia como *El proceso*, intuida ya largamente por Kafka, parece la premonición y no tanto

la consecuencia del juicio al que se ve sometido cuando decide romper definitivamente su noviazgo. Esta novela inconclusa, motivo de reflexión aguda y propositiva del obseso analista de la obra de Kafka, Guillermo Sánchez,* parece sugerida por el autor de manera consecuente y obstinada a lo largo de su relación epistolar con Felice. En las cartas que le dirige, Kafka lleva a su novia hasta el límite de su resistencia con no poca perversidad, induciéndola al acto casi cómico de someterlo a un juicio ante testigos, donde le reclama sus evasivas al matrimonio de ambos. Tal como se deduce del análisis de Elías Canetti (1981)⁶ de la correspondencia entre Kafka y Felice, al ser responsable Kafka de la desesperación de su novia, parecería merecer ese juicio absurdo que resuena en la atmósfera narrativa de *El proceso*, como si la novela fuera una recreación de dicha experiencia delirante. Pero lo más sorprendente, tal como lo demuestra Guillermo Sánchez, es que Kafka parece haber escrito tal escena antes de vivirla, recreando en la realidad de su vida cotidiana una escena proveniente de la novela *Crimen y castigo* de Dostoevski, donde, precisamente, se describe un tribunal en una pensión al que se convoca a Raskolnikov, su hermana, su madre, el prometido de su hermana, Lujine, y un amigo. En el juicio de Felice a Kafka, además de los prometidos, se encontrarán familiares y conocidos de ambos, como testigos en un tribunal. Al igual que Canetti, Sánchez lleva este hecho hasta las últimas consecuencias, aun a pesar de que sus juicios parecen a veces un poco exagerados, pero con tal capacidad de demostración que la claridad ante el examen adquiere una veracidad escandalosa.

Sin embargo, lo que nos importa destacar aquí es que la manera biográfica con la que Kafka escribe parece más bien una manera literaria de vivir. Pero no por concebir la

literatura como una forma de sublimar la oscuridad del mundo, como lo hacía su admirado Flaubert, sino como la conciencia de que todo lo que se vive es ficción literaria, o fantasmagoría, en el sentido más schopenhaueriano posible: imágenes fugaces que se pierden en el tiempo como espectros diluidos cuando la vigilia sobreviene. Podríamos decir que, hasta Kafka, la noción de biografía conservaba límites más o menos identificables: el autor, a pesar de todo, seguía siendo autor y la obra seguía siendo obra, y, en tanto tal, respondía a intereses concretos y a contextos definidos que el autor vivenciaba y metaforizaba, pero en Kafka estas líneas de representación se hacen hasta tal extremo imperceptibles, que parecen no existir. Las raíces vitales de Kafka son evidentemente literarias y más allá de ellas solo queda aquel silencio que quiso encontrar durante toda su vida física, ese silencio que, precisamente, solo podía vivir “como un muerto”. La vida de Kafka no manifiesta su obra, ni es el referente de sus temas; más bien, sus temas son el referente de su vida. Ni un texto tan aparentemente biográfico como *Carta al padre* o la correspondencia epistolar con Felice Bauer, su novia, son fuentes confiables de su dimensión vital. *Carta al padre*, realmente dirigida a su madre, no da cuenta tanto de aquello que el padre hizo con él, sino de aquella dimensión de Kafka que hace que el padre nunca pudo impedir y que consiste en la escritura misma, precisamente esa escritura que, a través de su obra, los define como padre e hijo. La carta, como dicen Deleuze y Guattari,⁷ produce un “deslizamiento perverso que saca de la supuesta inocencia del padre una acusación todavía peor”: una amplificación hasta el absurdo del padre “proyectada sobre un mapa geográfico, histórico y político del mundo para cubrir vastas regiones de este”. Kafka hace que el padre *haga* lo que hizo y

diga lo que dijo, pero no como un individuo que actúa y habla, sino como un espacio en expansión que opera en el territorio entero de la escritura, abarcando un sistema colectivo de enunciación. En el fondo, la relación padre-hijo es sumaria frente a las implicaciones sociohistóricas, pues, como dice el propio Kafka,

la rebelión del hijo contra el padre es un tema viejísimo de la literatura y un problema aún más viejo que el mundo. Sobre él suelen escribirse dramas y tragedias, cuando en realidad se trata de un tema de comedia.⁸

Por otro lado, su noviazgo con Felice Bauer, evidenciado en las cartas que Kafka envió, más que dar cuenta de su relación afectiva, consistió en un magnífico experimento literario orientado hacia la producción escrita, en el cual se activaba el funcionamiento de una máquina literaria que sincronizaba la operación general de la obra producida y que se concretizaba en relatos dispersos cuya comunicación a distancia solo puede ser evidenciada si se detectan los nodos o circuitos funcionales. Kafka lo menciona repetidamente en las cartas a Felice, casi de manera confesional, pero desde la certeza absoluta de que la propia Felice no conectaría los nodos, pues ella todo el tiempo estaría convencida de hablar con el enunciador y no con el enunciado, creyendo que ella misma hacía parte del mundo enunciador y no de la ficcionalización que sus respuestas epistolares estaban activando. En esa misma posición estamos por lo general sus lectores e intérpretes, y desde allí insistimos en su desciframiento.

Nota

* Destacamos dos publicaciones suyas sobre Kafka: *Crimen y castigo de Franz Kafka: Anatomía de El proceso* (Universidad Autónoma Latinoamericana, 2002) y *El proceso de Franz Kafka, edición crítica* (Universi-

dad Autónoma Latinoamericana, 2005). En la primera, Sánchez hace una revisión minuciosa y analítica del trabajo técnico de Kafka al tomar elementos casi exactos de la obra *Crimen y castigo* de Dostoievski para elaborar *El proceso* como un palimpsesto de la obra del escritor ruso. La segunda obra de Sánchez es el resultado de la primera y la consecuencia lógica de su investigación: la novela *El proceso* no solo revisada y comentada, tanto textual como contextualmente, sino y esa es la gran sorpresa, organizada de la manera que quizás Kafka hubiera propuesto para la publicación. Como sabemos, *El proceso* que conocemos es obra del dispensioso trabajo de Max Brod, que se dio a la tarea de organizar y publicar un cúmulo de sobres sueltos, sin ningún orden evidente, que Kafka le había ordenado destruir a su muerte. El azar por un lado y la desobediencia de Brod por otro, convirtieron esta novela en un milagro literario, pero a la vez en un enigma casi insoportable para la hermenéutica, así que la oferta de Sánchez es un recurso imperdible para la apreciación del Kafka críptico e inatrapable.

Referencias

- 1 Blöcker, G. (1969). *Líneas y perfiles de la literatura moderna*, Guadarrama, p. 287.
- 2 Kafka, F. (1960). *Obras completas*, Emecé, p. 755.
- 3 Foucault, M. (1969), Nietzsche, Freud, Marx en ECO, *Revista de la Cultura de Occidente*, tomo XIX, noviembre, p. 634.
- 4 Kafka, F. (1977). *Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo*, vol. 1, Alianza, p. 74.
- 5 Kafka, F. (1977). *Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo*, vol. 2, Alianza, p. 302.
- 6 Canetti, E. (1981). *El otro proceso de Kafka: sobre las cartas a Felice*, Muchnik Editores.
- 7 Deleuze, G. y Guattari, F. (2001). *Kafka. Por una literatura menor*, Era, p. 20.
- 8 Janouch, G. (1969). *Conversaciones con Kafka*, Fontanella, p. 106.

Juan Diego Parra Valencia es músico, especialista en Literatura y doctor en Filosofía. Se desempeña como profesor e investigador de la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín. Texto tomado de su libro *Franz Kafka y el arte de desaparecer*, segunda edición corregida y actualizada, ITM, actualmente en prensa.