

Estética del devenir adverso en la narrativa de Franz Kafka

Adriana De La Hoz*

Recibido: 23 de abril de 2014

Aprobado: 9 de mayo de 2014

RESUMEN

En este ensayo se disertará sobre un problema que parece ser poco cuestionado en los trabajos precedentes que se han inspirado en la incomparable narrativa de Franz Kafka. Hablamos en particular de la "estética de lo adverso", de la imposibilidad, del obstáculo, del fracaso; aspectos que se desvelan como un vector temático con desarrollo semántico y de constante aparición en la obra del escritor checo. Frente a tan intrincada semiosis, nues-

tra pretensión es responder parcialmente a algunas preguntas que buscan abrir espacios signícos que permitan hacer una lectura más amplia y, quizá, más edificante de la obra kafkiana, lo que necesariamente concluirá en el fracaso como una nueva alternativa hermenéutica, o una alternativa hermenéutica construida desde el fracaso.

Palabras clave: Kafka, devenir, rizoma, estética, fracaso.

* Magíster en Hermenéutica de la Universidad Eafit. Fue docente de cátedra de la Universidad de Medellín y de la Universidad de Antioquia.

Aesthetics of the Adverse Evolution in Frank Kafka's Narrative

ABSTRACT

This essay deals with a problem that does not seem to be questioned in preceding works based on Franz Kafka's incomparable narrative. We are specifically speaking of "the aesthetics of the adverse," the impossibility, the obstacle, the failure; aspects that are revealed as a topic with semantic development and with permanent appearance in the work of this Czech writer. Before such a complicated semiosis, our

intention is to partially respond to some questions intended to open sign spaces that allow having a wider and maybe more edifying reading of Kafka's work, which will necessarily result in the failure as a new hermeneutic alternative or a hermeneutic alternative built from failure.

Key words: Kafka; evolution; rhizome; aesthetics; failure.

Preámbulo

Resulta difícil justificar y resumir algunas letras interpretativas sobre la obra de Franz Kafka cuando todos sabemos de la abundante bibliografía que sobre el autor checo se ha construido. Múltiples temáticas, infinidad de tópicos, acercamientos desde lo legal, lo filosófico, lo sociológico, y también desde la psicología hacen parte de los abundantes estudios escritos alrededor de la obra de Franz Kafka. Mucha agua ha corrido debajo del puente en todos estos años póstumos del autor. De tal manera nuestra pretensión no puede ser más que humilde, apenas un conato aproximativo a algunos de sus relatos, un bordear sus escurridizas líneas, e intentar penetrar un pensamiento que ha convocado miles de páginas de trabajo hermenéutico, y que aún, por encima de ello, nos sigue siendo esquivo. Por lo demás, en este ensayo buscaremos dar luces sobre un problema en concreto que parece ser poco cuestionado, avistado o repensado en los trabajos precedentes. Hablamos en particular de “lo adverso” como un fenómeno con desarrollo semántico y de constante aparición en la obra kafkiana. Se espera, entonces, iluminar al respecto, poco o mucho, esta polémica y compleja narrativa. Hablar de la obra kafkiana supone u obliga a hacer mención del carácter adverso de su narrativa. Desde sus novelas, hasta el tejido de sus relatos, el obstáculo, la imposibilidad, se pasean con un poder de significación que no es posible obviar. Incluyendo el uso de la sintaxis, Franz Kafka desarrolla constantemente en su obra, ideas que nos orillan hasta puntos inconclusos (rizomáticos¹²). Lo adverso, la imposibilidad, el obstáculo, el fracaso como estética son aspectos que se desvelan en la forma y el contenido de la literatura de este singular autor. Frente a tales consideraciones, las preguntas no se hacen esperar y salen al paso: ¿Qué implicaciones tiene la imposibilidad en Kafka? ¿Hacia dónde conduce el reiterado obstáculo en su literatura?

¹ “El mundo ha devenido caos, pero el libro continúa siendo una imagen del mundo, caosmos-raicilla, en lugar de cosmos-raíz. Extraña mistificación la del libro, tanto más total cuanto más fragmentado. Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a n-1. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma. Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas. Pero hay plantas con raíz o raicilla que desde otros puntos de vista también pueden ser consideradas como rizomorfas. Cabría, pues, preguntarse si la botánica, en su especificidad, no es enteramente rizomorfa. Hasta los animales lo son cuando van en manada, las ratas son rizomas. Las madrigueras lo son en todas sus funciones de hábitat, de provisión, de desplazamiento, de guardia y de ruptura. En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos: cuando las ratas corren por encima de otras. En un rizoma hay lo mejor y lo peor: la patata y la grama, la mala hierba. Animal y planta, la grama es el crab-grass. (...) Ahora bien, somos conscientes de que no convenceremos a nadie si no enumeramos algunos caracteres generales del rizoma. 1° y 2° principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden. El árbol lingüístico, a la manera de Chomsky, sigue comenzando en su punto S y procediendo por dicotomía. En un rizoma, por el contrario, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no solo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas.” (Deleuze, 1977, p. 2)

¿Hace Kafka del fracaso y la adversidad una estética? Estos son algunos de los cuestionamientos ínsitos a esta intentona analítica, que buscan abrir espacios sígnicos que permitan hacer una lectura más amplia y, quizá, más edificante de la obra kafkiana. Nuestro ejercicio, entonces, construye su discurso a través de actos que en los cuentos del escritor revelan las condiciones adversas. La tarea que nos atañe se define en la búsqueda del hecho adverso. Ese devenir, que no detiene, pero que interfiere ecolómicamente en el desplazamiento lineal de los hechos, lo que necesariamente concluirá en el fracaso como una nueva alternativa, o una alternativa construida desde el fracaso.

Uno: De los desencuentros

Si fuese necesario encontrar una palabra que nos acercara, o que por lo menos lograra bordear de forma crucial la obra de Franz Kafka, necesariamente esa tendría que ser imposibilidad, obstáculo, adversidad, todo aquello que constituye un problema para lograr alcanzar un punto de llegada, una meta. Y Kafka lo sabe muy bien; en uno de sus diarios, palabras más palabras menos, precisa que no existen puntos de llegada, solo de partida. Como consecuencia todo desplazamiento solo tendrá un lugar de referencia; lo demás son recorridos rizomáticos que vienen, que van, se cruzan, se desvían, y así, al parecer hasta el infinito. Como si el personaje estuviese envuelto en una espiral. Imposibilidad entonces del encuentro, de la existencia en común, imposibilidad de la soledad y del silencio, imposibilidad de estar sujeto a esta serie de imposibilidades.

Si para Blanchot todo diálogo es un equívoco, quizá sea justo decir que para Kafka todo encuentro es un equívoco. De allí que el Otro, la otredad, muchas veces resulte ausente, invisible, inalcanzable. Y es que el Otro en Kafka tal vez constituya una figura necesariamente adversa, de la cual, por tanto, se hace apremiante huir. Los personajes del escritor checo, como K. en *El castillo*, trazan rutas que lo único que logran es apartarlos de aquello que afanosamente buscan. Bien lo dice Juan Diego Parra Valencia: “Son todos una suerte de Aquiles, según la versión de Zenón de Elea, sumidos en una serie interminable de puntos intermedios” (Parra Valencia, 2007, p. 114). Aunque en Kafka no parece negarse el movimiento, como ocurre con la teoría de Zenón, lo que sucede es que los movimientos son fútiles, inútiles desde casi toda perspectiva. Ya que un encuentro supone una serie de circunstancias ideales que hacen de él un hecho ideal, el personaje kafkiano caotiza los eventos y la lucha se hace laberíntica. La casualidad de la vida cotidiana se convierte en drama.

Veamos uno de los relatos. “Una confusión cotidiana”. Traducción para la mayoría de las ediciones (Kafka, *Relatos Completos*, páginas 385-390) La traducción del profesor Selnich Vivas Hurtado es “Un heroísmo cotidiano” (eine alltagliche heroismus; la edición bilingüe peruana intitula eine alltagliche verwirrung)

Como quiera que se acepte, ambas traducciones tienen su clara justificación, como ya se verá más adelante. Una confusión cotidiana, especie de operación matemática donde un punto A y un punto B deben interceptarse en un punto H es la formulación de un encuentro que nunca sucede. Apenas resta el zumbido, entre el ir y venir de los personajes, único sonido posible tras el sucumbir de una frecuencia. A y B nunca se encuentran; o A nunca llega a B. Mientras más cerca está de B, más se aleja de él. Se cruzan en la puerta, pero A ignora a B; B se halla en el cuarto de A, pero A sufre un traspies. Una serie de obstáculos se interponen entre los dos; el tiempo que se toma A para ir hasta H de repente es diez veces mayor sin aparente causa; el no-reconocimiento de B, a pesar de ser aquello que A busca, y finalmente el tropiezo en la escalera. Lo más esquizofrénico del asunto, y también lo más heroico, es que dicha confusión es un hecho cotidiano; es decir, un evento que sucede diariamente. No podemos dejar de pensar en el Sísifo, en su esfuerzo tan descomunal como inútil. Pero en la inutilidad radica su posibilidad de liberación, siempre que sus actos están desprovistos de la intención productiva, de la generación de un interés. Desde George Bataille podríamos pensar en un "acto soberano"²³, pues el objeto de este se resuelve en la nada.

Reiteramos entonces lo del heroísmo, tal como lo manifiesta Juan Diego Parra: "Un fracaso así es realmente una victoria, tal como Sísifo, según lo propone Camus, que encuentra en el esfuerzo inútil la posibilidad de libertad que a otros les es negada, una libertad simple y pura, casi feliz" (Parra Valencia, 2007, p. 97). El desencuentro se convierte en una fuga, una salida a la insostenible relación con el otro.

El desplazamiento se torna frenético. A va, B viene, se rozan, se presienten, pero no se concretan en el espacio. No saben de distancias o cercanías, casi como si su recorrido fuese interior, una ruta laberíntica y monstruosa, una distancia que se recorre hasta el agotamiento, y nunca se resuelve de la mejor manera, nada más que un intento heroico pero fútil. La confusión precede al encuentro. No nace allí donde el uno decide ir al encuentro del otro, es inmanente a la condición humana. Una confusión no se repite con la misma exactitud cotidianamente; tal cosa implicaría desvelar allí un *deja-vu* del cual el sujeto no tiene conciencia, y el rompimiento del tiempo sería evidente. Además, el heroísmo no sería tal. En Kafka la cotidianidad del acto otorga una conciencia de la confusión; su logro es mantener la imposibilidad.

Ya desde Zenón de Elea sabemos que Aquiles jamás podrá alcanzar a la tortuga. Que tal movimiento es afectado por los puntos intermedios (obstáculos y confusiones) y que un movimiento siempre parece ser solo la mitad del que le

² El pensador francés aclara que "La soberanía" no debe ser confundida con la posesión de un poder y un saber supremos, pues exige precisamente la pérdida, la donación, el sacrificio, la puesta en juego de todo saber y de todo poder, hasta el extremo del no-saber y de la impotencia.

antecede. Michel Serres en *El paso del noroeste*, relata una de las paradojas de Zenón (el sexto). Un ejemplo propicio del desencuentro, de la imposibilidad de que A se encuentre con B, en el punto H.

Zenón partió de Atenas para ir a desembarcar hacia Elea. He aquí pues que al tercio del recorrido, una montaña, arrojada allí por los dioses, hizo obstáculo a su avance. Tuvo que desviarse para volver a encontrar su verdadero camino, a los dos tercios del recorrido. Este desvío formaba un ángulo alrededor de la montaña. Adentrose sin más en la primera de las dos vías quebradas. Ahora bien, al tercio del nuevo recorrido una colina arrojada allí por un dios, le hizo obstáculo. Tuvo que desviarse para encontrar su camino, a los dos tercios del nuevo camino. Adentrose en la primera de las dos vías quebradas. Al tercio de esta vía, se opuso un montículo arrojado allí por un héroe. De ahí un nuevo desvío hacia los dos tercios, de nuevo (Serres, 1991, p. 13).

Los obstáculos se prolongan ad infinitum, se multiplican de manera angustiante. Nótese que el relato es nada más que una repetición de lo mismo, una confusión que se perpetúa.

A nunca llegará a B. El punto H resulta una evidente truculencia, un lugar al que solo es posible bordear. Lo que llegamos a sentir es el desplazamiento nervioso y apurado de A. Entre los dibujos del propio Franz Kafka, hallamos uno en especial llamado “El corredor” (de hecho un relato se intitula *Los corredores*). Una figura hecha de trazos y en expresión de estar o de encontrarse a punto de salir corriendo. No es tan notorio el movimiento, como sí la tensión de la figura. Los trazos son alargados y la expresión del rostro es cerrada. (Es la situación sempiternamente tensa entre A y B, lo que acapara la atención ¿podrá A encontrar a B?). No es lo que buscamos, o dónde lo buscamos, sino la necesidad de la búsqueda la que nos habita. El dibujo de Kafka, sus trazos dispuestos y prolongados, dan la sensación de que en caso de producirse un movimiento, cada trazo tomará rutas diversas; un desperdigamiento de las fuerzas, una multiplicidad de líneas que potencian las vías, pero confunden el lugar donde la cinta traza la meta (imagen 1).

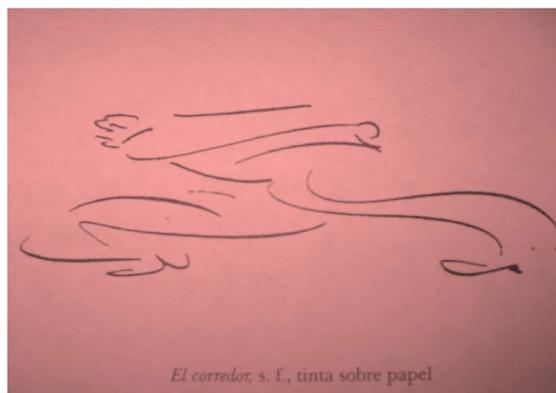


Imagen 1. Franz Kafka, 1911, El corredor.

Dos: Revertir la construcción

“La construcción” es un relato esencialmente adverso. Y lo es porque el animal que deviene hombre (el topo que narra su historia) solo logra debatirse en su monólogo continuado. Nunca antes vistas semejante incertidumbre, tamaña confusión. “La construcción” (como relato y como madriguera) es un territorio definitivamente caótico. La naturaleza esquizo del topo no solo se descubre en su constante inseguridad, temor (que finalmente parece infundado), sino y antes que nada, en su destruir ininterrumpido de aquello que cuida con tanto celo. Dos cosas desea el animal, o el topo-hombre: la seguridad de su construcción y el silencio de la misma. El deseo de lo segundo lo lleva a destruir el anhelo de lo primero. Lo que queda claro es que el fin del personaje no es precisamente construir, sino derribar, echar abajo. Romper con las formas, con las certidumbres. El mismo topo exclama: “He llegado a un extremo en que ni siquiera deseo la certidumbre” (Kafka, 1999, p. 1339). Pero el topo no deviene hombre únicamente; además, es uno solo con la construcción; deviene construcción: “Yo y la obra estamos tan unidos, nos pertenecemos recíprocamente...” (Kafka, 1999, p. 1362). Él mismo se siente como la obra que está construyendo. En esa misma dirección, Diego Parra corrobora: “[...] el animal kafkiano deja de tener una obra, o sea, deja de dominar un territorio para devenirlo, para ser él mismo su propio territorio” (Parra Valencia, 2007, p. 56). Lo que ocurre consecuentemente es que si el topo-hombre deviene la construcción, y es su madriguera la que destruye, necesariamente se destruye a sí mismo toda vez que deviene aquello que derriba. Es claro que no se destruye físicamente, que su destrucción obedece a una necesidad interna. A través del decir para sí mismo, el topo muestra la manera de acabar con todo lo que en apariencia refleja seguridad: la construcción.

Esta madriguera, esta construcción sin duda, laberíntica, rizomática, parte de un principio regido por el uso de la razón. Inclusive arquitectónicamente sigue el modelo común de las viejas ciudades: unas zonas periféricas con una plaza principal. No obstante, lentamente, y debido al sentimiento de temor que le sobreviene, el topo comienza por hacer de la construcción un espacio que se hace infinito. Pasadizos innumerables, unos nuevos, otros abandonados, otros a punto de ser contruidos o derribados. El mismo topo parece llegar a un punto en que desconoce su propia construcción. Destruirse siempre implica abandonar la seguridad del yo, es decir, conducirnos hacia las posibilidades múltiples del devenir. “Muy lentamente voy comprendiendo que con estas excavaciones al azar no llegaré a nada, solo destrozo las paredes, escarbo a la ligera, aquí y allá, no tengo tiempo para rellenar los agujeros” (Kafka, 1999, p. 1357). Si sabemos que el topo-hombre destruye, y que se destruye a sí mismo a la par que destruye la construcción, la pregunta entonces es: ¿Qué destruye el topo en sí? Tres cosas: uno, no hay progreso en la construcción, siempre hay un incremento de la ruina;

dos, un deseo por la incertidumbre, el azar pone en duda los principios de la razón, y tres, el topo es un yo que se fragmenta, que deviene, que se destruye. Veámoslo con mayor detenimiento:

- a. No hay progreso. En otras palabras, lo que significa esta afirmación es que no existe un interés de producción (aunque el topo acumule alimentos) no hay un sistema moderno o de capital donde el progreso sea la razón de ser. Para Diego Parra "La construcción" es una versión particular del Robinson de Daniel Defoe. Pero en "La construcción" se revierte todo lo que en el Robinson se busca perpetuar. Entre eso, la necesidad del progreso. El topo-hombre va en un sentido contrario. Se aleja de los principios regidos por el buen sentido. No domina, no construye, deviene. O destruye bajo el disfraz de la construcción. "Lo que habría que hacer ahora sería revisar minuciosamente la obra, ejecutar un nuevo proyecto y comenzar enseguida con el trabajo, fresco como un joven" (Kafka, 1999, p. 1360).
- b. Deseo de la incertidumbre, duda sobre los principios de la razón. El topo es un ser de la obra, de la construcción, de la razón. Toda construcción, incluso la del topo, se realiza bajo un principio de organización. Hablamos de la medida, del buen uso de las proporciones. Sin embargo, llega un momento en que el topo alarmado por los ruidos, comienza el proceso de demolición, o más bien llega el deseo de conducirse a la sombra de otras creencias. Desdén la certidumbre, lo que se define como real y concreto. Ahora se niega a llenar esos espacios vacíos, esos mismos que la razón lucha afanosamente por cubrir. Como en la canción de Pink Floyd (*Espacios vacíos*) "¿Con qué llenaremos estos espacios vacíos?", una pregunta que surge de un período de guerra, y en un momento en que el discurso de la razón es dudoso. El topo-hombre manifiesta sus dudas sobre aquello que otrora luciera como razonable o lógico: "En lo que antes era lógica no encuentro ahora la menor lógica, de nuevo abandono el trabajo y dejo de escuchar. No quiero encontrar nuevos argumentos; he hecho demasiados hallazgos. Lo dejo todo. Me conformaría con calmar la lucha interior" (Kafka, 1999, p. 1360). El discurso de la razón comienza a desmoronarse junto con la construcción. El ser de la obra huye del ruido que lo asalta, y que él teme sea su enemigo.

Un ruido surge entre los túneles de la construcción. Es aquello que siembra la zozobra en la seguridad de la construcción. Es el Otro, que es ausencia, invisibilidad; un ruido inubicable, perturbador del silencio, motivo de la destrucción de la obra. El temor al Otro es lo que conduce al topo a poner su construcción en crisis. Y aunque el personaje no quiere nada con el otro, lo busca desesperadamente, igual que K. busca a Klammm, ese otro que nunca aparece. Pero que igual habita en el temor y en la conciencia del topo. "El yo de Kafka es un yo cargado de otros invisibles" (Parra Valencia, 2007, p.

72). Ese ruido repentino, ese murmullo, quizá un poco atrevidamente, nos conduce hasta Michel Serres, allí donde habla de ese ruido perturbador, de ese clinamen de forma ilógica que resulta incómodo para un discurso como el matemático. Es decir, el murmullo es lo que se filtra y perfora el discurso conciso y exacto de la razón, de todo lo que se postula como racional y verdadero.

La serigrafía número 45c de Martha Kremer, *Das Urteil - La condena / El veredicto* (imagen 2), muestra un ser que cae en medio de la oscuridad. Sus manos y pies flotan; las primeras son desmesuradas, como si con ellas se aferrara a la oscuridad. Su gesto es de un ser temeroso y angustiado, de un hombre-topo que trasiega por túneles oscuros y solitarios, y que presiente su caída. Busca con su mirada la existencia de algo más que su sombra, se apoya en sus manos, que lucen hinchadas, como si acaso les doliera la oscuridad. Es una imagen de lo adverso que nos acerca a la narración kafkiana; un ser angustiado y en medio de la soledad. Con la obra de Kramer es posible apreciar la invisibilidad de lo otro, lo insoportable de ser invadido por formas que desconocemos.



Imagen 2. 45c, Marta Kremer, *Das Urteil - La condena / El veredicto*

- c. El topo-hombre es un ser que se fragmenta. Una construcción es un espacio preciso y cerrado. Una especie de unidad que consolida al ser que lo habita. El topo deviene construcción y, por ende, la unidad que esta constituye. Al destruir y hacer de la obra “un retículo infinito de pasadizos”, un rizoma donde suspende el discurso de la razón y de la lógica, un espacio inoperante e imposible de controlar, el topo-hombre resulta diluido dentro de esta atmósfera de caos. Su ser se desperdiga y crece, como las alas de la construcción. Deja de ser una unidad, un yo, para devenir fragmento, potencia infinita. De allí que decida –o esté a punto– de ir afuera, abandonar la seguridad del yo, renovarse con formas más prosaicas y menos elaboradas: “estoy a punto de

tomar la determinación de alejarme, de volver a la vieja vida sin consuelo, que no ofrecía seguridad alguna, que era una uniforme plenitud de peligros y que, por lo tanto, no permitía diferencias y temer un único peligro, como lo enseña cotidianamente la comparación entre la seguridad de mi obra y la otra vida” (Kafka, 1999, p. 1346). Entonces la seguridad se pierde entre la posibilidad de azar (la incertidumbre), el desvanecimiento de la razón (una vida sin consuelo) y la disolución del yo (la otra vida).

Tres: El arte, los días de lo adverso

Más que ningún otro relato de Kafka, “El artista del hambre” desarrolla gramaticalmente el problema de lo adverso. En escasas tres páginas más de un total de 20 conjunciones adversativas. Como Céline con el uso reiterado del exclamativo (lo que refieren Deleuze y Guattari) crea una máquina de escritura, Kafka con la adversidad constante del “pero”, irrumpe en la estabilidad del lenguaje, y de aquello que parece claramente definido. El ayuno del artista del hambre parece estar allí, en ese temblor de la voz, en ese enunciado que nunca se cierra, porque siempre queda una conjunción adversativa que lo devuelve a la flaqueza de los argumentos.

Adorno solía decir que el arte es un lenguaje del sufrimiento. Sufrimiento que sucede, toda vez que el hecho artístico ha de poner en riesgo las falsas certezas del público. Pero, además, y más importante aún, porque se dedvela como una lucha cuyo punto de llegada es la nulidad, el esfuerzo sin esperanza, la lucha por la imposibilidad. Tal es el arte en Kafka.

El artista del hambre es el devenir mismo del arte. Todo en él se conjuga para no hacer de este una representación o un artificio, sino para extremarlo haciendo del arte la vida misma. Esto disminuye considerablemente las ilusiones en la fuerza creadora del artista. A Kafka le destituye la voluntad, la voluntad lo lleva hasta la dimensión del no-yo, donde las potencias actúan más allá de nosotros mismos y el acto creador se convierte entonces en un hecho sin ningún otro mérito que su falta de justificación para estar allí. El ayunador no puede dejar de ayunar. Para él resulta tan natural y obligado que finalmente no puede evitar despojarse de todas sus pretensiones de voluntad artística. “Porque me es forzoso ayunar, no puedo evitarlo...”. Y luego “porque no pude hallar alimento que me gustara...” (Kafka, 1990, p. 1350). En otras palabras, no hay representación posible, no existe el esforzado artilugio, la figura de museo es solo algo más entre la paja. El artista del hambre es uno con el hambre, como Kafka lo fue con la escritura: “La totalidad de mi ser se orienta hacia el hecho literario, hasta cumplir 30 años he venido manteniendo rigurosamente dicha orientación; si la abandonara dejaría de vivir” Vale la pena evocar desde esta imagen verbal un retrato de Kafka elaborado por el ilustrador Antoni Hare. En él vemos al escritor

inclinado sobre el papel y con los ojos desorbitados de quien ha visto lo imposible. Su ser tiembla y se estremece ante el acontecer de la escritura, es su vida la que se conjuga en las palabras que escribe (Imagen 3). Y, sin embargo, el arte no puede ser la vida misma. Ello implicaría pararnos de frente a un hecho real y concreto, su función no es ni afirmar ni demostrar lo real. Digamos entonces, que como el lenguaje, el arte es un acto de fe.



Imagen 3. Antony Hare, 2007, Kafka.

Esa imagen dual de lo que puede ser el arte (el artificio o lo real) es una loca polémica –tan propia de Kafka– entre los diversos guardias que velan el ayuno. Mientras unos se vuelven celosos con la autenticidad del ayuno (el arte como un hecho real), los otros relajan su afán de hallar veracidad en el acto; dan por sentado que todo arte no es más que una especie de juego especular (el arte como artificio). El ayunador se alegra con los primeros, y se entristece con los últimos. Dicho de otra manera, él cree en el acierto de su arte. Al final se desmorona, y lo único que pareciera ser real es que “la posibilidad solo se asoma, como imposibilidad” (Maya, 2005, pp. 78-87). Entonces la grotesca risa épica de Kafka parece resonar entre los barrotes de la jaula. Quizá por eso el artista se desvanece, desaparece, como muchos personajes kafkianos, que aparecen y desaparecen, se evaporan como la bruma.

Y luego cambia el escenario. Lo que otrora fuese un acto respetado y con privilegios, termina por convertirse en un espectáculo de circo a medio camino entre las cuadras y el centro de la pista. Si de alguna manera se pretende reafirmar el arte como un artilugio, como *show*, nada mejor que una tienda de circo. Es la misma confrontación, de la solemnidad del museo a lo efímero de lo circense. De otro lado están los críticos. Aquellos que se conducen de su

voluntariosa hambre, y quienes injurian un espectáculo tan vacuo. La misma dualidad, en diferentes segmentos. El artista del hambre, sin embargo, es tan escurridizo como Kafka. No hace de su arte una representación, pero finalmente su oficio parece solo un hecho espectral. Ha trazado su línea de fuga, ha hallado una salida, al decir de Deleuze, donde otros no se han percatado de ella. No es gratuito que un relato tan corto contenga un sinnúmero de conjunciones adversativas, un “pero” y otro “pero”, un tartamudeo de la lengua que abre, una fisura por donde se escurre la sombra del artista. Una forma singular y sorprendente de darle sintaxis a una estética del fracaso.

Kafka refiere en una de sus cartas a Milena Jesenska, que es mejor “Ser no tanto un espejo como un reloj que se adelante”; el único atavío en la jaula del artista es precisamente un reloj. No una simulación, no una imitación de lo establecido, solo una potencia que rebasa, que siempre va un paso más allá en su inaprensible naturaleza.

Conclusiones

Para la obra de Kafka “lo adverso” es una fuerza que se opone. Una resistencia desfavorable para quien la vive. Así, en nuestro ejercicio hermenéutico la hemos asimilado como sinónimo de imposibilidad, de fracaso, de obstáculo y de confusión. En cualquiera de sus formas, la adversidad es un hecho reiterativo en la narrativa del escritor. Y, si bien esta unidad de sentido no se desarrolla como un concepto explícito en la literatura kafkiana, es muy posible vislumbrarlo y construirlo mediante el seguimiento de algunas de sus muestras literarias, a saber: *El artista del hambre*, *La construcción* y *Una confusión cotidiana*, por mencionar solo algunas.

En la escritura kafkiana, “El rizoma” –término de Deleuze– se proyecta como la multiplicidad, como la potenciación de las vías o las alternativas no estables. La narrativa del escritor checo es, en general, rizomática, se mueve en innúmeras y zigzagueantes direcciones, muchas veces ciegas, lo mismo que el milenar laberinto. De otro lado, es necesario precisar los devenires, tan comunes en Kafka, de animales-hombre, o de hombres-animales, o el devenir de algo inanimado. Pero siempre como un lugar o una forma de evasión. Lo que como consecuencia nos conduce hasta las llamadas deleuzianas “líneas de fuga”, fuerzas que se desvían, que se liberan y encuentran una salida en un espacio inconcebible para la imaginación común.

Bibliografía

- Bataille, George (1996). *Lo que entiendo por soberanía*. Barcelona: Paidós.
- Blanchot, Maurice (1981). *De Kafka a Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles, (1977). *Rizoma: Introducción*. Sitio web de spanishtheory: www.fen-om.com/spanishtheory/theory104.pdf (Recuperado el 3 de junio de 2012).
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix (1978). *Kafka por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- Kafka, Franz (1999). *Obras Completas. Una confusión cotidiana y La construcción*. Tomo 4. Barcelona: Edicomunicación.
- Kafka, Franz (1981). *Relatos Completos. El artista del hambre*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Maya, Claudia María (2005). *Kafka y la literatura como lenguaje del sufrimiento*. *Contextos, Revista de Semiótica Literaria*, N.º 34, pp. 78-87.
- Parra Valencia, Juan Diego (2007). *Kafka y el arte de desaparecer*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Rothe, Wolfgang (1979). *Kafka in der Kunst*. Alemania: Belser Verlag.
- Serres, Michel (1991). *El paso del noroeste*. Hermes V. Madrid: Debate.

