

I ARTICULOS

LA ESTRUCTURA DEL CUENTO EN KAFKA

Luis Vaisman

El cuento es un género difícil de definir. ¹ El cuento de Kafka lo es mucho más aún.

El cuento es un género difícil de describir, entre otras cosas, porque es el más antiguo y también el más nuevo de todos los géneros.

Cuentos conocieron hacia varios miles de años los egipcios, como lo prueba la colección de Sinhué. Cuentos conocieron también los chinos, los indios, los persas, los judíos, los griegos, los musulmanes, y la cristiandad medieval. Es la forma de narración más difundida: todas las culturas han tenido y tienen sus cuentos orales o escritos. Sin embargo, el cuento, tal como lo conocemos en nuestra cultura hoy, es una creación reciente: data tan solo del siglo pasado.

Esta larga y amplia tradición del cuento le ha conferido una gran variedad temática, de magnitud física y también de forma; casi cualquier texto más o menos breve cuyo contenido sea un suceso ficticio puede incluirse bajo esa denominación genérica: fábulas, parábolas, ejemplos, cuentos de hadas, de misterio, novela corta, incluso los chistes: "¿Conoces ese cuento de don Otto que dice. ,?" por ejemplo; todos estos son, en general, cuentos.

Antes del siglo XIX, la tradición del cuento que heredó Occidente consistía en narraciones más bien breves, insertas en una narración enmarcadora que establecía explícitamente la situación en la cual cada cuento era narrado, así como también fijaba la dirección del sentido que debía dársele. En general, esta dirección era didáctica, moralizadora, edificante, y los cuentos

eran relatos inscritos en un relato mayor que los incluía.

Así ocurre, por ejemplo, en el *Calila e Dimna* y en *El Conde Lucanor*; otras veces, la situación narrativa que origina los cuentos es la necesidad de entretención. Esto puede apreciarse en *Las mil y una noches*, donde los cuentos son contados por Sheherezada al Califa para comprar con ellos un día más de vida; los cuentos, en este caso, debían ser muy buenos, porque el fracaso en divertir al soberano lo pagaría Sheherezada con su muerte. La muerte es también el trasfondo de la colección de Bocaccio que lleva el nombre de *Decamerón*; aquí los cuentos son relatados por diez personajes que se han encerrado para escapar a la plaga que asoló a Florencia en 1348, y su función es entretenerse mutuamente mientras duran la peste y el encierro.

De esta manera, los cuentos eran narraciones sólo relativamente independientes. La situación de contarlos se representaba en la narración que hacía las veces de marco, y con ello se conseguía subrayar por una parte la actividad de narrar, ya que el narrador estaba representado como personaje en el marco y su motivación de emprender el acto narrativo se indicaba allí, y por otra parte subrayar la distancia entre el lector y los sucesos y personajes que constituían la materia del relato.

No todos los cuentos aparecían, sin embargo, en conjuntos orgánicos de la especie descrita. Las fábulas y los cuentos maravillosos —de hadas—, si bien también solían darse a conocer en colecciones, como sucedió con las *Fabulas* de la Fontaine y los *Cuentos* de Perrault en el siglo XVII francés, por ejemplo, no aparecían sin embargo integrados en una unidad narrativa mayor. Aquí, no obstante, el efecto orientador de la lectura era recogido por el respeto riguroso por parte del escritor a las normas del género; el texto marcaba desde su interior, a través de fórmulas lingüísticas rituales —como “érase una vez—” y procedimientos estructurales típicos —como presencia de la moraleja, animales que hablan y se comportan como seres humanos en el caso de la fábula, presencia de una casualidad mágica que rige la necesaria caída inicial y el posterior e igualmente necesario rescate del héroe en el cuento de hadas—, a través de estas fórmulas lingüísticas y estructurales, se fijaba una orientación para el sentido de la lectura. La independencia respecto del marco en este caso era compensada por la dependencia estricta del género.

En el siglo XIX esta situación cambió. La aparición, en periódicos y revistas, de secciones dedicadas a incorporar narraciones ficticias más o menos cortas, y el enorme entusiasmo con que el público recibió esta innovación, marcaron una renovación notable del género, tanto en el rango que alcanzó, como en su temática y en su estructura.

En rango, porque comenzó a considerársele en el mismo nivel que a la literatura mayor, y excelentes narradores comenzaron a cultivarlo; basta recordar los nombres de Poe, Maupassant, Chéjov y Dostoievsky. En la temática, por cuanto se introduce progresivamente en ellos el interés por la vida cotidiana, por recoger acontecimientos de la vida humana real. En la estructura, finalmente, porque con la incorporación del género a la gran literatura se desarrolla el interés por los procedimientos formales, originándose estudios teóricos -descriptos y normativos- acerca del género.² Se establecen normas acerca del cuento "bien hecho", poniéndose énfasis no ya en la temática sino en la construcción. En términos generales, se trata de construir una serie de acontecimientos que deben llevar rápidamente hacia un pronunciado y único clímax y hacia un desenlace súbito, y cuyo efecto principal consiste en el suspenso ingeniosamente producido; la causalidad, sutilmente oculta o desorientada al principio y revelada sorpresivamente al final, es el principio organizador dominante. Esto requería una determinada extensión: ni tan breve que el suspenso no alcanzara a desarrollarse adecuadamente, ni tan largo que éste se diluyera, y la unidad de efecto se perdiera.

La autonomización del cuento realista obligó a inscribir todo su sentido en el interior de él. Ya no habrá marco explicativo otro que el del sentido común del mundo del lector. No es que dejen de cultivarse otros géneros no realistas, pero el prestigio y la estructura del cuento como forma literaria mayor tienen su centro en este último.

Pero si bien es cierto que esta manera de concebir el cuento se establece como la estructura modélica para gran parte de los relatos, no es menos cierto que un gran número de ellos no se ha ceñido estrictamente a él. En muchos casos, el interés del cuento realista por crear una "atmósfera", o por describir un cierto "color local", o por retratar a un personaje, entraban en conflicto con la estructura estrictamente narrativa del género haciéndolo

vacilar entre el relato y la descripción.

Un relato es un texto en el cual lo que se representa tiene como rasgo dominante la temporalidad,³ en un relato se da cuenta de cosas que *pasan*, no de cosas que *son*. Se cuenta algo que sucede, y cómo sucede y por qué sucede y qué efectos tiene lo sucedido; y el cuento es una variedad del relato. Toda descripción, en él, sólo se justifica en la medida en que motiva, aclara, ubica o simboliza lo que sucede. Si se invierte la relación, y el suceso aparece como ejemplo de una manera de ser o como su argumento probatorio, y el suceder se diluye en un estado de cosas o una manera de ser, el estatuto narrativo, que pretende ser uno de los rasgos definitorios del género, tiende a perderse y el género a desdibujarse, y a convertirse en un retrato, un cuadro o una reflexión.

Ahora bien; los géneros son instituciones sociales,⁴ contratos implícitos entre el escritor y sus lectores; operan como marco normativo que rige la conducta del lector respecto del texto que se le ofrece. Toda trasgresión a la norma es desorientadora y exige un trabajo adicional al lector, pues lo obliga a construir la norma adecuada al texto para poder hacerse cargo de su sentido. Los autores que construyen textos que trasgreden las normas deben, como contrapartida, si quieren ser bien comprendidos, emplear una parte no despreciable de la escritura en establecer un mecanismo tan infalible como sea posible —y nunca podrá serlo del todo— para excluir las respuestas del lector no deseadas por el autor.⁵

Esta condición 'sine qua non' de todo texto es particularmente válida para los textos literarios, si bien en éstos casi siempre se persigue una apertura plural del sentido, y no una precisión unívoca, como en los textos técnicos o científicos. Plural sí; pero no absolutamente indeterminada: *cualquier* sentido equivale a *todos* los sentidos y, por lo tanto, al sinsentido.

El efecto que cualquier relato produzca en el lector depende tanto de la historia que se cuenta como de la manera de contarla; en muchos casos, más de esto último que de lo primero. En Kafka, esto es ejemplarmente así. Un cuento, como toda obra literaria, es una especie de artefacto, una cosa construida para producir un determinado efecto. Este está posibilitado y dirigido por la forma —la estructura, la disposición relacional de las partes que

integran el todo— tanto de la historia que se cuenta como de los procedimientos que se utilizan para contarla. La relación recíproca —la estructura total— entre estas dos instancias estructurantes, es el dispositivo disparador del efecto, de lo que en una amplia acepción podemos llamar el “sentido”. Desde este punto de vista, todo cuento, y toda obra literaria e incluso todo discurso, son algo así como una máquina para producir, para inducir en la conciencia del lector o auditor, sentido. Los géneros operan como indicaciones de lectura, como orientaciones para la lectura adecuada; esto es, como marcos institutores del proceso de producción del sentido.

Tanto respecto del sentido producido como de los procedimientos que le dan origen, la narrativa de Kafka estableció un modelo absolutamente nuevo —si lo absolutamente nuevo puede existir en literatura. El adjetivo “kafkiano” ha traspasado hace ya tiempo la frontera de lo puramente literario y se ha instalado con carta de ciudadanía en el lenguaje común. Así como todo el mundo habla de “quijotadas”, habiendo o no leído *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, así también todo el mundo habla de situaciones kafkianas, las más de las veces sin haber leído una sola línea del autor que hoy nos ocupa.

Si los cuentos de Kafka son tan difíciles de definir —y por consiguiente también en gran parte de leer y comprender—, ello se debe a que Kafka trasgrede permanentemente todas las normas del género, y las indicaciones que incorpora en ellos acerca del modo de leerlos y acerca del significado que deben construir en la conciencia del lector, son elípticas, ambiguas y contradictorias. Las infinitamente diversas y discrepantes interpretaciones contenidas en los escritos críticos acerca de la literatura de Kafka, escritos críticos cuya abundancia resulta abrumadora, así lo testimonian. Esta dificultad, que ocurre también con las novelas, es particularmente notoria en los cuentos.

Lo que solemos llamar los cuentos de Kafka han llegado hasta el lector contemporáneo ⁶ reunidos en volúmenes que los clasifican genéricamente con subtítulos como “narraciones y pequeña prosa” (así *La condena*), “relatos breves” (así *El médico rural*), pero varios de ellos no son en rigor narraciones ni relatos, pues nada sucede en ellos. “Pequeña prosa”, por otra parte, no resulta tampoco una clasificación muy iluminadora, que pueda

orientar la actitud del lector hacia qué esperar de los textos allí contenidos. Muchos de esos textos se caracterizan porque la descripción reemplaza, o ahoga, a la narración. Los cuentos de Kafka descentran la expectativa genérica del lector.

Si a esto agregamos otra cualidad singular de la narrativa de nuestro autor, podremos comprender mejor el efecto desorientador de esta manera de narrar. Es condición necesaria de toda narración o descripción, para que lo narrado o descrito llegue a constituirse como imagen sólida, concreta, en la conciencia del lector, que quien narra afirme categóricamente la existencia de aquello que constituirá el sujeto de las transformaciones narrativas, o el objeto cuyos rasgos se describirán. Si esto no ocurre, los predicados que darán cuenta de lo que a estos sujetos sucede o de los atributos que a esos objetos los constituyen, quedarán a la deriva. Por ello, se ha definido como frase narrativo-descriptiva característica y básica a la frase afirmativa —y no a la interrogativa, por ejemplo—, regida por el modo verbal indicativo —y no el potencial, o el subjuntivo—. ⁷ Una narración que se desarrolle en términos como por ejemplo: “Juan... o quizá Micifuz... tal vez Hermenegilda, mas bien nadie, habría estado o no en una habitación inexistente esperando en un mundo sin tiempo que llegara el momento del atardecer... , etc., etc.”, no logra establecer otra imagen en la conciencia del lector que la de la más plena confusión. Los efectos que produce la obra literaria de Kafka se originan en procedimientos como los señalados. Muchos cuentos de Kafka están contruidos de tal modo, que lo que se establece en ellos se deroga o relativiza hasta un punto en que toda certeza se hace imposible.

Me propongo para ilustrar lo dicho, comentar algunos cuentos y pequeñas prosas ⁸. Los he seleccionado tratando de compatibilizar dos exigencias: primero, que ilustren claramente lo que quiero destacar; segundo, que sean muy breves, para poder tenerlos permanentemente presentes durante el comentario.

Quiero comenzar por un texto muy corto que, puesto que no narra nada — como varios de los cuentos por lo demás —, debemos incluir en el rubro “pequeña prosa”, y que se encuentra en el volumen intitulado *La condena (narraciones y pequeña prosa)*. Por su brevedad tiene la virtud de poner al desnudo de inmediato algunos procedimientos que volveremos a encontrar, más elaborados, en los textos siguientes.

Su nombre es *Los árboles*⁹, y dice así:

LOS ARBOLES

Porque somos como troncos de árboles en la nieve. Aparentemente, sólo están apoyados en la superficie, y con un pequeño empujón se los desplazaría. No, es imposible, porque están firmemente unidos a la tierra. Pero cuidado, también esto es pura apariencia.

El texto completo consiste, como se puede apreciar, sólo en cuatro oraciones separadas entre sí por punto seguido. Veámoslas en orden:

La primera es categórica: está en tiempo presente del modo indicativo: “somos”, y establece una comparación: “somos *como* troncos de árboles en la nieve”. La cualidad “como troncos de árboles en la nieve” es atribuida al sujeto aquí tácito “nosotros” de la manera gramaticalmente más correcta, mediante una forma del verbo atributivo por excelencia, el verbo “ser”. Sin embargo, esta primera frase tan correcta y clara en sí misma, no contiene sólo esta afirmación; al aparecer ésta introducida — y así todo el texto — por la conjunción causal “porque”, se quiere señalar que el contenido de esta afirmación no es independiente, sino que está relacionado con otra cosa, es la causa de algo. Este algo de lo que el contenido de esta afirmación es causa no aparece en el texto. Así pues, ya la primera frase remite el texto presente a algo que queda fuera de él, que no se precisa; la claridad del lenguaje de la frase inicial no encuentra correspondencia en la transparencia del sentido lógico de ella. Este no es claro en absoluto pues carece de uno de los dos términos de la explicación: el causado, la consecuencia del razonamiento.

La segunda oración, que es compleja — ya que son en realidad dos, coordinadas por la conjunción “y”—: “Aparentemente, sólo están apoyados en la superficie, y con un pequeño empujón se los desplazaría”, esta oración expone una cualidad del término de comparación “los troncos de los árboles”. Esta cualidad de los troncos de los árboles, cuya forma verbal la haría aparecer como afirmada categóricamente: “*están* apoyados”, viene modalizada por el adverbio “aparentemente”, y reducida así a pura hipótesis, a mera apariencia. Esta atenuación de la categoricidad de lo afir-

mado es recogida por la segunda oración coordinada, cuyo verbo ya no se conjuga en el modo indicativo, sino en el potencial: “desplazaría”; lo afirmado, entonces, ya no *es*, sólo *puede ser*.

La tercera oración, también compleja pues consiste en una explicación, esto es, dos oraciones unidas por una conjunción causal — y esta vez a diferencia de la primera, completa — es negativa: se rechaza la posibilidad expuesta en la segunda. Y no sólo se niega, sino que se refuerza la negación con el adjetivo “imposible”. Lo que en la frase anterior podría ser, se califica ahora de imposible, y se explicita la causa de esta imposibilidad: “porque están firmemente unidos a la tierra”.

La última oración es también compleja, pues consiste en una exhortación que incluye su explicación. Los elementos elípticos: el imperativo “tened” en “Pero [tened] cuidado” y la conjunción causal “porque”, en “[porque] también esto es pura apariencia” son elipsis fácilmente reponibles para completar la estructura gramatical de un sentido lógico que resulta completo aún sin ellos. La exhortación invita a tener cuidado, a no fiarse de la frase anterior tan categórica, y fundamentada esta advertencia que esto también es pura apariencia. En esta fundamentación el rasgo “apariencia” está presentado como atributo del objeto mismo, de los troncos de los árboles que están firmemente unidos a la tierra, y ya no como un rasgo proveniente de la modalización, esto es, de la manera como el sujeto se refiere al objeto. No es, pues presentado ya como una cualidad de la percepción que el sujeto tiene del objeto, sino como una cualidad del objeto mismo.

Esta última frase socava así profundamente la categoricidad de la anterior, reduciendo la realidad de su contenido a “pura apariencia”. “Pura apariencia”, incluso, que puede extender su validez a todo el discurso, pues aunque lo que es calificado de pura apariencia es identificado como “esto”, — un pronombre demostrativo que remite al contexto más cercano por oposición a “eso” y “aquello” — tanto la extrema brevedad del texto como la utilización del adverbio inclusivo “también”, parecerían autorizar tal extensión.

Veamos ahora esta pequeña prosa en su conjunto. Todo el texto consiste en una explicación, pero en la que falta — y esto no es mera elipsis porque no es posible reponer con certidumbre

lo ausente a partir de la presente—, en la falta, repito, el término explicado. Sabemos que se está explicando algo, pero no sabemos qué. Por añadidura, el término presente no explica *directamente* el término ausente, sino *oblicuamente*, por medio de una comparación. No se dice “somos *esto*, sino “somos *como* esto”; y aquello como lo cual se asegura que somos, tampoco ofrece certeza suficiente como para que la explicación por la vía ilustrativa, que es precisamente la de la comparación, sea eficaz. Todo lo que se logra dejar más o menos claro es que aquello que somos no se puede definir claramente, y de este modo aquello que es causado por esta definición, y que tampoco sabemos qué es, no tiene una causa susceptible de ser asida con precisión.

El texto ha puesto en operación varios procedimientos: —Primero: eliminación, o más bien escamoteo, de un elemento del modelo lógico—discursivo utilizado —en este caso, la explicación — y por ende, la trasgresión de este modelo, impidiendo por este medio la constitución, *en* el texto, del sentido completo. El efecto de este procedimiento es, paradójicamente, no la falta de sentido, sino la multiplicación de los sentidos posibles del texto, sentidos que quedará a cargo del lector completar.

—Segundo: oblicuidad, y no directez, en la manera de hacer presente la realidad referida por el texto. Se va desplazando y difiriendo de frase en frase la posibilidad de constitución del objeto que es el propósito aparente del discurso constituir. Incluso el título del texto destaca este desplazamiento: designa el sujeto de la comparación (“los árboles”), que reemplaza el término explicativo (“nosotros”) que remite al término explicado, cuyo sujeto, ausente en el texto, debería ser el verdadero sujeto de todo el enunciado.

—Tercero: anulación¹⁰ progresiva, por el discurso, de la realidad que por ese mismo discurso se pretende constituir. Una afirmación se reduce a hipótesis, esta hipótesis se niega, y finalmente se niega o restringe fuertemente esta negación. La negación de la negación establece una circularidad en el discurso, donde la única realidad que resulta definitivamente afirmada es el discurso mismo, pero no sus contenidos.

El sentido más amplio que convocan en este texto dichos procedimientos discursivos, y que podríamos designar como la

imposibilidad de dar cuenta con certeza de una realidad ella misma inasible, en esta pequeña prosa reflejan y refuerzan la estructura del contenido mismo del enunciado. Este se organiza sobre la base de la oposición semántica “parecer” versus “ser”, oposición que el enunciado resuelve en beneficio del parecer; y el parecer socava la solidez del ser; así como el discurso socava su propia solidez.¹¹ Esto último se hace más notorio por el contraste que resulta de la utilización para todo esto, de una prosa ordenada, sencilla y diáfana.¹²

Podríamos preguntarnos por qué, si lo que se quiere significar es, en términos generales, la inasibilidad e inexplicabilidad de una realidad, no se lo dice derechamente. En efecto, el nivel puramente nocional probablemente no cambiaría mucho si el texto se reemplaza por una frase del tipo de la siguiente: “La realidad es lo que es — y aquí estoy yo reponiendo el término ausente — porque los seres humanos somos, y vivimos en, un mundo de pura apariencia”. Pero con esta manera directa, habríamos caído en la trampa de creer en la posibilidad de asir en su ser aquello que es pura apariencia. Y lo que se quiere significar en el texto que nos ocupa, es precisamente la inasibilidad de ese ser, que sólo es apresable gramaticalmente mediante la palabra “somos”, pero no esencialmente. Este modo de utilizar el lenguaje, manejarlo de suerte que tanto con su cuerpo material como con su contenido abstracto pueda significar justamente lo inefable, como se sabe, es el modo propio de la poesía.

Por último, creo que es interesante destacar en este pequeño texto, que el efecto del procedimiento de escamoteo, el cual obliga a una actividad de lectura particularmente intensa, incorporando y capturando al lector en el tramado del sentido del discurso, está reforzado por el recurso de identificar el sujeto presente del enunciado, aquello de lo que se escribe, tanto con el que escribe como con el que lee. Este sujeto es identificado mediante el pronombre de primera persona plural correspondiente a la forma verbal “somos”. ¿Quién este “nosotros”, el que “somos”? Los pronombres de primera y segunda persona tienen la curiosa propiedad de rebalsar el ámbito de lo dicho, del discurso donde aparecen, y recubrir la situación del decir.¹³ Por el sólo hecho de ser dichos, incluyen en lo dicho —especialmente el pronombre de primera persona plural “nosotros”, cuando no va acompañado de ninguna cualidad restrictiva—, al hablante y al

oyente.¹⁴ Mediante este recurso, el lector es capturado por el discurso no sólo como su destinatario, —en cuya calidad debe contribuir a tramar el sentido del discurso— sino también como objeto de él. Puesto en esta situación, no sólo contempla la inasibilidad esencial del ser en proceso de ser desplazado por la apariencia, sino la que sufre en carne propia. Esto además, porque el proceso no es *narrado* en este texto —que es puramente descriptivo—, sino puesto en marcha *por* y *en* el acto de describir, el cual invita al lector a completarlo. Es un proceso dinámico de la escritura en sí; no de los contenidos —que son estáticos— de esa escritura.

La destemporalización de lo relatado y la consiguiente remisión del acontecer —eje de todo relato como señalé más arriba —, de lo que pasa, al plano del discurso relatante, es sumamente habitual en los cuentos de Kafka. Buenos ejemplos de estos son *Una mujercita*, *Josefina, la cantora*, *El rechazo*, *Sobre la cuestión de las leyes*, *Comunidad*, *La construcción de la muralla china*, etc.

Pasemos ahora a un texto algo más largo, y al que sí conviene, más que al anterior, el calificativo de relato, pues en él al fin de cuentas, algún suceso se narra, y no sólo se describe una manera de ser. Este texto aparece incluido en el volumen publicado bajo el nombre global *La muralla china*, y su título es *Comunidad*.¹⁵

Su texto dice así:

COMUNIDAD

Somos cinco amigos; una vez salimos uno detrás del otro de una casa; primero vino uno y se puso junto a la entrada, luego vino, o mejor dicho, se deslizó tan ligeramente como se desliza una bolita de mercurio, el segundo y se puso no lejos del primero, luego el tercero, luego el cuarto, luego el quinto. Finalmente estábamos todos de pié, en una línea. La gente se fijó en nosotros y señalándonos, decía: los cinco acaban de salir de esa casa. Desde entonces vivimos juntos, y tendríamos una vida pacífica si un sexto no viniese siempre a entrometerse. No nos hace nada, pero nos molesta, lo que ya es bastante; ¿por qué se introduce por fuerza allí donde no se le quiere? No le conocemos y no queremos aceptarle nosotros. Nosotros cinco tampoco nos conocía-

mos antes y, si se quiere, tampoco nos conocemos ahora, pero aquello que entre nosotros cinco es posible y es tolerado, no es ni posible ni tolerado con respecto a aquel sexto. Además, somos cinco y no queremos ser seis. Y que sentido, sobre todo, puede tener esta convivencia permanente, si entre nosotros cinco tampoco tiene sentido, pero nosotros estamos ya juntos y seguimos estándolo, pero no queremos una nueva unión, precisamente en razón de nuestras experiencias. Pero ¿cómo enseñar todo esto al sexto, puesto que largas explicaciones implicarían ya una aceptación de nuestro círculo? Es preferible no explicar nada y no aceptarlo. Por mucho que frunza los labios, le alejamos empujándole con el codo, pero por más que lo hagamos, vuelve otra vez.

Comenzaremos al revés que en el caso anterior. La mayor complejidad de este relato requiere, para impedir que los árboles no nos dejen ver el bosque, que echemos primero una ojeada al conjunto antes de comenzar a pasearnos y contemplar, con calma y con mayor detención, los árboles que lo componen.

Si quisiéramos resumir la estructura general del cuento de un modo breve y totalizador, podríamos traducirlo —de modo por cierto muy reductor— de la manera siguiente: “Nosotros, que formamos una comunidad, tenemos un problema, producido por el intento de intrusión de un extraño en nuestra comunidad. Resolver este problema requiere explicarle al extraño por qué no queremos un extraño en nuestra comunidad. Pero explicárselo resulta imposible, si no lo incorporamos a la comunidad. Luego, el problema no tiene solución. Por lo tanto, nosotros, que formamos una comunidad, tenemos un problema”.

La estructura circular es evidente. El centro del relato está constituido por el problema, y la pregunta que lo revela en la superficie lingüística del texto se encuentra ubicada en el centro geométrico espacial del mismo, equidistante tanto del principio como del fin. La insolubilidad del problema está igualmente señalada por otra frase interrogativa, con la cual se inicia el final.

Vamos ahora a las partes.

La primera mitad del relato está destinada a identificar, como entidad comunitaria, al “nosotros” que lo protagoniza, de suerte que resulte comprensible que la intrusión de un “otro” se

convierta para el “nosotros” en un problema. Veamos esta primera mitad.

Se inicia — y así, todo el cuento — con una breve y categórica afirmación en tiempo presente del modo indicativo: “Somos cinco amigos”, que asienta y describe al protagonista colectivo del relato. Le sigue un segmento cuya función es dar razón de la cualidad “amigos” que se ha predicado acerca del sujeto, aquí tácito, “nosotros”. Este dar razón adquiere la forma de una narración; no se explica directamente *por qué* somos amigos, sino que —cambiando el tiempo verbal del presente “somos” al pretérito, y marcando así el comienzo de una retrospectiva, de una exploración en el pasado—, se narran las circunstancias por medio de las cuales este atributo “amigos” se hizo, a juicio del narrador, pertinente al sujeto “nosotros”. La explicación es, pues, indirecta. Este segmento es el único trozo verdaderamente narrativo del relato, y ocupa sólo siete líneas: la cuarta parte del total del texto que tiene veintiocho. Esta pequeña narración explicativa, sin embargo, califica sólo por expresiones adverbiales temporales y espaciales los sucesos de que da cuenta: “primero”, “luego”, “finalmente”; “detrás”, “no lejos”, “todos de pie, en una línea”. A lo que se añade que las conjunciones utilizadas, explícitas como la “y”, o implícitas como las “comas” que anteceden los “luego” con que se introduce la salida del tercero, cuarto y quinto miembros del grupo, y que conectan tales sucesos, son todas de coordinación, —ya que los “luego” cumplen aquí función de adverbio temporal, sinónima a “después de,” y no de subordinación causal.

De ello resulta que la “amistad”, un tipo de relación psicológica, afectiva, *interna*, se explica solamente por sucesión temporal y yuxtaposición espacial, *externas*. Así, si algún efecto explicativo consigue esta parte de la narración, es el poner en duda la pertinencia del atributo “amigos” respecto del sujeto “nosotros”: la amistad aparece explicada por rasgos que no le son esenciales.

La frase siguiente: “La gente se fijó en nosotros y, señalándonos decía: los cinco acaban de salir de esa casa”, no hace sino contribuir al debilitamiento de la afirmación inicial. La cualidad grupal del grupo no proviene de ninguna relación interna y progresivamente instalada entre el personaje primero, el segundo, el tercero, el cuarto y el quinto. Es desde fuera, es la *gente* la que, fijándose en la mera yuxtaposición de uno, dos, tres, cuatro y cin-

co, producto del suceso ocurrido, los reúne en su mirada constituyendo así con ellos una unidad: “se fijó en nosotros” y decía “los cinco”. Uno, dos, tres, cuatro, cinco, no son ya cinco unidades discretas; son un grupo: *los cinco*, mencionable ahora por el sujeto, —que es, no lo olvidemos, el narrador protagonista colectivo —como “nosotros”; el mismo “nosotros” del “somos” inicial.

Este procedimiento probatorio: la narración explicativa, ha resultado estéril. Peor aún; ha sustraído toda categoricidad al contenido de la tan categórica — gramatical y lógicamente, pero ahora ya no semánticamente — afirmación que inaugura el relato.

¿Qué clase de amistad y comunidad es ésta, que se define por la pura exterioridad de la contigüidad espacial y la mirada del otro? La oblicuidad de la explicación, la cual así como en *Los árboles* era reemplazada por una comparación lo es en este caso por una narración, y el progresivo debilitamiento asertivo de lo dicho, son procedimientos que ya conocemos. El escamoteo de un elemento importante para la constitución del sentido —en este relato el auténtico sentido del término “amigo”, y en fin de cuentas del de “comunidad” que ese término sostiene—, igualmente ya nos resulta familiar.

Todo este trabajo del texto, que en nuestro pequeño resumen¹⁶ corresponde a la frase “nosotros, que formamos una comunidad”, —y que es aquello que en este cuento corre riesgo de sufrir una transformación indeseada—, ha conseguido ahuecar de tal modo su significado, que no nos queda, como lectores, más que esperar que el resto del relato se lo restituya so pena de auto-deconstruirse. Porque recordémoslo, un relato existe sólo en la medida en que logra constituir, afirmando su existencia, un objeto o realidad, y dar cuenta de un proceso que de alguna manera lo transforme. Y esta restitución del significado es, precisamente, lo que el texto intentará hacer inmediatamente a continuación. El narrador afirma en la frase siguiente: “desde entonces, vivimos juntos”, y de esta manera el sujeto colectivo aparece como internalizando la cualidad conjuntadora que hasta aquí le había sido adjudicada sólo desde el exterior.

Sin embargo, esta afirmación también es ambigua. La expresión “vivimos juntos”, tomada aisladamente, puede entenderse

tanto en un sentido puramente espacial como de unidad interna. Es el contexto inmediatamente siguiente el que debería hacerse cargo de resolver, aunque fuera parcialmente, esta ambigüedad. Veamos: “Y tendríamos una vida pacífica, si un sexto no viniese siempre a entrometerse”. “Entrometerse”, esto es, meterse desde fuera en un todo ya constituido, que delimita un “dentro”, en el cual están los cinco. La resolución es nada más que parcial, no obstante, porque el “otro” se identifica de modo tal, que la oposición “nosotros” versus “el otro” se desdibuja al identificar justamente al “otro” como uno más de la misma serie: frente a “los cinco”, este otro es “el sexto”; procedimiento que no marca precisamente la alteridad y la frontera, sino por el contrario, la continuidad y la falta de límite radical.

En este momento del relato, en que la consistencia de lo relatado: el modo de la relación de los cinco entre sí y con el sexto, ha sido debilitado y ambigüizado una vez más, contrariando el movimiento afirmatorio que la frase parecía llevar, se expone claramente el problema —el conflicto, podríamos decir, usando la terminología tradicional— que opera como centro del cuento organizándolo en su torno. El conflicto está determinado por la presencia del sexto, “otro” y “el mismo” como hemos visto, y establece para resolverlo la exigencia de explicarle la situación al “otro”, originando así el discurso del narrador, y todo el relato.¹⁷

La exposición de la situación como problema, como conflicto, esto es, como oposición, parece inclinar la balanza de la ambigüedad en favor del elemento de alteridad entre los cinco y el sexto: el sexto es “el otro”, que molesta, que perturba la cohesión del “nosotros”; aunque no haga nada: “No nos hace nada, pero nos molesta, y esto ya es bastante”, dice el narrador. Pero un conflicto tiene dos términos, dos fuerzas,¹⁸ opuestas, y ninguna de las dos ha recibido hasta aquí una caracterización suficiente como verdaderas fuerzas capaces de oponerse: los cinco no han logrado ser descritos como una comunidad auténticamente cohesionada; el sexto, el opositor, no *hace* nada, al parecer sólo *es*, y eso solo constituye una molestia.

El discurso del narrador, en la segunda mitad del relato, se esforzará por eso en dar razones que *demuestren* la existencia del conflicto para poder resolverlo; conflicto que hasta aquí no ha si-

do demostrado en absoluto, sino sólo débilmente consignado en función de sus efectos subjetivos: La "molestia".

Tal esfuerzo consistirá en la exploración *directa* ahora, y no indirecta como en la pequeña narración retrospectiva de la primera mitad, de las razones de esta molestia y rechazo que el "otro y mismo" despierta en el grupo. El narrador tratará de justificar el rechazo marcando la alteridad del "otro" respecto de la comunidad.

La primera razón que el narrador expone es: "no le conocemos", a la cual agrega otra que, queriendo reforzar esta razón, no hace más que regresar al dato que, precisamente, se quiere explicar: "y no queremos aceptarle."

Una razón "racional" ("no le conocemos"), y una razón "irracional" ("no queremos aceptarle"). La razón racional es inmediatamente anulada: "Nosotros cinco tampoco nos conocíamos antes, y si se quiere, tampoco nos conocemos ahora"; y esta anulación es intentada anular a su vez, usando como fundamento no propiamente una razón, sino un razonamiento completo: "Pero aquello que entre nosotros cinco es posible y tolerado, no es ni posible ni tolerado con respecto a aquel sexto". La evidente debilidad lógica de este razonamiento, que no explica nada, sino sólo consigna un hecho que no hace más que volver al dato inicial, impulsa al narrador a agregar otra: "Además, somos cinco, y no queremos ser seis", la cual no es otra razón, sino la misma, pero formulada más crudamente aún; porque "ni es posible ni tolerable" disfrazada por lo menos de objetividad el "no queremos". Ahora queda del todo claro que no es que no sea posible, sino que "no queremos"; el no querer es lo que lo hace imposible.

El razonamiento se mueve en círculos. El razonamiento se estira y estira sólo para retornar permanentemente al punto de partida: el hecho que precisamente se debería explicar. Una tautología sigue a otra tautología.

Al término de este razonamiento frustrado primero por la circularidad anulatoria que difiere permanentemente la explicación, y luego por la reducción de todo el razonamiento al "no queremos" inicial, el narrador —que ya no es tal, sino un argumentador, que es por lo demás lo que en realidad ha sido más o

menos disimuladamente desde el principio —cambia de táctica justificatoria. En vez de tratar de fundar el rechazo a partir de motivaciones positivas originadas en el sentido que la comunidad tiene para sus miembros, — ya que no ha logrado encontrar ninguno satisfactorio—, opta por descalificar las motivaciones que pudiera tener el otro para tratar de integrarse al grupo. Tal descalificación operará como un boomerang, ya que para fundamentarla, no encontrará el narrador otra razón que la propia sinrazón de la comunidad: “Y qué sentido sobre todo puede tener esta convivencia permanente (del sexto con el grupo, debemos entender), si entre nosotros cinco tampoco tiene sentido”. Inmediatamente el narrador intentará anular esta anulación, introduciendo como razones mediante sendos “pero” —conjunción adversativa que sirve para contraponer un concepto al anterior y cuyo uso aquí resulta inútil ya que la contraposición ha sido previamente anulada— los mismos hechos ya expuestos: 1) ya estamos juntos y seguimos estándolo; y 2) no queremos una nueva unión. Para esta segunda razón, se da a su vez como razón, las “experiencias comunes”, que en rigor no son otras que el mero hecho de haberse juntado por casualidad, o por una causa que el narrador no ha conseguido sacar a luz por medio de su discurso anulatorio, diferidor y circular. y haber permanecido, también por razones que el decurso discursivo es incapaz de apresar, juntos. Por eso, porque el narrador no logra explicar, explicarse en realidad, el motivo del rechazo, extrae como conclusión que el único modo de enseñarle al otro lo que no le podría explicar, es incorporarlo al grupo, transmitiéndole así la “experiencia común”. Pero esto es, precisamente, lo que —hasta aquí inexplicadamente y, al parecer inexplicablemente — no se quiere hacer. El resultado es que el narrador renuncia a explicar y/o a enseñar; esto es, renuncia al propósito motivador del discurso. Con esto, el relato queda convertido en el relato de ese propósito, su renunciamiento, y los efectos que ello tiene. La conclusión necesaria de este fracaso es que todo el discurso ha sido inútil —excepto para constituir, mediante él, el relato mismo—, y la situación se retrotrae indefinidamente al estado inicial.

Lo que este relato muestra, pero no *dice* —y esto otra vez mediante el procedimiento discursivo, igual que en *Los árboles*— es el proceso azaroso e inexplicable a través del cual entra en vigencia y se mantiene un orden que, por su inexplicabilidad, hace ineficiente toda acción conscientemente dirigida a modificarlo o a

conservarlo. Ni los razonamientos explican nada; “es preferible no explicar nada ” —concluye el narrador— “y no aceptarlo”, ni los actos resuelven nada: “Por mucho que frunza los labios, le alejamos empujándole con el codo, pero por más que lo hagamos, vuelve otra vez”.

En un orden así constituído, que es como es —cómo, efectivamente, *es*, no se sabe— porque así es y así ha sido y así llegó a ser sin que esto tampoco pueda llegar a averiguarse, en un orden así, la mera posibilidad de modificación amenaza inmediata y directamente con el caos. (El “otro” —recuérdese— no *hace* nada, simplemente *está*). Esta situación de caos inminente es insinuada en este cuento por la historia que se cuenta, en la primera mitad del relato, para invadir definitivamente el discurso que la cuenta, en la segunda mitad. La confusión que éste revela, si no gramatical, por lo menos lógica, es más que notoria. Todo este esfuerzo discursivo para contar que un intruso está intentando, según el narrador, introducirse en la comunidad, esfuerzo discursivo que en fin de cuentas se justifica sólo como intento de buscar una salida al problema que esto provoca, posibilita la aparición de un conjunto de ejes semánticos que surgen del texto y organizan su sentido.

Este procedimiento, el de organizar un relato a partir del intento de resolver un problema o explicarse una situación, ahogando lo relatado en un fárrago de argumentaciones y contraargumentaciones, de afirmaciones que se reducen y se niegan inmediatamente, circunscribiendo los sucesos casi al puro acto de dar cuenta de ellos, es típico especialmente de los cuentos kafkianos más tardíos, como *Comunidad*, *Una mujercita* y *Josefina, la cantora*. Y es precisamente en ese acto del narrador que se despliega una rica variedad de ejes semánticos originantes del sentido del relato.

Respecto del que ahora nos ocupa —mucho más breve que los otros dos cuyos nombres acabo de mencionar—, estos ejes son, en virtud de la brevedad, más escasos. Mencionaremos sólo los más evidentes.

Primero, un eje en el cual la noción de “pertenencia” se opone a la de “extrañación”; “pertenencia” es la cualidad de cada uno de los miembros del grupo; “extrañación” es la cualidad

del otro, en relación a aquellos. Segundo, un eje en el cual la noción de “conservación” aparece opuesta a la noción de “cambio” o modificación”: el grupo es lo que es porque siempre lo ha sido —o más bien porque *ya* lo es— y quiere conservarse igual; el intento del otro apunta a modificar el grupo. Y tercero, un eje que opone la noción de “orden” a la de “caos” o “desorden”: la existencia de la comunidad ha instalado un orden, aunque éste sea sólo espacial, externo, y nunca reciba una mayor explicación; la presencia del otro amenaza la conservación de este orden y desde ese acontecimiento de la historia introduce, —como señalé más arriba— en el discurso mismo, el desorden.

Estos tres ejes semánticos básicos se encuentran como elementos estructurantes del sentido en prácticamente toda la narrativa de Kafka, desde cuentos muy cortos, como el *El rechazo* y *Sobre la cuestión de las leyes*, hasta novelas largas como *El proceso* y *El castillo*, pasando por *Una mujercita*, *Un médico rural*, *Josefina, la cantora* y *La metamorfosis*. Reciben diversos acentos y matices, según sea su imbricación con otros ejes que cada relato propone y combina. Pero en el proceso del relato, invariablemente los términos presentados como positivos: orden, conservación, pertenencia, luego son vaciados de su contenido positivo y revelados en su vacuidad; de modo que la oposición misma con sus contrarios es puesta en duda. Hemos ya visto cómo esto ocurre en *Comunidad*.

Tales contenidos temáticos apuntan no obstante a un sentido todavía demasiado general. ¿Cuál es, concretamente, ese orden a cuya pertenencia la conservación es tan importante? El relato no lo precisa. El título mismo marca esta ausencia de precisión: al denominárselo *Comunidad*, se apunta justamente al elemento que el relato escamotea, al orden que constituye a ese agregado humano precisamente en una comunidad. La distancia creada por esta enorme brecha abierta entre la extensión semántica de los ejes instaurados por el relato y la pobreza de elementos concretos que el relato aporta para establecerles un sentido menos ambiguo, es justamente lo que mantiene abierto un desmesurado espacio que atrae como un vértigo a la actividad interpretativa del lector.

Interpretar es traducir, es remitir lo presente a lo ausente; y se origina en el supuesto —que la estructura del relato pareciera

imponer— que lo que la lectura debe hacer es encontrar la relación, la clave que permita pasar de lo uno a lo otro: traspasar el relato hacia otra realidad, trascendente y trascendental a la vez, significada por el relato.

Esta cualidad hace aparecer como modelo genérico básico de *Comunidad*, —además de la explicación que, si bien es un modelo lógico-discursivo no es un modelo propiamente literario— otro que sí lo es: *la parábola*.

La parábola es un género narrativo que se caracteriza por su poca extensión, su trascendencia respecto del contenido explícito de la narración, su intención didáctico-moral, su carácter enigmático, y especialmente por este fenómeno de distancia entre la amplitud semántica potencial del relato y la pequeñez y la cotidianidad de sus contenidos narrativos. Es el modo abstracto en que estos contenidos cotidianos son presentados, el que marca el relato como lugar de origen para una remisión a una realidad más abstracta todavía. En *Comunidad*, los personajes no tienen otro rasgo que su pertenencia o no pertenencia al grupo; no sabemos si son jóvenes o viejos, ricos o pobres, feos o hermosos, sanos o enfermos, si trabajan o no, y si sí, en qué; están definidos por un solo rasgo. El suceso mismo no se identifica más que como 'presencia intrusiva'. Esta esquematización promueve el que se les tome como entes desmaterializados, alegóricos, y no como personas.

La alegoría, como se sabe, establece un movimiento de significación desde el relato constituido en significante, hacia un significado más allá de él. Sólo que este movimiento no se resuelve aquí, como en las alegorías propiamente tales, en una correspondencia de los detalles del relato significante con los detalles de la realidad significada; sino en una remisión global —en la que los detalles no interesan y esto es lo que distingue justamente a la parábola de la alegoría—¹⁹ a la difícil verdad que el relato debe poner inmediatamente ante los ojos; esto es, ilustrar.

La parábola no es, además, originalmente y desde el punto de vista de la unidad textual, un texto independiente, sino un trozo incluido en una unidad mayor: la prédica o sermón. Esta cualidad es perfectamente notoria en la literatura rabínica y bíblica.²⁰ El propósito de incluir parábolas en la prédica no sólo era

ilustrar una verdad moralmente útil con un ejemplo de la vida cotidiana; sino también, a través de su carácter enigmático, llevar al oyente a una toma de conciencia activa de tal verdad.

Sin embargo, la utilización que Kafka hace de este modelo es, una vez más, trasgresora. La autonomización del texto imposibilita precisar cuál es la verdad trascendente a la cual apunta. No hay contexto que sirva de marco explicativo de la clave de la parábola, marco al que ésta pueda ejemplarmente remitir como parte ilustrativa de los contenidos de la prédica. Con ello, su efecto exhortatorio queda a la deriva.²¹

Así también, la incertidumbre que resulta de la estructura anulatoria y circular del relato no sólo desorienta tal efecto, sino que lo hace, además, vacilante. En *Comunidad*, particularmente, su estructura de problema no resuelto contribuye en buena medida a esto. A ello se suma la introducción del narrador en la historia narrada —en la parábola el narrador también está representado, pero en el marco, no en la historia enmarcada—: la introducción del narrador en la historia debilita aún más toda posibilidad explicativa, ya que el que cuenta no tiene distancia alguna respecto de lo que cuenta. El relato exige, y aceptará por ello, múltiples y contradictorias interpretaciones. Todas ellas requerirán la reposición de algún marco por el lector; marco que el narrador, sin embargo, parece ni autorizar ni desautorizar.

A estas trasgresiones se agrega el hecho que el minucioso y denso trabajo discursivo se opone a su transparencia hacia otra realidad. La transparencia de la parábola es una cualidad de la historia, y en estos cuentos el discurso mismo dificulta la constitución de la historia. De esta suerte, el modelo parábólico es afirmado y negado a la vez, orientando y desorientando así, al mismo tiempo, la lectura.

Este efecto, que aquí la trasgresión del modelo y la opacidad de discurso provocan, se consigue igualmente en relatos en apariencia diáfanos y respetuosos del género, como la lectura atenta —y no hay otro modo de leer a Kafka— revela.

Un cuento muy breve, y en el cual parece cultivarse ortodoxamente ese género tan antiguo y liviano que conocemos como “fábula”, nos servirá de ejemplo.

La pertenencia al género es subrayada ya en el título mismo; *Fabulilla*,²² y el diminutivo prefigura su carácter liviano. El cuentecillo dice así:

FABULILLA

¡Ay! —decía el ratón—. El mundo se vuelve cada día más pequeño. Primero era tan ancho que yo tenía miedo, seguía adelante y me sentía feliz al ver en la lejanía, a derecha e izquierda, algunos muros, pero esos largos muros se precipitan tan velozmente los unos contra los otros, que ya estoy en el último cuarto, y allí, en el rincón, está la trampa hacia la cual voy.

—Solo tienes que cambiar la dirección de tu marcha— dijo el gato, y se lo comió.

Como toda fábula, es breve, su narrador se mantiene fuera de la historia que narra, tiene animales como personajes —los cuales además dialogan— e incluye su propia moraleja, otro rasgo fundamental del género. Es, sin embargo, una fábula de Kafka, y ya deberíamos estar preparados para encontrar con una fábula kafkiana: trasgresora, circular, diferidora, ambigua y paradójal. Veamos.

En primer lugar, si bien es cierto que el narrador básico está fuera de su propio relato, también lo es que este narrador no hace más que introducir el diálogo de los personajes: “decía el ratón”, “dijo el gato”, y dar cuenta, en una frase breve y lapidaria, del hecho final: “y se lo comió”.

El verdadero narrador es uno de los personajes: es él —el ratón— quien cuenta su propia historia. La moraleja, asimismo, o lo que puede pensarse a primera vista que constituye en esta fábula la moraleja, también es entregada por el narrador básico al discurso de un personaje: el gato. Este procedimiento tiene como resultado que tanto la historia como su moraleja no están dotados en esta tabulita de la cualidad de verdad absoluta que el discurso demiúrgico de todo narrador básico, por definición,

tiene.²³ El narrador básico es siempre una especie de demiurgo, y el mundo que narra *es*, por la mágica conversión de su verbo en mundo imaginario.²⁴ En toda narración literaria, se reproduce el acto inicial de la Creación: “Y dijo Dios: sea la luz, y fue la luz”. Todo narrador básico participa, en la esfera de su actividad naturalmente, de este poder: “Sea este mundo imaginario —dirá de una manera o de otra siempre— y el mundo imaginario fue”.

Cuando la narración queda a cargo de un personaje, este poder sin perderse del todo, se degrada considerablemente. El personaje imaginario no es demiurgo que crea el mundo imaginario desde su exterior; es un personaje—una persona podríamos decir— de él; esto hace que el acto narrativo pueda ser ejercido sólo desde su perspectiva, tanto témporoespacial, como psicológica y moral, la cual no es en modo alguno absoluta, esto es, ubicua, omnisciente y omnipotente; sino por el contrario, relativa, parcial y dependiente.

Y esto que sucede aquí con la historia que cuenta casi entera el ratón, y no el narrador, ocurre también — lo que tiene aún más serias consecuencias — con el discurso que parece contener la moraleja, y cuya responsabilidad enunciativa se deja a cargo del gato. La verdad moral para cuya enseñanza esta fábula supuestamente existe, aparece ya relativizada por este procedimiento del narrador de hacerse relevar, en su actividad central, por los personajes.

Pero centrémonos, primero, en la historia que se cuenta. Repasemos los momentos de este —ejemplar, ya que se trata de una fábula— devenir. ¿Cómo ve el ratón su propia historia?:

- 1) cuando todos los caminos son posibles, surge el miedo;
- 2) cuando el camino se define —surgen los muros encauzadores— el miedo desaparece; y es reemplazado por la felicidad;
- 3) los muros van estrechando el camino hasta convertirlo en un recinto cerrado: el cuarto, el último cuarto en que está ya el ratón, y que es el espacio desde el cual cuenta él su historia;
- 4) sólo ahora, en el momento en que está ya en ese cuarto, y luego de recorrido el camino, percibe que la meta del camino era una trampa mortal en la cual indefectiblemente caerá; hasta aquí lo que cuenta el ratón.
- 5) su interlocutor, que es al mismo tiempo el encargado de cerrar sobre él la trampa, antes de hacerlo le plantea una alternativa

salvadora:

- 6) alternativa que, según nos informa categóricamente el narrador básico, no tuvo lugar.

Esta información del narrador básico retira automáticamente a la frase del gato su valor de moraleja. ¿Que moraleja, qué consejo edificante es éste que es imposible cumplir? Una moraleja así es una antimoraleja.

Veamos por qué es imposible de cumplir, a partir de los términos en que está planteado el contenido del relato.

El consejo del gato es: “cambiar la dirección de tu marcha”, esto es, cambiar de camino. Pero durante el relato del ratón, si lo examinamos con atención, descubriremos que el recorrido del camino tiene dos momentos, en el segundo de los cuales la relación entre el ratón y el camino se invierte. En el primero, el que se mueve (“yo seguía adelante”) es el ratón; en el segundo, el que se mueve es el camino (“pero esos largos muros *se precipitan*²⁵ tan velozmente los unos contra los otros, que ya estoy en el último cuarto”). El camino ya no es lo caminado, sino el caminador. El ratón ha pasado de agente caminador a objeto transportado por el camino. Así ve el proceso el ratón que, como hicimos notar, cuenta esta parte del relato. De esto modo, para el ratón, cambiar ahora, cuando cuenta la historia al gato, que es cuando el que domina la situación no es ya más él, sino el camino, es imposible. El gato no le aconseja nostálgicamente en pretérito “sólo tenías que cambiar la dirección de tu marcha” cuando todavía era posible, sino que le propone cruelmente una alternativa actual: “sólo tienes que cambiar la dirección de tu marcha” cuando esto ya es imposible.

Pero seamos más piadosos que el gato, y supongamos que el consejo que le da, y que, si es la moraleja, no está tanto destinado al ratón como a los lectores cuya conducta ética estaría tal moraleja destinada a elevar, supongamos que este consejo se lo hubiera dado en pretérito, por lo menos para que el ratón pasara, más sabio que en ésta, a la próxima vida. ¿Podría el ratón haber cambiado de camino?

La narración del ratón comienza: “Primero, el mundo era tan ancho que yo tenía miedo, seguía adelante y me sentía feliz

al ver en la lejanía. . . etc etc.” Esto quiere decir que en el terriblemente ancho mundo el ratón *hace* — como en el poema de Machado— camino al andar. El camino no está ya ahí, uno entre varios, esperando la elección del futuro caminante; el camino es el producto del caminar. Luego, frente a este camino no hay otro camino, solo hay el no-camino. Echar a andar es hacer (¿escoger? ¿ser escogido por ?) el camino. De allí en adelante- y nótese, no hay un *antes* —, ese camino será el único camino. Desde este momento, ese camino ya determinado *lle*va a la meta. *L*leva, aquí, no es una metáfora; describe literalmente el fenómeno. El camino, *él*, se ha puesto en movimiento y *lle*va a la meta. Meta que es meta del camino, no del caminante.

Por lo tanto —y ésta es la verdadera moraleja (antimoraleja en realidad) de la fábula, y que nadie, ni los personajes ni el narrador básico enuncia efectivamente en la fábula—, lo que el relato entrega como enseñanza moral, es: “Todo primer paso es necesariamente un paso en falso”.

He aquí una copa de néctar para los aficionados a interpretar a Kafka desde el marco del existencialismo pesimista:²⁶ el ratón humano es arrojado a la existencia sin haberlo pedido y sin siquiera saberlo, como a la mitad de un lago cuyas orillas no alcanza a visualizar y en el cual tiene que nadar en alguna dirección para arribar a la meramente supuesta ribera, en la cual lo único que sabe con certeza es que lo esperará siempre la muerte.

“Pero cuidado”, como dice la frase final de *Los árboles*, “también esto es (quizá, agregamos nosotros) pura apariencia”. Porque si comparamos esta *Fabulilla* con otros relatos de Kafka —y sus relatos parecen remitir los unos a los otros como variaciones infinitas del mismo cuento—, la moraleja parece ser exactamente la contraria.

En *Abogados*, que es un relato que de modo absolutamente insólito en Kafka incluye explícitamente su propia moraleja y en el cual el narrador es, como casi siempre en los cuentos, el mismo personaje, éste termina instalando un “tú” al que comienza a dirigir su discurso precisamente en el momento en que se inaugura la exhortación moralizante. Esta exhortación, que se dirige el narrador personaje a sí mismo, en segunda persona, con el fin de no dejarse descorazonar por el largo e infructuoso recorrido que ha

realizado por un enorme edificio lleno de pasillos, corredores, escalera, recovecos y vericuetos, en busca justamente del abogado que le da el título al cuento y que jamás logrará encontrar, dice lo siguiente:” Si no hallas nada aquí en los pasillos, abre las puertas; si no hallas nada detrás de las puertas, tienes otros pisos; si no encuentras nada arriba, no importa; lánzate nuevamente escaleras arriba. Mientras no dejes de subir, no tienen término los escalones. Bajo tus pies que ascienden, crecen ellos hacia lo alto”.²⁷

Aquí, como en *Fabulilla*, el camino —la escalera— se anima y realiza acciones por su cuenta. Pero a diferencia de lo que acontece en aquel relato, el camino crece *siempre que* el personaje lo haga crecer con su recorrido, y no se deje simplemente *llevar* por él. El personaje no pierde el dominio de la situación —por lo menos a eso es a lo que él mismo se exhorta—; nada garantiza la existencia de la meta, pero el camino que podría llevar a ella existirá mientras lo construya al transitar.

Esta ambigüedad contradictoria del sentido global de la obra de Kafka, manifiesta por la intertextualización de estos dos relatos, la encontramos directamente expuesta en otro pequeño texto de corte puramente reflexivo y que, por lo tanto, representa la estructura semántica y no la estructura narrativa de su obra. El texto dice así: “Hay una meta pero ningún camino. Lo que llamamos camino es la vacilación”.²⁸

Dije recién como al pasar que los relatos de Kafka parecen remitir los unos a los otros como variaciones infinitas, por expansiones y por condensaciones sucesivas, del mismo cuento básico. Quiero demostrar esto ahora, tomando como ejemplo uno brevísimo, recogido en un conjunto que Max Brod denominó *Reflexiones sobre el pecado, sufrimiento, esperanza, y el camino verdadero*, y que contiene sólo aforismos. Es el aforismo N° 16, uno de los más cortos, y dice así:

“Una jaula fue en busca de un pájaro”.²⁹

Esta única frase, narrativa pues da cuenta de un suceso y no describe un estado o un ser, es extraordinariamente simple. No tiene adjetivos ni complementos indirectos ni circunstanciales, ni frases subordinadas, y además, gramaticalmente es muy ordena-

da: sujeto, verbo, complemento directo, en ese orden ¿Con qué derecho me permito calificarla de “relato”? Analicémosla.

La acción núcleo del suceso está representada por la expresión verbal “fue en busca de”, cuyo sujeto agente es “una jaula”, y cuyo complemento directo, el que recibe la acción, es “un pájaro”. Pero si bien la oración aparece desde el punto de vista gramatical como correcta, desde el punto de vista lógico, si nos atenemos al significado propio de las palabras que la componen, carece de sentido. La acción que el verbo designa requiere de un sujeto capaz de asumirla y ejercerla, cosa que un ente inanimado, como una jaula, es incapaz de hacer. Una jaula puede, lógicamente, ser sujeto de una oración atributiva (por ejemplo, “una jaula es un objeto hecho por el hombre”), o de una oración de estado (por ejemplo, “la jaula está en el balcón”), o de una oración pasiva (por ejemplo, “la jaula es lanzada por Juan contra el pájaro”), pero no puede ser sujeto, lógicamente, de una oración en voz activa cuyo centro es un verbo de acción.

Darle sentido a esta frase requiere realizar, por el lector, una transformación; partir del sentido propio y llegar a un sentido figurado, alterando la significación del sujeto para compatibilizarlo con el predicado.³⁰ Este exige por medio del verbo, la capacidad de ser *agente* del sujeto. Por lo tanto, exige la “animación” del sujeto, de por sí inanimado. Esta figura retórica: animar un sujeto inanimado, se conoce desde muy antiguo y se llama “prosopopeya”.

Sin embargo, la transformación del componente semántico original “inanimado” en “animado” opera de rebote en los otros componentes semánticos de la palabra “jaula”. El principal de ellos proviene de la utilización para la cual la jaula es hecha. La jaula es un objeto para encerrar seres vivos, animales pequeños; su ser consiste sólo en esta utilidad. Un objeto que se define esencialmente por este rasgo, si recibe además el rasgo —el “don”, podríamos decir —“animado”, esto es, capaz de actuar, no podrá actuar sino para realizar su esencia, puesto que para hacer otra cosa debería estar dotada además de otros rasgos, como por ejemplo compasión, inteligencia, bondad. Se convertirá así la jaula en la encarnación de una obsesión: encerrar, privar de la libertad. Como es, además —porque la prosopopeya no reemplaza el objeto inanimado por otro, animado, sino que anima el *mismo* ob-

jeto— un artefacto de alambre, madera, acero o mimbre, y no de carne, sangre y pulmones, ni se cansa ni puede morir. Cualquier trozo suyo, en caso de que se rompiera, puede seguir indefinidamente poseso por la obsesión.³¹ El agente se convierte así en una enloquecida máquina de captura que no cesará hasta realizar la única potencialidad que justifica su existencia. Su utilidad, originalmente dependiente de —y controlada por— el hombre, que sí tiene otros atributos: compasión, inteligencia, malignidad, pero también percibibilidad, agotamiento, esta utilidad se autonomiza y se transforma en ciego, tozudo e inagotable propósito propio. Nada verdadera y originalmente animado, percible por lo tanto, podrá hacerle frente.³²

Y ¿cuál es el objeto de la obsesión de captura de que ha sido dotada, por obra y magia de la prosopopeya, la jaula? Un pájaro. El símbolo de la fragilidad, la timidez, y la fugitividad de lo animado. Objeto cuya única culpa, si puede llamarse así, es ser lo que es, un pájaro; el objeto que la jaula, por ser ella también lo que es, debe perseguir. El pájaro, que es por definición un objeto animado, él sí está dotado de otros rasgos propios de los seres animados: el temor, la angustia, la capacidad de huir, y sobre todo, la plenitud de vivir y también la de morir.

Basta un pequeño apretón —como bien la sabe el pajarero de una obra de Radrigán, que de este modo condenaba disimuladamente a una segura muerte próxima a los pájaros que vendía, para asegurar el mantenimiento del mercado—, basta un apretón, y se acabó. La desigualdad de la lucha no deja lugar a dudas acerca del fin. Una vez puesta “motu proprio” en actividad la jaula, el pájaro será indefectiblemente capturado. Volará y volará, subirá y caerá, subirá y volverá a caer, y finalmente se desplomará exhausto para morir; o será capturado. Muerte de su libertad, en uno y otro caso. Y no podemos inventarnos la esperanza de que el pájaro capturado llegue a recibir por eso alimento, cuidado y cariño, como podría ocurrir si la jaula fuera sólo complemento circunstancial de lugar de una oración con un agente humano (como por ejemplo: “Juan, que adoraba a los animales, fue en busca de un pájaro para ponerlo en una jaula en su dormitorio”). La jaula es sujeto-agente, pero no es por eso un ser humano; sigue siendo jaula, sólo que ahora dotada de la facultad autónoma de capturar. Facultad que por lo demás no puede dejar de ejercer so pena de dejar de ser jaula, lo que es imposible, porque no está

dotada del poder de cambiar, tal y como se la presenta en el aforismo.

Este es el proceso cuya imagen el aforismo suscita. Si aceptamos, con algunos estructuralistas,³³ que de todo relato es la expansión de una sola frase, el pequeño relato contenido en la frase del aforismo resulta ser a la vez la metáfora y el núcleo narrativo estructurante de casi toda la narrativa de Kafka, desde una narración tan breve como *Fabulilla*, pasando por *Un golpe a la puerta del cortijo* y *Un médico rural*, hasta *El proceso*.

Como una variación cuyo núcleo narrativo está también contenido en esta pequeña frase, se presenta el siguiente relato, uno de los cuentos breves más famosos del autor: *El buitre*.³⁴

En él, el pájaro acosado ha tomado la figura de ser humano, y la máquina agresora, precisamente la de un pájaro. Aunque de especie tal, que el habla común se resiste a aplicarle este nombre cargado de la fragilidad que en el análisis anterior hicimos notar, y usa para referirse a él la expresión “ave de rapiña” o, simplemente, “pajarraco”. El acontecer es captado por el relato cuando la acción ya ha comenzado. Y su texto es el siguiente:

EL BUITRE

Erase un buitre que me picoteaba los pies. Ya había desgarrado los zapatos y las medias y ahora me picoteaba los pies. Siempre me tiraba un picotazo, volaba en círculos inquietos alrededor y luego proseguía la obra. Pasó un señor, nos miró un rato y me preguntó por qué toleraba yo al buitre.

—Estoy indefenso —le dije—, vino y empezó a picotearme, yo lo quise espantar y hasta pensé torcerle el pescuezo, pero estos animales son muy fuertes y quería saltarme a la cara. Preferí sacrificar los pies; ahora están casi hechos pedazos.

—No se deje atormentar —dijo el señor—, un tiro y el buitre se acabó.

—¿Le parece? —pregunté—, ¿quiere encargarse usted del asunto?

—Encantado —dijo el señor—; no tengo más que ir a casa a

buscar el fusil, ¿puede usted esperar media hora más?

—No sé —le respondí, y por un instante me quedé rígido de dolor; después añadí—; por favor, pruebe de todos modos.

—Bueno —dijo el señor—, voy a apurarme.

El buitre había escuchado tranquilamente nuestro diálogo y había dejado errar la mirada entre el señor y yo. Ahora vi que lo había comprendido todo: voló un poco lejos, retrocedió para lograr el ímpetu necesario y como un atleta que arroja la jabalina encajó el pico en mi boca, profundamente. Al caer de espaldas sentí como una liberación; que en mi sangre, que colmaba todas las profundidades y que inundaba todas las riberas, el buitre irreparablemente se ahogaba.

Veamos el argumento de la historia que se narra, y cómo es que se la narra. Dividamos, para efectos del análisis, el cuento en tres segmentos: la narración inicial, el diálogo, y la narración final.

En el primer segmento, el narrador —que es también el protagonista, y cuyo rol es de paciente acosado— relata en tiempo pretérito y con gran distanciamiento emocional cómo un buitre está destrozándole, sin prisa pero también sin pausa, los pies, y cómo un señor que acierta a pasar por ahí observa el proceso durante un rato.

La situación narrada es percibida de inmediato por el lector como inusual y sorprendente. En primer lugar, llama atención la pasividad de la víctima. En segundo lugar, resulta insólito que un

buitre, ave de rapiña que pese a su aspecto impresionante —llega a medir hasta dos metros de envergadura— es tímida y su alimento preferido es la carroña y no los seres vivos, para qué decir los seres humanos, sea el agresor. En tercer lugar, no puede dejar de sorprender que el transeúnte a cuyos ojos se ofrece este atroz espectáculo, simplemente se quede allí parado, mirando. Antes bien, sería de esperar que se arrojara sobre el buitre para espantarlo, o que buscara apresuradamente con tal fin un objeto arrojado —si temiera acercársele, por ejemplo—, o que presa del pánico y el horror corriera a perderse, o en último caso, que quedara paralizado de terror y cayera desmayado. Pero nada de esto ocurre. Simplemente se queda un rato allí, parado, mirando, y luego le pregunta a la víctima por qué tolera tal situación.

Esta pregunta, narrada indirectamente, inaugura el segundo segmento, en el cual el diálogo a que esta pregunta da origen es presentado en estilo directo. La conversación se desenvuelve en un tono tranquilo, objetivo y cortés. La víctima explica su actitud narrando lo sucedido: ello lo ha llevado a ver su situación como una alternativa bipolar negativa, en la cual ha elegido, de dos males, el menor. El observador le propone una solución sencilla que desarma la bipolaridad de la alternativa, presentando una tercera opción. Ante esto, la víctima le solicita, amable y casi casualmente (“¿Le parece? ¿Quiere usted encargarse del asunto?”), que se haga cargo de llevarla a cabo. Incluso llega a referirse al espantoso acontecimiento que le está ocurriendo con la expresión “el asunto”. La respuesta es igualmente elegante y mundana: “Encantado”. Ambos se comportan como si aquello de lo que están hablando ocurriera en otro momento, en otro lugar y, sobre todo, a otras personas. *Hablan* sobre el suceso, pero no *hacen* nada.

La solución que se acuerda en este diálogo parece muy simple, pero implica en realidad un diferimiento que resultará fatal, y por ello se revela como la más inútil: matar al pajarraco de un tiro requiere un arma, y ellos no la tiene allí. Esta dificultad, que no es vista como muy importante por el proponente (“No tengo más que ir a casa a buscar el fusil”), no escapa, sin embargo, a su atención, ya que inquiere si este diferimiento puede ser sobrellevado por la víctima. Esta no está segura, y por primera y única vez en todo el relato, deja constancia explícita de su sufrimiento (“por un instante, me quedé rígido de dolor”). Pero ruega a su

interlocutor que pruebe de todos modos.

En este segundo segmento, toda la actividad ha sido puramente verbal; la menos apropiada para resolver la urgente y perentoria situación descrita. Incluso el buitre ha dejado de atacar al protagonista mientras se desarrolla esta actividad.

En el tercer y último segmento, el narrador recupera el control de la narración, y es a través de su discurso y por lo tanto, de su perspectiva, de su percepción, que nos enteramos de lo que sucede: nuevamente solos el protagonista y el agresor, éste se abalanza sobre su víctima y le da muerte de modo tal, que el buitre resulta a su vez, ahogado por la sangre que, emanada de la garganta de su presa “colmaba todas las profundidades e inundaba todas las riberas”.

El cambio de táctica agresiva del buitre, desde la parsimonia inicial al ataque último y definitivo, es explicado por el narrador del modo siguiente: “El buitre había escuchado tranquilamente nuestro diálogo. Ahora vi que lo había comprendido todo”. Pero esta causa no es en realidad un dato objetivo, sino una interpretación que el personaje narrador hace a partir de *su* percepción de las objetividades. Ya hemos señalado que cuando el narrador es al mismo tiempo un personaje de la historia que narra, lo que puede saber de ella está relativizado a su punto de vista. Y este punto de vista limita su percepción directa a su propia interioridad y al aspecto estrictamente exterior de todo lo demás. Lo que el narrador asegura haber visto es “que (el buitre) lo había comprendido todo”. El acto subjetivo del otro de comprender sin embargo, es imposible de ser *visto* por un narrador de esta especie.

Por tanto, el contenido de la afirmación del narrador: “vi que lo había comprendido todo” no es una descripción objetiva de tal acto psicológico, interior a ese otro personaje que es el buitre, sino sólo una interpretación de esa conducta subjetiva, elaborada por el narrador a partir de signos externos que son descifrados por él como indicios de aquella. ¿Cuáles son, según el relato del propio narrador, estos signos externos? Pues no otros que el cambio de táctica del buitre.

Los supuestos implicados en la interpretación del narrador

son dos: 1) que el buitre está dotado de una inteligencia similar a la inteligencia humana: y 2), relacionado con lo anterior, que el buitre comprende perfectamente el lenguaje humano. Nótese que el buitre no pudo guiár su conducta por ningún signo verbal de los interlocutores —cosa que podría explicar la transformación de su actitud, ya que los animales sí son sensibles a este tipo de signos—, dado que la conducta de los interlocutores (descontada la rigidez momentánea del protagonista, provocada por el dolor) fue exclusivamente verbal.

Estos supuestos permiten al narrador transformar interpretativamente una relación objetiva de mera sucesividad temporal, en una relación causal. Pero esta causalidad no es la causalidad “normal”, la del mundo del “sentido común”, sino la causalidad típica de lo maravilloso³⁵, en el ámbito de lo cual resulta “normal” tanto que los animales —incluso las cosas— se comporten como o se trasformen en seres humanos, así como que unos y otros estén dotados de poderes sobrenaturales. El tipo de relato que se caracteriza más propiamente por estar organizado en virtud de una tal causalidad maravillosa es un género de larga y firmemente asentada tradición: el cuento maravilloso, conocido más comúnmente como “cuento de hadas”. ¿Es éste, pues, el modelo genérico en el cual se inscribe este extraordinario cuento de Kafka?³⁶

Hasta que el narrador no introduce en esta parte del relato sus interpretaciones fundadas en la lógica de lo maravilloso, nada parecía anunciarlo. Nos habíamos encontrado frente a situaciones y hechos insólitos, pero que no habían sido explicados según la lógica de lo maravilloso, y, en realidad, tampoco según ninguna otra. Por eso precisamente resultan insólitos. Pero no basta la ausencia de lógica explicativa para hacer surgir lo maravilloso. Este surge a partir de la previa explicitación de su lógica propia, por medio de alguna marca incorporada al texto. Y aquí, es sólo en esta parte del cuento que este tipo de causalidad irrumpe en él.

La irrupción súbita de un acontecimiento inexplicable en términos del orden del mundo ya establecido por el relato, suele considerarse el rasgo definitorio central de lo fantástico³⁷, y ya sabemos que no hay antología de literatura fantástica que se respete que no incluya uno o más relatos de Kafka—. ¿No será en-

tonces más bien éste el modelo genérico del cuento que nos ocupa?

Dirijamos nuestra atención por un momento al plano del discurso para decidir si es tan súbita esta intromisión de lo maravilloso en *El buitre*, y, por consiguiente, qué género le sirve preferentemente de modelo.

La fórmula que inaugura el cuento es "Erase": "Erase un buitre que me picoteaba los pies". Esta fórmula, versión sintética del "érase una vez" o "había una vez", es la fórmula ritual (y ya hicimos notar que la virtud de los procedimientos genéricos era originar el rito que guía el procedimiento de lectura literaria), es la fórmula ritual, digo, de apertura precisamente del cuento maravilloso, que así prepara para la aceptación inmediata de la operación, en el mundo narrado, de un orden causal otro que el del sentido común.

Pero esta fórmula ritual, en el auténtico cuento maravilloso, remite, a través de un narrador omnisciente y omnipresente que se mantiene fuera de lo narrado, a lugares lejanos y/o a tiempos remotos. La fórmula completa —para cuya actualización en la conciencia del lector basta su parte inicial— es "Erase una vez, en un país lejano y hace mucho, mucho tiempo. . .".

Mediante este tipo de narrador se crea una certeza absoluta acerca del orden del mundo y de los acontecimientos que en él ocurren. Mediante el alejamiento espacio-temporal, se facilita la aceptación de tal orden, ajeno al de su propio mundo, por el lector.

En este cuento de Kafka, sin embargo, lo que se instaura por el uso sintético de la fórmula en la primera palabra de la primera frase, es inmediatamente puesto en cuestión por la anulación del distanciamiento espacio-temporal propio del género. El suceso que se enuncia inicialmente como "érase" es, en la misma frase, a través de la identificación del narrador con el protagonista ("me picoteaba los pies"), acercado violentamente por obra de este procedimiento al narrador, y, por lo tanto, al lector al cual éste implícitamente se dirige.

Esta manera de utilizar el modelo genérico: respetándolo

(“érase”) para trasgredirlo (“*me picoteaba*”), desorientado las expectativas del lector, y así, también el sentido del relato, es, como hemos visto ya, bastante típico de Kafka, y anuncia desde la partida misma, la estructura de conservación-trasgresión del relato, como trataré de demostrar a continuación.

La historia que narra todo cuento maravilloso tiene, en general, una serie de partes sucesivas más o menos fijas que rigen su exposición, desarrollo y desenlace. Resumiendo, estas partes son:

- 1) una introducción que contiene los datos básicos para comprender lo que habrá de seguir;
- 2) una prohibición que se hace al héroe, cuya trasgresión le pondrá en grave peligro. En *La bella durmiente*, por ejemplo, no deberá ella ni hilar ni coser, pues el más mínimo pinchazo la matará;
- 3) la trasgresión de tal prohibición por el héroe, lo cual justamente lo llevará a
- 4) la caída del héroe;
- 5) recepción por el héroe de un auxilio, que por lo general es mágico: un talismán, la realización de tres deseos, etc;
- 6) lucha del héroe con el malvado, la cual, gracias al auxilio mágico recibido, lleva a
- 7) el triunfo del héroe, seguido de su glorificación (el matrimonio con el rey o la princesa, por ejemplo) y del castigo del malvado.³⁸

Blancanieves, por ejemplo, sigue este modelo prácticamente al pie de la letra: a Blancanieves, una vez que se encuentra en casa de los enanos (cómo y por qué llegó hasta allí constituye precisamente la introducción), se le prohíbe dejar entrar a nadie, para protegerla de la malvada madrastra; ella, sin embargo, trasgrede tres veces esta prohibición, siendo salvada las dos primeras por la llegada providencial de los enanos. La tercera marca su caída, pues sucumbe al morder la manzana, y es puesta en un ataúd de cristal en un bosque. Entonces —y cito textualmente del cuento de Grimm—³⁹ “sucedió que un día el hijo de un rey atravesaba el bosque” (y repárase en la similitud de esta fórmula con su síntesis en el cuento *El buitre*: “pasó un señor. . .”), este príncipe se enamora de verla tan hermosa (seguía intacta, lo que muestra el orden maravilloso que rige este mundo) y, al cargar el ataúd para llevársela, el zarandeo hizo saltar el trozo de manzana de su garganta, y Blancanieves revive. Aquí el auxilio mágico opera al re-

vés, por derogación de la magia negativa, y reúne, por este hecho, dos partes del relato, la lucha y el triunfo, en una sola. Luego, Blancanieves se casa con el príncipe, y la madrastra es obligada en la fiesta a bailar con zapatos candentes hasta caer muerta.

En el cuento maravilloso, pues, siempre la prohibición y su trasgresión explican la caída del héroe, y esta situación, mediante la lucha, es rigurosamente invertida en el final.

El cuento *El buitre* utiliza y trasgrede esta estructura normal. El cuento comienza 'in medias res', omitiendo la prohibición y la trasgresión; al comenzar con el estado ya degradado del protagonista, su origen queda inexplicado ¿Por qué ha empezado el buitre a picotearle los pies? ¿Qué prohibición ha trasgredido el narrador? ¿Cuál es su culpa? Nunca lo sabremos. Al no identificarla el relato, no por eso deja de existir su posibilidad para el lector. Más bien se crea así, por indeterminación, la sensación de un estado generalizado de culpa, sensación que es apoyada por la astenia de la víctima, la que, racionalizando la situación (ha escogido entre dos aparentes males, el menor), renuncia de partida a luchar.

¿Qué motivación tiene, por otra parte, el agresor para castigar al protagonista? En el cuento de hadas siempre se indica con precisión la motivación del malvado: en *Blancanieves* se dedica la larga —casi otro relato completo— introducción a exponer la vanidad, la envidia y la maldad de la reina madrastra. En nuestro cuento, al buitre el relato no le adjudica ninguna. En este caso, ni siquiera puede encontrarse explicación a su conducta en su propio y espontáneo ser; ya sabemos que un buitre no ataca normalmente a seres humanos. En *Fabulilla* y en el *aforismo 16*, tanto el gato como la jaula actúan inevitablemente según lo que son. Aquí no.

El cuento de Kafka comienza, pues, con el héroe ya degradado, y continúa con la recepción del auxilio, que aquí es una ayuda al revés, porque además de no ser mágica, desencadenará no la recuperación del héroe sino la intensificación de su caída. Esta ocurrirá a través de una secuencia equivalente a la de la lucha, pero en la cual también se revelará una alteración del modelo, ya que el protagonista no opone ninguna resistencia activa. Sin embargo, pasivamente, a través de la emanación involuntaria

de su sangre, sí alcanzará a dañar a su adversario. La secuencia final, muy ambigua, como veremos, culmina con la muerte de ambos, tanto víctima como victimario; lo cual manifiesta, asimismo, la trasgresión a la norma genérica original.

Este análisis comparativo revela, a mi juicio, que Kafka ha usado, también en este cuento, un género para trasgredirlo sistemáticamente y contribuir así a crear la ambigüedad característica de lo kafkiano. Deténgamonos un poco, para apreciar más de cerca este efecto, en el modo de tratamiento de la secuencia final.

Esta secuencia es expuesta por el protagonista así: “Al caer de espaldas sentí como una liberación; que en mi sangre, que colmaba todas las profundidades y que inundaba todas las riberas, el buitre irreparablemente se ahogaba”.

Una liberación, sí. Pero ¿liberación de qué? ¿de la culpa puntual que desconocemos? ¿del estado generalizado de degradación de la existencia humana? ¿del suplicio físico inmediato, cuyo sufrimiento le hizo quedar por un instante rígido de dolor? Esta liberación, que es experimentada por el protagonista a partir del acto de darse mutuamente muerte con el agresor ¿proviene de la muerte propia? ¿de la muerte del agresor? ¿o de la de ambos, que quizá no son sino una y la misma persona?

Esta última hipótesis no es tal vez del todo descabellada. Porque aunque las interpretaciones que un relato así construido parece aceptar se multiplican casi al infinito —debido a que la infradeterminación de un texto produce el mismo efecto que la sobredeterminación, esto es, la ambigüedad del sentido y, por ello, la vacilación de la interpretación—, algunas sutiles claves podrían apoyarla.

Para empezar, el desdoblamiento de un personaje, su duplicación por medio de personajes “espejo”, simultáneamente idénticos y contrarios, es un recurso habitual en Kafka. En *Comunidad*, ya hicimos notar que el “otro” es, a un tiempo, el “mismo”, lo que se apreciaba en su ser identificado, a continuación de una serie de cinco, como el sexto. En *El matrimonio*,⁴⁰ otro cuento, el protagonista, un agente de negocios, es doblado por otro agente de negocios que va al mismo sitio que él, con un propósito que

el protagonista percibe como idéntico al suyo, lo que lo estatuye, por lo tanto a sus ojos, como su competidor. En *El vecino*,⁴¹ otro cuento aún, se da una situación exactamente igual a la de *El matrimonio*, incluso en la identidad de profesiones de los protagonistas de ambos relatos. En un cuento que se llama *El examen*,⁴² el criado encuentra la silla y mesa que él habitualmente ocupaba en la taberna, ocupada por otro criado que está allí haciendo al parecer exactamente lo mismo que él hace cuando se instala en ese sitio, y que quizá incluso sirve en la misma casa que él. Este *otro* es el que se erige en su examinador.

Si caemos en la cuenta de la habitualidad de este recurso, y tomamos además en consideración lo mucho que la crítica ha insistido en la relación de identificación que Kafka establece entre su propia persona real y sus narradores-protagonistas imaginarios,⁴³ y recordamos además la importancia que tienen los nombres que da Kafka a sus relatos para el sentido que ellos deben convocar, si tenemos en cuenta todo esto, podríamos tal vez insinuar que la “liberación” que siente el personaje al morir reúne ambas muertes en una sola: la del propio protagonista y la de su otro —y contrario— yo.

En efecto. El cuento se denomina *El buitre*, y su autor porta como apelativo familiar “Kafka”. “Kavka” (con *v*, que en alemán, como todo el mundo sabe, se pronuncia generalmente *f*) es la palabra checa (y Kafka era un judío checo) que designa al grajo, un pariente muy cercano del buitre, sólo que más pequeño. Podría pensarse entonces que el “yo” autor-narrador-protagonista esté representado en este cuento tanto por la víctima como por el victimario, magnificado este último -de grajo a buitre- por la aprensiva percepción del protagonista. Esta percepción aprensiva —común a todos los personajes-narradores de Kafka y que se origina en la reacción que provoca en ellos el mundo sentido como incomprensible y siempre amenazante— es la fuente de la constante magnificación que ellos hacen del mundo en que viven.

Tal magnificación, que multiplica los intermediarios, los burocratas, los pasillos, los cuartos, los trámites, los caminos, las distancias, incluso las argumentaciones y contraargumentaciones, en fin, todos los elementos de ese mundo y hasta el propio discurso de los narradores, es otro rasgo muy importante en la literatura Kafka, y uno de los más característicos de “lo kafkiano”. Este

rasgo ha impelido a unos a incluir esta literatura en la categoría de lo 'grotesco'⁴⁴ y a otros en la de lo 'expresionista'⁴⁵, categorías, por lo demás, muy cercanas entre sí.

De este modo, y reparando en el procedimiento del desdoblamiento, hemos podido proponer, si no *la* clave, por lo menos *una* clave para este cuento críptico, hermoso y terrible, que se ha convertido al mismo tiempo en la obsesión y la pesadilla de generaciones de admiradores del autor.

Así como *Los árboles* estaba construido sobre el modelo de la explicación, convirtiéndolo mediante el trabajo textual en una antiexplicación. y así como *Comunidad* resultó ser una antiparábola contaminada del modelo explicativo trasgredido a su vez, y así como *Fabulilla* mostró ser una antifábula con rastros de antiparábola, así también *El buitre* se revela como un anticuento de hadas, contaminado del modelo de lo fantástico, atraído este último por el texto para ser igualmente trasgredido.

Este mismo procedimiento es puesto en operación en otro relato, tan críptico y famoso como el anterior, y que será el último de la serie que ha escogido en esta oportunidad para poner de manifiesto la estructura del cuento de Kafka, y el rol de esta estructura en la constitución de sus efectos específicos. Este último relato es *Una confusión cotidiana*⁴⁶, y lo utilizaré para hacer visible una propiedad que, en mi opinión, representa la suma y cifra de lo que se ha dado en llamar "lo kafkiano". El texto del cuento es el siguiente:

UNA CONFUSION COTIDIANA

Un suceso cotidiano: el soportarlo, una confusión cotidiana. *A* tiene que hacer un negocio importante con *B*, de *H*. Va a *H*, para el trato previo, cubre en diez minutos el trayecto de ida y en otros tantos el de vuelta y se jacta en su casa de esta singular rapidez. Al día siguiente marcha otra vez a *H*, ahora para cerrar ya el trato definitivo. Puesto que, previsiblemente, el asunto habrá de llevar varias horas, *A* parte de mañana muy temprano. Si bien todos los aspectos subsidiarios, al menos según el parecer de *A*, son exactamente los mismos que la víspera, necesita esta vez

diez horas para cubrir el trayecto hasta *H*.

Cuando llega allí cansado, al anochecer, se le informa que *B*, contrariado por la ausencia de *A*, ha salido hace media hora para el pueblo de *A* a fin de verle allí y que en verdad, ambos hubiesen debido encontrarse en el camino. Se aconseja a *A* que espere. Pero *A*, temeroso por la suerte del negocio, se apronta enseguida y vuelve de prisa a casa.

Esta vez, sin atender a ello especialmente, salva la distancia en un instante. En su casa se entera de que *B* ha llegado allí muy temprano, apenas se hubo marchado *A*; sí, se ha topado con *A* en la puerta de la casa, le ha recordado el negocio, pero *A* dijo que en ese momento no tenía tiempo, que tenía que irse a toda prisa.

A pesar de la inexplicable actitud de *A*, *B* se quedó allí para esperar a *A*. Repetidas veces ha preguntado si *A* no estaba ya de regreso, pero se encuentra aún arriba, en el cuarto de *A*. Feliz por poder hablar todavía con *B* y explicárselo todo, *A* sube la escalera. Cuando ya está casi arriba, tropieza, sufre un desgarramiento de tendón y medio desvanecido de dolor, incapaz siquiera de gritar, gimiendo en la oscuridad, oye confusamente cómo *B*, a gran distancia o junto a él, baja la escalera furioso, dando fuertes pisadas y desaparece definitivamente.

El cuento expone una confusión producida por una paradoja temporal, y para su análisis lo dividiremos, atendiendo a quien sea el protagonista de las acciones, en tres segmentos.

En el primero, que abarca todo el primer párrafo hasta el primer punto aparte, el protagonista es *A*, y los actos suyos de que en él se da cuenta son dos viajes de ida a *H*, y uno de regreso. Los dos viajes de ida son efectuados exactamente de la misma manera en lo fundamental, y sin embargo el segundo dura sesenta veces más. Los aspectos subsidiarios del viaje, según el parecer de *A*, han sido también los mismos. La remisión de la opinión desde el narrador al personaje abre, sin embargo, la posibilidad de que su parecer sea errado y algo sí haya cambiado, que pudiera explicar la enorme diferencia en la duración. Nótese que aquí el narrador —que, por permanecer fuera de lo relatado puede ejercer, si lo desea, la más absoluta omnisciencia— no se pronuncia sobre esto, limitándose a consignar la opinión del personaje.

En el segundo segmento (que comienza en la frase “Cuando llega allí cansado” y termina en la que finaliza”. . . arriba, en el cuarto de A”), el protagonista es B. Pero de sus actividades no nos da directamente cuenta el narrador, sino que recoge sólo lo que A ha podido averiguar acerca de ellas. Las actividades de B han consistido, según se informa a A, en haber partido media hora antes a buscar a A al pueblo de éste, contrariado por su retraso. Una vez obtenida esta información, A retorna a su casa en un instante, con el fin de alcanzar a encontrar a B, y cerrar así el negocio. Ya en su casa, A se entera de que efectivamente B está allí esperándolo. Más aún, de que lo espera desde la mañana temprano, cuando, al llegar, se ha cruzado con A y hasta cambiaron algunas palabras.

¿Cómo pudo esto ocurrir? ¿Cómo pudo B, habiendo salido sólo media hora atrás hacia la casa de A, haberse encontrado con éste allí hace ya diez horas?

Habitualmente, al llegar a esta parte del relato, el lector vuelve a leerlo desde el comienzo, pues sospecha que en este cuento, cuyo estilo imita el de los juegos lógicos paradójales, debe haber alguna trampa, que a él se le ha escapado.

La relectura atenta invita a formular algunas hipótesis. Por ejemplo, parece posible remitir la diferencia del lapso de los viajes de A a su percepción subjetiva de la duración, y no al tiempo objetivo: su apuro para alcanzar a hacerlo todo (“partió de mañana muy temprano”), pudiera haberle hecho sentir el viaje como interminable. Esta hipótesis, sin embargo, es descartada de inmediato por el relato mismo; primero, porque la estimación del tiempo no la hace A, sino el narrador. Y el narrador de este cuento, como no es un personaje, es por principio, y mientras no se demuestre lo contrario⁴⁷ absolutamente fidedigno. Y segundo, porque este mismo narrador refuerza el transcurso objetivo de las diez horas afirmando que, habiendo partido A muy de mañana, “llega (a H) cansado, al anoche”.

El lector elabora entonces una segunda hipótesis: lo que puede haber ocurrido en realidad es que el informe que recibe A en H —el cual, como es emitido sólo indirectamente por el narrador, recogiendo la opinión de los anónimos informantes de A, no es necesariamente digno de confianza— no sea exacto, y B haya

salido en efecto diez horas atrás. Es una hipótesis bastante inverosímil, debido a la enorme diferencia —nueve horas y media por lo menos —en la estimación del tiempo. No obstante, no parece *necesariamente* falsa, como la hipótesis anterior.

Pero puesto que el mismo narrador ya ha afirmado la diferencia de duración entre los dos viajes de A a H, y con ello el tiempo objetivo —y no sólo la percepción subjetiva de la duración —ha adquirido en este cuento el atributo de la elasticidad ¿por qué entonces no avanzar por este camino e intentar una tercera hipótesis, a primera vista la más descabellada de todas?. Tal vez A y B existen en temporalidades objetivas diferentes.

El lector relee una vez más el relato —esto es, revisa los datos del problema —para ver si tal hipótesis se sostiene. Inmediatamente descubre que, en todo caso, queda limitada al segundo día, pues respecto del primero nada se dice acerca de un posible fracaso del viaje preparatorio de A a H debido a la incompatibilidad temporal de A y B. Además, en el segundo día, han coincidido temprano en la mañana en la puerta de la casa de A. Así, ambas temporalidades, aún si fueran diferentes, no lo serían del todo, pues a veces coinciden, y otras veces no. A ello se suma —y aquí nuestro hipotético lector lee el relato hasta el final, en busca de mayores antecedentes —que dichas temporalidades también coinciden en el encuentro-desencuentro de A y B al final.

En el tercer segmento son protagonistas tanto A como B, y es relatado por el narrador focalizando⁴⁸ los sucesos desde A, y no desde sí mismo. En este tercer segmento, los sucesos muestran la coexistencia de A y B en el mismo espacio: la casa de A, y consisten en que allí, en la escalera y en la oscuridad, A percibe, confusamente, medio desvanecido de dolor y a través de indicios puramente auditivos (A“oye“), la presencia definitivamente fugitiva de B. Aquí, el desencuentro es producido, aun cuando coinciden en el mismo *espacio*, por una *espacialidad* diferente.

Así resulta que el desajuste que imposibilita el encuentro, es presentado no sólo como un desfase temporal, sino espacio-temporal, y además, errático: en el segundo día, cuando coinciden en el espacio, A no tiene tiempo para B. En el relato se dice: “B se ha topado con A en la puerta de la casa, pero A dijo que en ese momento no tenía tiempo —nótese: *no tenía tiempo*—, que tenía que irse a toda prisa”. Cuando por el contrario,

coinciden en el tiempo, el desencuentro es originado por una curiosamente elástica cualidad que adquiere el espacio en la oscuridad, y que se manifiesta en que, en una estrecha escalera, A oye “como B a gran distancia o junto a él —*a gran distancia o junto a él*—, baja la escalera furioso, dando fuertes pisadas y desaparece definitivamente”.

¿Es cierto, entonces, que A y B existen en temporalidades diferentes —incluso en espacialidades diferentes— y que sólo se cruzan al azar, o según un orden cuyas leyes (que el relato no explicita) no alcanzamos a comprender, y que pertenecen al ámbito de lo extraordinario, remitiendo de este modo todo el cuento a la gran categoría de lo fantástico?

Pero el cuento se llama *Una confusión cotidiana*, y la cotidianidad de los acontecimientos narrados es doblemente reiterada en la frase que inaugura el relato: “Un suceso *cotidiano*: el soporarlo, una confusión *cotidiana*”. . . Por lo tanto, lo extraordinario es presentado desde la partida como su opuesto: lo ordinario, lo cotidiano, lo que acontece todos los días. Tanto así, que A, al enterarse de que B aún está esperándolo en su casa, se siente “feliz por poder hablar todavía con B y explicárselo todo”. *Explicárselo*, nótese, y no simplemente contárselo. Para A, lo ocurrido es explicable; él no percibe su inexplicabilidad, y está convencido, por consiguiente, de que B podrá entenderlo. Los personajes no están sorprendidos por lo que ocurre; sólo están molestos o preocupados.

Pero ¿qué es lo que podrá A explicar y B entender? ¿que diez horas son lo mismo que media hora? ¿o sólo que, al cruzarse en la mañana con B, y al hablarle, no se percató de que era B de puro concentrado que iba para encontrarse con el mismo B?

Explicar lo primero — que 10 horas son lo mismo que media hora— es imposible en los términos en que la situación está planteada en el relato. Explicar sólo lo segundo —que al cruzarse en la mañana con B, A no se percató de que era B de puro concentrado que iba para encontrarse con el mismo B—, explicar esto, como si lo primero fuera lo ordinario y no requiriera por eso explicación alguna, supone la aceptación “natural” de este orden espacio-temporal tan poco natural. Pero es evidente que, aunque presentado como cotidiano por el título del relato —dentro de él

ocurren meramente *confusiones*— no lo es para los protagonistas, pues es justamente este orden el que les hace imposible realizar con buen éxito sus *cotidianas* actividades.

Una vez más, descubrimos que el título cumple una función muy importante: la de subrayar paradójicamente el reverso del relato, contribuyendo de esta manera a orientar y desorientar al lector, tal como sucedía en *Comunidad* y en *Fabulilla*.

Por supuesto, el lector puede saltarse todo este esfuerzo de comprensión de la literalidad del relato y dejarlo de lado por incomprensible y/o aburrido, o puede hacer de inmediato una lectura parbólica (¿no se ha afirmado repetidamente, después de todo, que toda la literatura de Kafka no consiste sino en parábolas sin clave?).⁴⁹ El cuento significaría entonces la incomunicabilidad irremediable entre los hombres, o la vanidad inevitable de todo esfuerzo humano. *Siempre* es posible hacer una lectura parábólica de la literatura. Pero ésta debe estar legitimada por marcas indudables puestas por el autor en el interior del relato para que *dirijan* la lectura en tal sentido.⁵⁰ Y aquí no las hay; todo lo contrario. Una parábola es una ficción en la cual el suceso contado representa inmediatamente, aún cuando enigmáticamente, una realidad diferente. El suceso aquí representado —y que se califica de cotidiano— es, por eso mismo, antes que nada, un caso típico, y no una parábola.

Un caso típico se relaciona por *inclusión* con el tipo del cual es, precisamente, un caso. La parábola se relaciona *analógicamente*, metafóricamente, y no por inclusión, con la realidad a la cual debe remitir.

Si nos atenemos, pues, a las exigencias puestas por el relato para su propia lectura, deberemos explorar, como lectores, todas las posibilidades de explicación de los acontecimientos, antes de intentar, con posterioridad, una interpretación alegórica. La cual, como ya he señalado, siempre será posible respecto de cualquier relato literario, sea o no parábola en sí mismo. No agotar dichas posibilidades dará como resultado que el cuento que Kafka se dio tanto trabajo para escribir, se nos escapará por entre los dedos.

Es, no obstante, casi imposible no leer los relatos de Kafka como parábolas equivalentes: La construcción de la muralla chi-

na, parece remitir al mismo sentido que *El rechazo*, *Sobre la cuestión de las leyes* y tantos otros. Y sin embargo, si hacemos el esfuerzo de apegarnos a la literalidad del texto, sin traspasarlo hacia un sentido otro, percibiremos, más acá de aquel sentido que sin duda también tiene —y que tan diversamente ha sido interpretado: sociológicamente (la sociedad burocrática), políticamente (el gobierno totalitario y dictatorial), teológicamente (la distancia del hombre respecto a la divinidad y la Gracia) etc. —percibiremos el trabajoso y minucioso tejido del mundo que —en gran parte de los cuentos— se va configurando a través de una voz que cuenta, comenta, interpreta y contrainterpreta, y recibiremos ese mundo como un esfuerzo de constituirse a sí mismo como sentido, en el detalle del sinsentido minuciosamente escrutado para obligarlo a develar un sentido cuya enunciabilidad que siempre escapa. Es en este esfuerzo, en este trabajo que cada relato realiza cada vez de nuevo donde se encuentra propiamente el sentido de estos relatos, y no en un enunciado que *reemplaza* este trabajo, anulándolo. El horror está en la letra, y no en aquello *por lo que* estaría la letra. Y no porque eso otro hacia lo que apunta no *sea*, sino porque ese ser, una vez denominado, resulta domesticado, y degradado a un horror 'objeto' que nos enfrenta, dejando de ser horror 'acto' que realizamos en nosotros a medida que nos dejamos envolver por el trabajo del relato. ¡Difícil tarea hablar de una literatura cuya característica esencial desaparece justamente al hablar de ella!

Así, leer efectivamente este cuento como él requiere ser leído, obligará al lector a entrar en el juego y aceptar el problema como *su* problema. Este le impondrá un proceso de razonamientos que, como los que expusimos recién, se irán anulando sucesivamente para resolverse finalmente en una ambigüedad que no resuelve nada, tal como le ocurre al narrador-personaje de tantos cuentos de Franz Kafka. El lector es de este modo en *Una confusión cotidiana* arrastrado a desempeñar el papel que en otros cuentos asume el narrador-personaje, y con tan poco éxito explicativo como ellos. Los narradores de *Una mujercita*, *El rechazo*, *Josefina, la cantora*, *La construcción de la muralla china*, *Sobre la cuestión de las leyes* y tantos otros cuentos son ejemplos de lo que acabo de afirmar.

En *Una confusión cotidiana*, la causalidad permanentemente *supuesta*, pero nunca accesible, obliga al lector a hacerse cargo

tanto de su necesidad como de su inaccesibilidad desde *dentro* del relato,⁵² y sufrir por tal razón directamente su intolerable incomprendibilidad, a pesar de la cual, ese mundo, sin embargo, *es*.

La estructura kafkiana típica incluye aquí en el ámbito de lo kafkiano, más que en ningún otro cuento del autor quizá, el acto de la lectura y, a través de él, al lector mismo. Y esto, no sólo por la necesaria asunción por parte de éste de la ambigüedad *representada*, y la perentoria exigencia de interpretación, *posterior a la lectura*, que ella establece; sino mediante la asunción de un rol creativo, cuya dirección general prefija el relato mismo, y que tiende a imbricarse y así confundirse con la escritura misma, con una escritura que el lector debe co-ejercer.

La estructura anulatoria y circular envuelve en este cuento al lector. La distancia establecida por el lenguaje frío y objetivo del narrador es anulada por el procedimiento estructurante. El pájaro al que la jaula del aforismo salió a perseguir resulta ser en este caso —en un juego maestro establecido por el autor— el propio lector.

Tal apresamiento del lector en la maraña desconcertante y angustiosa del mundo narrado es el efecto más notable de la cuentística de Kafka, y del que dependen todos los demás. De ello emana, creo, la fascinación que estas obras provocan en los pocos, y el rechazo —aunque raramente confesado— en los muchos que le profesan unánime admiración y respeto.

Y ha sido quizá la conciencia que el autor tenía de este extraordinario efecto que su maravillosa, inquietante y revolucionaria narrativa produciría en el lector, lo que motivó —tal vez en un acto de piedad por ese lector— su decisión de pedirle a Max Brod —como se sabe, el editor post-mortem de casi toda la obra de Kafka que ha llegado hasta nosotros— que, después de su muerte ocurrida a la temprana edad de 41 años, ésta su obra fuera definitivamente destruida.

Intento kafkiano ejemplar, en verdad; ambiguo y autoanulatorio, y por ello, diferidor. Pues Brod, su amigo entrañable y fiel de toda la vida, le había ya dicho a Kafka que si le pedía tal cosa, él no la haría jamás.⁵³

Y Franz Kafka se la pidió.

NOTAS

- (1) Sobre el cuento como género, y su historia, pueden consultarse, en castellano: Barquero Goyanes, Mariano: *El cuento español en el s. XIX*, Madrid, Rev. de Filología Española, anejo L, 1949; caps. I, II, III, pp. 19-171; y Alcina Frauch, Juan: *Estudio preliminar*, en "El conde Lucanor y otros cuentos medievales", Barcelona, Bruguera, 2^a. ed., 1978, pp. 9-30.
- (2) El primero y quizá más famoso de todos es el de Edgar Allan Poe, expuesto en su reseña crítica a *Twice Told Tales*, de N. Hawthorne.
- (3) Ducrot, O. y Todorov, T.: *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, Bs. As., Siglo XXI, 1974, p. 340.
- (4) Weekek, r. y Warren, A.: *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos, 1959, pp. 271 ss.
- (5) Jameson, Frederic: *Magical Narratives: Romance as Genre*, en *New Literary History*, Vol. VII, N^o 1, Autumn 1975, pp. 135-6.
- (6) La mayor parte de la obra de Kafka fue publicada y difundida después de la muerte del autor por Max Brod. Por eso, tanto su ordenamiento como muchos de sus títulos y subtítulos no son originales de Franz Kafka.
- (7) Ver Martínez Bonati, Félix: *La estructura de la obra literaria* Santiago de Chile, Ediciones de la Univ. de Chile, 1960, pp. 45-48.
- (8) Para sus textos en traducción castellana, he utilizado la edición *Obras Completas*, Barcelona-Buenos Aires, Planeta-Emecé, 5^a. ed. 1976. 2 tomos.
- (9) *Obras Completas*, tomo I, p. 1037.
- (10) El término 'anulación' para describir esta forma de transcurrir un discurso fue usado por Walser. V. *Descripción de una forma* Bs. As. Sur, 1969
- (11) "Lo que parece no es, 'leitmotiv' de la temática de su obra, revierte, en íntima fusión de fondo y forma, en su lenguaje, en las características de su estilo. No sólo porque en su oración los verbos en modo subjuntivo y potencial adquieren un sitio de preferencia, sino porque toda proposición, seguida hasta en sus últimas consecuencias lógicas en la defensa del punto de vista respectivo (lo que significa también el predominio del sujeto), se encuentra asimismo legítimamente contrarrestada por otra proposición igualmente lógica y del mismo modo llevada hasta su extremo". Modern, R. *Estudios de literatura alemana de Hölderlin a Peter Weiss*, Bs. As. Nueva Visión, 1975. p. 165. Sobre la estructura léxica y sintáctica de la técnica argumentativa de Kafka, ver también Walser, Martin: *Descripción de una forma*, Bs. As., Sur, 1969.

(12) "Las cosas parecen comprenderse porque se manifiestan por medio de una sintaxis cristalina, pero en el fondo esa comprensión es síntoma de que, en rigor, nada se ha comprendido, de que el carácter del mundo consiste en su impenetrabilidad y falta de significación total. Es el sistema de la reflexión llevada 'ad absurdum', o la admisión de que el camino del pensamiento es absolutamente estéril si no va acompañada de otros procedimientos, porque en tanto que se explica, no puede explicarse nada" Modern, Rodolfo: *Estudios de literatura alemana; de Hölderlin a Peter Weiss*, Bs. As., Nueva Visión, 1975, p. 166.

(13) V. Benveniste, Emile: *El aparato formal de la enunciación*, en "Problemas de lingüística general II", México, Siglo XXI, 1977, pp. 82-91.

(14) En un discurso real —esto es, emitido en una situación comunicativa real—, los participantes de la situación son el hablante y el oyente reales. En un texto literario ficticio, ambos son entidades imaginarias pertenecientes a la situación comunicativa imaginaria desplegada por el lenguaje imaginario de la obra y ofrecida como tal a la contemplación del lector real (V. Martínez, F.: *op. cit.* pp. 99 ss.). Sin embargo, por el recurso a la primera persona plural, el lector real es dirigido a contemplar la situación desde la perspectiva del lector inmanente a la obra; desde lo que Coste llama el 'lector virtual' Coste, Didier: *Trois conceptions du lecteur*, en *Poétique* N° 43, 1980, pp. 356 y 358.)

(15) *Obras Completas*, t. I, pp. 1337-8.

(16) Vid. *supra*, p. 10.

(17) Esta generación es indirecta, pues el narrador no se está dirigiendo actual y directamente al sexto, sino a un interlocutor gramaticalmente indeterminado, que es en realidad el mismo narrador desdoblado en argumentador y contraargumentador. Pero es la búsqueda de argumentos suasorios que permitan explicar la situación al sexto lo que motiva el discurso.

(18) Para una exposición sistemática de la noción de 'conflicto', en castellano, es útil ver Villegas, Juan: *La interpretación de la obra dramática*, Santiago, Ed. Universitaria, 1971, pp. 36 ss.

(19) Marijnen, P.A. (ed. gral.): *The Encyclopedia of The Bible*, New Jersey, Prentice-Hall, 1965; art. 'Parable', pp. 183-5.

(20) Véase, por ejemplo, la parábola de *Los dos cimientos* en 'El sermón del monte', de Jesús. Mateo, 7: 24-27.

(21) Por el contrario, en el Nuevo Testamento, las parábolas aparecen, en general, explicadas, sea por el contexto (así en Mateo 9: 14-17), sea directa-

mente por Jesús (así en Mateo 13: 36-43).

(22) *Obras Completas*, t. I, p. 1322.

(23) Ver Martínez, F.: *op.cit.*, pp. 52-57; v. también Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil (coll. Points), 1976, p. 88.

(24) V. Martínez, F.: *op. cit.*, pp. 57-59.

(25) Subrayado mío.

(26) "Poco cuenta lo que se ha escrito sobre él (Kafka); la mayor parte de lo escrito es existencialismo". Adorno, Theodor W.: *Apuntes sobre Kafka*, en "Prismas", Barcelona, Ariel, 1962, p. 260.

(27) *Obras Completas*, t. I, p. 1336.

(28) Aforismo N° 26 bis. *Obras Completas*, t. II, p. 101.

(29) *Obras Completas*, T. II, p. 101.

(30) El mecanismo de contextualización por el que se produce este 'efecto de sentido' es expuesto por Greimas, A. J. en *Semántica estructural*, Madrid Gredos, 1973, pp. 75 ss.

(31) El episodio de *El aprendiz de Brujo*, en la película *Fantasia*, de Walt Disney, ilustra esta posibilidad enloquecedora.

(32) Esta es la fantasía apocalíptica preferida de la ciencia-ficción.

(33) "El relato es una gran frase, así como toda frase constatativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato". Barthes, Roland: *Introducción a "Análisis estructural del relato"*, Bs. As. Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 13.

(34) *Obras Completas*, t. I, pp. 1338-9.

(35) Sobre la lógica de lo maravilloso, ver Todorov: *op. cit.*, *passim* y especialmente pp. 59 ss.

(36) Garaudy ha notado ya la presencia en la obra de Kafka del modelo "cuento de hadas". Ver Garaudy, R.: *Hacia un realismo sin fronteras*, Bs. As., Lautaro, 1964, pp. 156 ss.

(37) Ver toodorov: *op. cit.*, p. 29. y pp. 28-45 *passim*.

- (38) Esta serie es una simplicación selectiva —realizada sólo con miras al presente análisis— de la propuesta por Propp, en *Morfología del cuento popular ruso*, Madrid, Fundamentos, 197, pp. 37-74.
- (39) *Cuentos de Grimm*, Bs. As., Hachette (Biblioteca Juvenil), 1958, p. 148.
- (40) *Obras Completas*, t. I, pp. 1326-30.
- (41) *Obras Completas*, t. I, pp. 1331-2.
- (42) *Obras Completas*, t. I, pp. 1333-4.
- (43) Y también con el destinatario —representado por un ‘tú’— al que se dirigen en algunos cuentos. Ver Benjamin, Walter: *Construyendo la muralla china*, en “Iluminaciones I”, Madrid, Taurus, 1971, p. 210.
- (44) Ver Kayser, Wolfgang: *The Grottesque in Art and Literature*, New York-Toronto, Mc Graw-Hill, 1966, pp. 145 ss.
- (45) Así Muschg, Walter, en *La literatura expresionista alemana, de Trakl a Brecht*, Barcelona, Seix Barral, 1972, pp. 146 ss.
- (46) *Obras Completas*, t.I, pp. 1322-3.
- (47) Sobre el problema del narrador fidedigno, ver Booth, Wayne: *Distance et point de vue*, en *Poétique* N° 4, 1970, p. 521.
- (48) Sobre el problema de la ‘focalización’. ver Genette, Gérard: *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 206 ss.
- (49) Ver Alleman, Beda: *Kafka: sobre las parábolas*, en “Literatura y reflexión I”, Bs. As., Alfa, 1975, pp. 72-84; especialmente p. 75.
- (50) Vre Todorov, *op. cit.*, p. 79, donde plantea esta exigencia para la alegoría: “Il faut insister sur le fait qu’on ne peut parler d’allégorie à moins d’en trouver des indications explicites à l’intérieur du texte. Sinon, on passe à la simple interprétation du lecteur; et dès lors il n’existerait pas de texte littéraire qui ne soit allégorique, car c’est le propre de la littérature d’être interprétée et réinterprétée par ses lecteurs, sans fin”.
- (51) “Una literatura de inspiración inicialmente fantástica ha reemplazado la causalidad del sentido común por una causalidad por así decir irracional; aquí estamos en el dominio de la anticausalidad, pero sigue siendo el de la causalidad. Esto es válido para los relatos de Kafka o de Gombrowicz...”

Todorov, T.: *Poética*, en “¿Qué es el estructuralismo?”, Bs. As., Losada, 1971, p. 131. Esto ocurre porque la causalidad puede provenir de los acontecimientos previos —que Kafka omite—, o de los personajes —cuya psicología Kafka no consigna—, o del sentido común,—que Kafka deroga—.

(52) Sobre la inclusión del lector en el mundo de las obras de Kafka, ver Todorov: *Introduction. . .*, p. 182; Adorno: *op. cit.*, p. 262; Sartre, J.P.: “*Aminadab*” o de lo fantástico considerado como un lenguaje, en “El hombre y las cosas (Situations I)”, Bs. As., Losada, 2^a. ed., 1965, pp. 91-106, especialmente pp. 101-2.

(53) V. nota final de Max Brod a la 1^a ed. alemana de *El proceso*, en “obras completas”, t. I, p. 988.