

EXILIO JUDÍO Y LITERATURA MENOR EN KAFKA SEGÚN DELEUZE Y GUATTARI

Iván Daniel Valenzuela Macareño*

RESUMEN:

La experimentación que Gilles Deleuze y Félix Guattari realizan con la obra del escritor checo Franz Kafka (a la que se introducen a la manera de un rizoma) toma como elemento principal el concepto de “literatura menor”, esto es, la que lleva a cabo un grupo minoritario dentro de una lengua mayor. Al respecto, podemos pensar en la literatura de la minoría judía de habla alemana en el imperio austrohúngaro, a la que pertenecía el propio Kafka. Alrededor del mencionado concepto de “desterritorialización” gravitan otros de suma importancia en el pensamiento de los autores franceses, a saber: esquizoanálisis, desterritorialización, línea de fuga, máquina célibe, agenciamiento, máquina deseante, devenir-animal, máquina literaria, etc. El artículo intenta poner en operación dichos conceptos alrededor del tema de la condición judía desarraigada de Kafka, es decir, de aquello que algunos autores han dado en llamar su “esquizofrenia judía”.

* Cursó las carreras de Filosofía (con mención laureada) y de Estudios Literarios en la Universidad Nacional de Colombia. Es Magíster en Filosofía Teórica y Práctica (Especialidad historia de la filosofía y pensamiento contemporáneo) y candidato a doctor en Filosofía de la UNED, España. Ha sido docente de las universidades Nacional, Escuela Colombiana de Ingeniería, Central, La Gran Colombia e INCCA. En la actualidad se desempeña como docente de planta de tiempo completo de la Facultad de Derecho de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca y como catedrático de la Facultad de Filosofía de la Universidad Libre. Sus áreas de interés (en las que tiene diversas publicaciones) son: teoría crítica de la sociedad, hermenéutica, filosofía de la tecnología y literatura latinoamericana, entre otras.

PALABRAS CLAVE

Literatura menor, esquizoanálisis, judeidad, desterritorialización, exilio, devenir-animal, máquina esquizofrénica

INTRODUCCIÓN

El propósito general del siguiente artículo consiste en hacer una aproximación a la interpretación que de la obra de Franz Kafka llevan a cabo Gilles Deleuze y Félix Guattari, fundamentalmente en el texto *Kafka: Por una literatura menor* (1975). Los autores anotan la manera en que la obra de Kafka se presta, más que a la interpretación, a la experimentación; y nosotros consideramos por nuestra parte que esta experimentación sobre Kafka es a su vez un laboratorio idóneo para observar en operación muchos de los conceptos de la filosofía de Deleuze y Guattari, verbigracia: rizoma, desterritorialización, devenir-animal, esquizoanálisis, heteroglosia, máquina de expresión, línea de fuga, agenciamiento, flujo maquínico, dispositivo maquínico de deseo, dispositivo colectivo de enunciación, etc. Por ello, tomaremos como hilo conductor (desde Deleuze y Guattari) el concepto de “literatura menor”, que sirve, a manera de entrada, para ingresar en el rizoma de la obra de Kafka. En lo concerniente al escritor checo, nos parece que la condición exiliada de su estética (relacionada en lo fundamental con su judaísmo desarraigado) nos brinda una perspectiva idónea para complementar la experimentación filosófica de Deleuze y Guattari.

La distribución de los apartados obedece al siguiente orden. En primer lugar, veremos sucintamente las condiciones del judaísmo praguense contemporáneo de Kafka y observaremos la importancia que para él adquirió el teatro yiddish. A continuación, estableceremos la filiación que puede llevarse a cabo entre los términos “desierto”, “palabra” y “exilio”. En tercera instancia, seguiremos de cerca el nexo presente entre la muerte y la escritura, que hace del escritor una suerte de sobreviviente o de muerto en vida. En cuarto lugar, rastreamos la experimentación que Deleuze & Guattari hacen con la idea

kafkiana de una “literatura menor”, relacionándola con el concepto de “desterritorialización”. Como quinto apartado, veremos el funcionamiento de los denominados “devenires-animales” y las condiciones de configuración del “animal filosófico”. Finalmente, abordaremos el componente novelesco de la máquina literaria de expresión kafkiana y estableceremos su correspondencia con los dispositivos maquínicos de deseo y las máquinas esquizofrénicas.

1. La esquizofrenia judía de Kafka

Como acota Klaus Wagenbach, Praga (la capital del reino de Bohemia) era hacia el año 1910 la tercera de las ciudades de la monarquía austrohúngara regida por el káiser Francisco José, tras Viena y Budapest. En esta década la ciudad había superado los límites que la circunscribieran a comienzos de siglo, “de forma que contando la periferia su población sobrepasaba los 600.000 habitantes. Por otra parte, la intensa inmigración de población checa había convertido la antigua ciudad eminentemente alemana en una capital exclusivamente checa con una minoría de 32.000 germanohablantes, judíos más de la mitad de ellos: la Praga alemana era a la vez una Praga judía. Se concentraba en la Altstadt (36.000 habitantes), de suerte que en el centro la lengua dominante era el alemán mientras que en el resto de la ciudad se hablaba casi exclusivamente checo.

El alemán praguense empleado en esa ínsula (el núcleo germanohablante suficientemente consistente más próximo distaba cincuenta kilómetros) era un alemán de libro, de limitado vocabulario y sin influencia dialectal: esa fue la lengua materna que Kafka, que apenas vivió o trabajó fuera de aquellos barrios más céntricos de Praga, escribiría” (Wagenbach 1998, 19-20). Aquello de “lengua materna” referido al alemán de Praga quizás no deje de revestir una condición problemática. Dicha distancia del alemán queda atestiguada en los diarios de Kafka, especialmente en la entrada correspondiente al día 24 de octubre de 1911:

“Ayer se me ocurrió que si no siempre he querido a mi madre tanto como se merecía y como yo soy capaz de querer, es solo porque me lo ha impedido la lengua alemana. La madre judía no es una *Mutter*, llamarla *Mutter* la vuelve un poco rara (no para ella misma, pues estamos

en Alemania); damos a una mujer judía el nombre de madre alemana pero olvidamos la contradicción que hay en ello y que penetra tanto más profundamente dentro de nuestro sentir, pues para los judíos la palabra *Mutter* es especialmente alemana, contiene inconscientemente, junto al brillo cristiano, también la frialdad cristiana, por ello la mujer judía a la que se llama Mutter se vuelve no solo rara, sino también ajena. *Mama* sería un nombre mejor si detrás de él no se imaginase uno *Mutter*. Creo que lo único que todavía mantiene a la familia judía son los recuerdos del gueto, pues tampoco la palabra *Vater* designa ni de lejos al padre judío” (2000b, 105-106).

El alemán que se hablaba en Praga era denominado “alemán del lado pequeño” (haciendo alusión al barrio que quedaba al oeste del Moldava, conocido como Praga III) y se caracterizaba por ser una lengua aprendida en los manuales, de pobre vocabulario y sin vínculos con el dialecto hablado. Fritz Mauthner recoge dichas peculiaridades del alemán praguense en estos términos:

“El alemán, en el interior de Bohemia, rodeado por una población nativa checa, habla un alemán de documento escrito; ...le falta la plenitud de la expresión con sabor a tierra, le falta la plenitud de las formas dialectales. El lenguaje es pobre. Y con la plenitud del dialecto, también se han perdido las melodías dialectales’. También Henric Teweles, redactor de Bohemia, se lamentaba de que ‘la corriente de nuestro lenguaje se haya perdido en las arenas... Carecemos en Praga de una población alemana nativa en la cual el lenguaje se renueve constantemente; somos alemanes por aprendizaje” (Wagenbach 1969, 89).

Kafka estudió la primaria en la Escuela Alemana Masculina de Praga/ Ciudad Vieja, entre 1889 y 1893. Se hallaba situada cerca del Mercado de la Carne y, para llegar a ella, había que pasar por la escuela checa que tenía en su frontispicio un lema de Comenius que rezaba: “Para el niño checo, una escuela checa”; de allí que fueran frecuentes las trifulcas entre las dos escuelas, hasta el punto de que es sabido que en alguna de ellas un niño, Oskar Baum (futuro amigo de Kafka), perdió la vista. En relación con el checo, era una asignatura obligatoria (de dos horas) para los niños que no manejaban bien el idioma. Kafka, aun cuando lo dominaba, asistió a dichas clases y leyó en ellas una novela de la poetisa Bozena Nemková titulada *Babicka*, de

la que se ha afirmado que dejó una impronta rastreable en *El castillo* (Wagenbach 1969, 50). El checo es para Kafka más una lengua de índole burocrática (útil en el trato con los empleados o con el servicio doméstico) y destinada al tráfico comercial. Así, en la entrada del día 25 de noviembre de 1911, consigna Kafka en sus *Diarios*:

“Toda la tarde en el Café City, persuadiendo a Miska de que firme una declaración diciendo que él solo era dependiente nuestro y no había, por lo tanto, obligación de asegurarlo, de modo que mi padre no estaba obligado a aportar la gran suma suplementaria para su seguro. Me lo promete, yo hablo un checo fluido, sobre todo disculpo con elegancia mis errores [...]” (2000b, 225).

No obstante, la comprensión de las relaciones nacionales y sociales del pueblo checo por parte de Kafka es mucho más amplia que la presente en Rilke o Franz Werfel, y se expresa en las asiduas visitas a asambleas y reuniones partidarias checas, así como en la asistencia a mítines anarquistas checos.

Entre los años de 1893 y 1901, Kafka asistió al Instituto regio-imperial de lengua alemana de Praga-Altstadt; colegio clásico que no incluía en su pensum la música ni el arte y en el que tampoco se dictaban clases de lenguas modernas. Así, Kafka aprendió francés y algo de inglés e italiano fuera del instituto. En el formulario de solicitud de empleo destinado a la compañía Assicurazioni Generali, a la pregunta número 12 del cuestionario relativa al manejo de otros idiomas diferentes a la lengua materna, Kafka responde: “Checo y también francés e inglés, pero, con respecto de los dos últimos idiomas, me encuentro fuera de práctica” (Wagenbach 1969, 266). Cabe recordar además que Kafka inicia en la madurez (como Walter Benjamin) el estudio del hebreo y, un año antes de morir, asiste a la Escuela Superior de Cultura Judía de Berlín. En relación con ello, tenemos testimonios de personajes como Friedrich Thieberger, Miriam Singer y Puaah Menczel-Ben-Tovim que le dictaron a Kafka clases de hebreo. De hecho, Georg Mordechai Langer testimonia que Kafka hablaba con relativa fluidez el hebreo moderno (ivrit) (Koch, 154-155).

Con el paso del tiempo, el interés de Kafka por lo judío se incrementa. En 1910 y 1912 se familiariza con una compañía teatral de Lemberg

(Lvov) que representaba obras en yiddish. Entró en contacto con ellos en un teatro praguense que más que eso era un bar de poca monta: el Café Savoy, sito en la Ziegenplatz. Es en efecto el yiddish (más que el checo, el alemán o el hebreo) la lengua que resulta propiamente inquietante para Kafka; tan inquietante que podríamos aventurar calificarla con un apelativo muy próximo al campo semántico del psicoanálisis freudiano: *unheimlich*, esto es, “siniestra” y a un tiempo “poco familiar”.

En efecto, en una ceremonia de presentación de tres obras teatrales en yiddish interpretadas por Yizchak Löwy, Kafka pronuncia en 1912 (en el ayuntamiento judío de Praga) un discurso sobre el *jargon*. Allí resalta la juventud del yiddish frente al resto de lenguas europeas (a la sazón aquel de tan sólo cuatrocientos años de vida), lo que precisamente no le resta que sea incluso más moderna. Una de sus características es la ausencia de normas gramaticales (aun cuando provenga del alto alemán medieval y siga por ende algunas reglas sintácticas), algo que la convierte en una lengua aún más viva, pues “el pueblo no lo abandona [el *jargon*] a los gramáticos” (Kafka 1983, 98). Está por lo demás constituida sólo por extranjerismos (un verdadero “puchero de lenguas”, para hacer nuestra la designación de Deleuze y Guattari) tomados en préstamo del alemán, el hebreo, el francés, el inglés, el eslavo, el holandés, el rumano e, incluso, del latín; está, pues, hecha sólo de dialectos. Ello hace que nadie pretenda hacer del yiddish una lengua universal; máxime cuando ha sido históricamente tan denostada. Kafka percibe a la vez en el *jargon* una ventaja y un inconveniente, a saber: su comprensibilidad exterior es el alemán, lo que lo hace más cercano al público germano parlante; no obstante, su traductibilidad al alemán es imposible sin que pierda su significatividad y se torne insustancial. Una última recomendación de Kafka al público espectador es la siguiente: “Pero si permanecen quietos, se encontrarán repentinamente en medio del *jargon*. Y cuando éste se ha apoderado de ustedes (y *jargon* es todo, palabra, melodía *casídica* y el espíritu mismo de este actor judío oriental) no recuperarán ya la calma anterior. Sentirán entonces la unidad real del *jargon*, tan fuerte, que tendrán temor, pero ya no de él, sino de ustedes mismos. No se sentirán capaces de soportar solos este temor, si no les infundiese

simultáneamente una confianza en sí mismos, que se opone a ese temor y es aún más fuerte. ¡Gústenlo cuanto puedan!” (1983, 101).

Podemos observar en esta descripción de Kafka algunos de los caracteres que Deleuze y Guattari adscribirán a la denominada “literatura menor” (sobre la que nos detendremos oportunamente): arraigo popular, conciencia nacional, “desterritorialización”, heteroglosia, contenido político. De allí que sobre ello comenten:

Lo que es complicado es la relación de Kafka con el yiddish: Kafka lo ve menos como una especie de territorialidad lingüística para los judíos que como un movimiento de desterritorialización nómada que altera al alemán. Lo que le fascina del yiddish no es tanto que sea una lengua de comunidad religiosa, sino más bien que sea de teatro popular (se hace mecenas y empresario de la compañía trashumante de Isak Löwy). La forma en que Kafka presenta el yiddish en una reunión política es extraordinaria: se trata de una lengua que da miedo, más que el desprecio que produce, “un miedo mezclado con cierta repugnancia”; es una lengua sin gramática y que vive de palabras robadas, movilizadas, emigradas, que se han vuelto nómadas interiorizando “relaciones de fuerza”; es una lengua injertada en el alto-alemán medio y que opera sobre el alemán tan desde dentro que no se puede traducir al alemán sin destruirla; no se puede entender el yiddish sino “sintiéndolo” y con el corazón. (Deleuze y Guattari 1990, 42)

Por aquellos años de 1911-1912 entabla Kafka, pues, una cercana amistad con el actor Yizchak Löwy (1887-1942), a quien el padre de aquel comparó (“de un modo terrible”) con un bicho (2000b, 811). Al respecto, el padre de Kafka solía afirmar sobre aquella amistad de modo peyorativo: “El que se acuesta con perros, amanece con pulgas”. El 1.º de julio de 1913 aparece en el diario *Prager Tagblatt* un artículo intitulado “Un actor judío oriental”, bajo la rúbrica de Otto Pick, amigo de Kafka. Aquí se describe a Löwy como una suerte de Sancho Panza del shtetl, según rememora Peter Sprengel en su artículo “Teatro yiddish en Praga: Kafka y Jizchak Löwy”:

“Isaac Löwy era, según opinión generalizada, el representante más destacado de un arte dramático que se ha puesto al servicio de la literatura teatral yiddish. No hemos olvidado sus actuaciones del año pasado, su representación de malvados contumaces y granujas arrepentidos, su

papel como criado, que interpretaba como un Sancho Panza astuto y oriental, los movimientos inquietos de sus manos, su cara surcada de arrugas que ocultaba una sonrisa cautivadora, sus andares, su voz versátil, bella y masculina a la hora de cantar” (Insua, 202).

Löwy es caracterizado por un personaje de un cuento del premio Nobel Isaac Bashevis Singer, intitulado “Un amigo de Kafka”; allí se retrata la afectación personal de Löwy de la siguiente manera: “El mismo Jacques Kohn era un hombre enfermo y destrozado. Aunque se vestía aún como un dandi, sus ropas eran viejas. Llevaba un monóculo en el ojo izquierdo, un cuello alto pasado de moda (de los que se conocían como ‘asesino de padres’), zapatos de charol y un sombrero hongo. Los cínicos del club de escritores yiddish de Varsovia que los dos frecuentábamos le habían puesto el mote ‘el lord’. Aunque cada vez estaba más jorobado, se esforzaba con terquedad en mantener los hombros erguidos. Lo que quedaba de su otrora pelo rubio, lo peinaba formando un puente sobre su cráneo desnudo. Siguiendo la tradición del teatro de los viejos tiempos, recurría de vez en cuando a un yiddish germanizado, sobre todo cuando hablaba de su relación con Kafka. Últimamente había empezado a escribir artículos periodísticos, pero los editores rechazaban unánimemente sus manuscritos. Vivía en un ático en algún lugar de la calle Leszno y siempre estaba enfermo. Entre los miembros del club circulaba un chiste sobre su persona: ‘Pasa el día tumbado en una tienda de oxígeno y por la noche sale como un Don Juan’ (1990, 93-94). El propio Bashevis Singer conoció personalmente a Löwy y la impresión que de él brinda a la posteridad en sus memorias (bajo el título de Amor y exilio) no es muy benevolente:

“Uno de los pelmazos que por allí andaba era un actor llamado Jacques Levi, quien con ocasión de una visita a Praga, donde la compañía de la que formaba parte había sido invitada a actuar en el año 1911, trabó íntima amistad con Franz Kafka. A menudo se refería a este Kafka del cual yo nunca había oído hablar. Jacques Levi iba por allí con los bolsillos repletos de amarillentas cartas de Kafka” (2002, 135-136).

Cuando en 1913 la compañía de Löwy parte de Leipzig, Kurt Pinthus (quien sería reconocido después por su celeberrima antología de la

poesía expresionista alemana *El crepúsculo de la humanidad*) despide a la troupe en un tono casi tan exaltado como el de Pick:

“Hoy veremos por última vez los gestos no diestros, pero intensos, de los actores judíos, escucharemos sus voces monótonas y diletantemente vibrantes, los estallidos terribles y ruidosos del sentimiento. Este arte dramático se ha desarrollado sin una formación occidental y parece tan extraño y tan humano porque ha nacido de la propia poesía. [...] Estos actores volverán a perderse luego en el oscuro Oriente del que emergieron para mostrar su arte a la luz de nuestras ciudades” (Insua, 204).

El 24 de marzo de 1939, a diez días de que la *Wehrmacht* hubiese ocupado Praga, publica Löwy en *Unzer Ekspres*, el diario yiddish de Varsovia (ciudad a la que había regresado en 1919), el ensayo *La catástrofe de Praga*, en un tono casi elegíaco por la ciudad en cuyo escenario literario fuese en su momento tan bien recibido:

“Los escritores praguenses me acogieron en su círculo, me admitieron y me dieron calor con sus rayos de sol. [...] Franz Kafka, poeta praguense de gran sensibilidad, fallecido prematuramente y un enamorado de Praga, moriría de dolor si viera lo que ha sido de su Praga Dorada, de su ciudad natal...” (Insua, 204). En 1942 Yizchak Löwy moría asesinado en Treblinka.

En múltiples cuentos de Kafka (especialmente en los que domina el tema animal) parece traslucirse la descrita situación, a un tiempo atrayente e inquietante, hacia el judaísmo. En su relato “En nuestra sinagoga...”, un animal del tamaño de una marta y de aspecto aparentemente terrible, merodea durante años en el templo. Su timidez y el miedo que lo invaden se parecen mucho a lo que el propio Kafka sentía en los servicios religiosos. En otro fragmento son leopardos los que allanan el templo: “Leopardos irrumpen en el templo y se beben los vasos sagrados; eso se repite una y otra vez, acaba contándose con ello y se convierte en una parte de la ceremonia” (1999, 48).

En “Chacales y árabes”, la acción transcurre en el desierto. El decano del pueblo de los chacales (que podríamos asimilar a los judíos) recibe al extranjero que viene del norte como una suerte de Mesías (pues tal como aparece había sido ya exactamente descrito por los

antepasados durante generaciones): “Ya casi había perdido toda esperanza; hace tanto, tanto que te esperábamos; mi madre te esperó, y su madre, y una tras otra todas sus madres, hasta llegar a la madre de todos los chacales” (1990, 29). El viejo chacal se queja de vivir exiliado en medio de árabes y el extranjero, desconcertado, anota cómo esa antigua disputa sólo podrá saldarse con el correr de la sangre. Los chacales huyen del aire viciado por la sola presencia de los árabes: tal es la razón de habitar en el desierto. Lo único que desean es la pureza:

“Queremos que los árabes nos dejen en paz; aire respirable; que la mirada se pierda en un horizonte purificado de su presencia; no oír el quejido de la oveja que el árabe degüella; que todos los animales mueran en paz; para ser purificados por nosotros, sin interferencia ajena, hasta que hayamos vaciado sus osamentas y pelado sus huesos. Pureza, queremos solo pureza” (1990, 32).

Al término de la narración, los chacales se abalanzan ávidos sobre los restos de un camello, regando la tierra con la sangre de la carroña y son fustigados por los látigos de los árabes que los dispersan en medio de miradas de odio. Sobre este cuento se detiene Deleuze en la clase IX de su seminario llamado *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia* (el día 12 de febrero de 1973), observando la tensión presente entre un aparato edípico manifiesto y un aparato contraedípico:

“Pero todo esto pasa en el desierto. Los árabes son presentados como una masa armada extendida en todo el desierto y los chacales como una manada que va cada vez más lejos en el desierto, que es forzada a hundirse en él cada vez más, partículas locas. Al final del texto, el árabe dice a propósito de los chacales: ‘Son locos, verdaderos locos’. Cuando el hombre del norte esta por decir: ‘Ustedes quieren que yo los mate’, los chacales cuentan el secreto del relato con la historia de las tijeras. Eso no es lo que les interesa, se trata sólo de una cuestión de limpieza. / Es la prueba del desierto” (2005, 177).

En las “Investigaciones de un perro”, un can de carácter peculiar, se dedica a sus pesquisas solitarias, carentes de esperanza, pero siempre con la mirada volcada hacia su pueblo. A pesar de su carácter excéntrico, es recibido con benevolencia por las nuevas generaciones

caninas. Observa como las otras especies animales se distinguen de ellos por su completa ausencia de solidaridad y por la hostilidad que preside sus relaciones mutuas. Los perros, si bien viven amontonados, se encuentran de hecho separados merced a la diversidad de sus ocupaciones y “sujetos a prescripciones que no son las de la perrada, que más bien están orientadas contra ella” (1990, 73). El perro investigador comparte con su pueblo la sangre, el saber y los medios para alcanzarlo. Por alimento comprende dos especies: el que es producto de la labor de la tierra y aquel que procede de las alturas. La tradición le ha enseñado que el aforismo, el canto y la danza permiten atraer el alimento desde lo alto.

“Y ahora viene lo notable: el pueblo se dirige hacia las alturas con todas sus ceremonias [...] Y yo, que nunca profundicé en la ciencia, no puedo imaginarme cómo los científicos permiten que nuestro pueblo, apasionado como es, grite las frases mágicas hacia lo alto, cante nuestros antiguos lamentos al aire y ejecute cabriolas danzadas, como si, olvidándose del suelo, quisiera elevarse para siempre” (1990, 98-99).

En efecto, estos elementos (aforismo, canto y danza) forman parte de la liturgia ortodoxa judía. Además, hay una subespecie de perros voladores que ha renunciado a la vida en tierra, corriendo el riesgo de atrofiar sus patas:

“Siempre se los ve solitarios en lo alto, pagados de sí mismos, y si alguna vez se rebajan a caminar, sucede solo durante instantes; dan unos pocos pasos melindrosos, rigurosamente a solas, abismados en supuestos pensamientos, de lo cual no consiguen liberarse ni aun a costa de los mayores esfuerzos; por lo menos así lo afirman” (1990, 90).

Una característica evidente de las transgresiones que contra ley cometían estos perros (amén del abandono deliberado de su condición natural innata) era el hecho de que se erguían impudicamente sobre sus cuartos traseros, poniendo en evidencia (sin vergüenza ni temor al ridículo) sus desnudeces. El salto en el aire de los perros voladores es quizás una evocación de los tres saltos que realizan los judíos durante la plegaria del Sanctus. Al respecto, también tenemos en Kafka a los tres perros de peculiares nombres, tal como aparecen en un fragmento del quinto de los denominados Cuadernos en octavo:

“Tengo tres perros: Páralo, Cógelo y Nuncamás. Páralo y Cógelo son ratoneros pequeños y vulgares y nadie se fijaría en ellos si estuviesen solos. Pero está también Nuncamás. Nuncamás es un dogo cruzado y tiene un aspecto que no se habría conseguido ni con la cría más cuidadosa a lo largo de siglos. Nuncamás es un gitano” (1999, 101)... pero también podría ser un judío. Esto quizá se haría comprensible si tomamos en consideración la designación peyorativa y antisemita del judío que se desprende de la ronda popular infantil que reza: “¿Cuántos panes hay en el horno? / veintiún quema’os/ ¿Quién los quemó? El perro judío/ Arráncate perro que allá voy yo,/ eso te pasa por atreví’o, perro judío” (Kaminsky 2010, 109, n. 18).

2. La palabra exiliada

Ahora bien, Kafka le comenta a Gustav Janouch que el pueblo judío se encontraba disperso como una semilla que habría de acoger las mejores fuerzas de la humanidad para elevarlas. Esta relación entre la escritura, el desierto y los devenires-animales en Kafka es expresada así por Deleuze y Guattari: “Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto” (Deleuze y Guattari 1990, 31).

La condición por excelencia del judío es, pues, la del exilio. Ello se corresponde con lo expresado en el versículo de Gn 15: 13: “Has de saber que tu descendencia vivirá como extranjera en tierra ajena, tendrá que servir y sufrir opresión durante cuatrocientos años, pero saldrá con riquezas del país de Egipto”. Una lectura rabínica hace la siguiente interpretación de dicho versículo:

“Vivir la experiencia de ser extranjero en la tierra es ya principio de sabiduría. A la esencia del alma hebrea pertenece ser ger (extranjero). Hacerse judío se dice en hebreo hitgorer (hacerse ger)... La dispersión por toda la tierra forma parte de la esencia del pueblo de Israel. [...] el judaísmo sólo pretende conservar el resto del pueblo (she’erit) que se encuentra en cada nación. La dispersión no es un castigo del pueblo, el castigo fue la esclavitud o cautividad (galut)” (Mateos I, 12).

Encontramos aquí sucintamente expresada la diferencia entre los vocablos “diáspora” y “exilio”; el primero proviene del griego *diasporá* y quiere decir “dispersión”. Hace alusión a la disgregación voluntaria del pueblo judío más allá de las fronteras de Palestina. Por el otro lado, la voz “exilio” se relaciona con el hebreo *galut*, haciendo referencia a la salida forzada del pueblo hebreo tras el asalto de los asirios (caída del Reino del Norte, Samaría, bajo Sargón II, en 721 a.e.c.) y babilonios (caída del Reino del Sur, Jerusalén, a manos de Nabucodonosor en el año 587 a.e.c.). Esta distinción, empero, se difumina un poco en la práctica en la medida en que los expatriados (tanto voluntaria como involuntariamente) son considerados exiliados (Mitreos II, 71).

Para Edmond Jabès, la repugnancia visceral a todo arraigo es aquello que lo acerca al destino del pueblo judío (cfr 2000, 51-52). Según Emmanuel Levinas, toda institución razonable es desarraigo. En el árido suelo del desierto, en cuyas arena movedizas nada se fija, el verdadero espíritu descendió en un texto para hallar cumplimiento universal. De hecho, podemos constatar en el hebreo la proximidad de vocablos como “palabra” (*dabar*), “sancta-sanctorum” (*debir*) y “desierto” (*midbar*). Al sancta-sanctorum del Templo de Salomón sólo tenía acceso el sumo sacerdote (*cohen gadol*) una vez al año (en el Día del Perdón), con la finalidad de pronunciar allí el Nombre por excelencia (el inefable Tetragrámaton) que se limpiaba así de las escorias de la historia acaecida y se preparaba para el inicio de un nuevo ciclo. Al respecto, afirma Mario Satz en su libro *El fruto más espléndido del Árbol de la Kábala*:

“Para que la conexión con la fuente de toda inspiración –el desierto– se mantuviera viva, los profetas bajaban desde Jerusalén hacia el Mar Muerto internándose en los valles recónditos y aguardando, junto a los ojos de agua, a que el cielo abriera los suyos y pusiera palabras en sus bocas, pues ese lugar aparentemente vacío, el desierto o *midbar*, era el sitio donde el verbo o *dabar* pulía sus significados para después regresar al sagrario más íntimo del templo o *debir* con el fin de transformarse, más tarde, en la palabra del pueblo: *dabar*” (2005, 25-26).

Para el *Zohar* era absolutamente necesario que se abandonara la civilización a favor del duro desierto para estudiar la Torá. En esta di-

rección podemos comprender las palabras del ya referido poeta judío de origen egipcio Edmond Jabès en *El libro de las preguntas*:

“En la hora en que los ojos de los hombres se elevan hacia el cielo, en que la ciencia se reserva una parcela más hermosa, más rica de la imaginación –todos los secretos del universo son brotes de fuego que, pronto van a abrirse– ¿sé yo, en mi exilio, lo que me ha empujado hacia atrás, a través de las lágrimas y el tiempo, hasta las fuentes del desierto donde se aventuraron mis antepasados? Nada hay, aparentemente, en el umbral de la página abierta, sino esta herida recuperada de una raza salida del libro, cuyo orden y desorden son caminos de sufrimiento; nada sino este dolor cuyo pasado y continuidad se confunden con los de la escritura” (1990, 31).

La condición humana del exilio judío se corresponde (como sostiene el cabalista de Safed Isaac Luria) con el exilio de Dios mismo en el mundo. La Cábala comprende *la creatio ex nihilo* o *yesh me-ain* (como se designa en hebreo: Safran, 250) (“creación a partir de la nada”) según el concepto del *tzimtzum*: “contracción”; “una concentración del ser divino en sí mismo, un descenso a sus propias profundidades, una autolimitación de su esencia en sí misma” (Forster, 71-72). La creación del mundo responde al exilio divino, ya que Dios se retira “de sí mismo a sí mismo”. A juicio de Harold Bloom, uno de los mayores éxitos de los estudios cabalísticos de Gershom Scholem estriba en haber hecho un análisis de la Cábala de Isaac Luria en tanto “Mito del Exilio” (1992, 32):

“*Zimzum*, originalmente, parece haber significado una retención del aliento, pero Luria transformó la palabra en una idea de la limitación, del ocultamiento de Dios con respecto a Sí Mismo o, más bien, del acto de adentrarse en Sí Mismo. En esta contracción, Dios despeja un espacio para la creación: un no-Dios. El *Zohar* había llamado a este punto despejado el *tehiru* o espacio fundamental. Luria *vio el zimzum como la concentración que hace Dios, dentro de Sí Mismo, de la Sefirah de Din, el rigor*” (1992, 39-40).

A la luz de lo expuesto, podemos observar que existe una relación directa entre el *tzimtzum* y el exilio del pueblo judío, como afirma el rabino Philip S. Berg:

“La lógica de la Cábala parecía implicar que el pueblo judío, más que cualquier otro, se bañaría en la gloria de la beneficencia del Creador; ¿no es llamado el ‘pueblo escogido’? Pero la evidencia de la historia muestra un panorama muy diferente. La historia judía está empapada con la sangre del martirio y señala una continua angustia y un castigo interminable, sufrimientos intolerables, situaciones desesperantes y desgracias que hacen desfallecer. [...] Este vacío de limitación, que es indicativo del Deseo de Recibir no satisfecho, dio lugar al espacio primordial y a las limitaciones de tiempo, espacio y movimiento. Antes del *tzimtzum* no habían existido en el universo fuerzas destructivas que obrasen, ya que no había quedado ningún deseo que no hubiera sido satisfecho. Sin embargo, en razón del aspecto del Pan de la Vergüenza creado por la incapacidad de las almas de ganarse la Luz o de compartir su bendición en forma mutua, se causó la Restricción. Ello, a su vez, creó el universo físico, que es gobernado por las leyes de la Restricción” (1992, 103-104).

Si Dios se repliega en sí mismo y la palabra divina sólo se revela en el polvo y las cenizas de nuestras propias palabras, entonces la escritura también denunciará su esencia exiliada. Si pensamos, con Walter Benjamin, en que cada línea escrita es una victoria arrancada a las potencias de las tinieblas, quizás comprendamos por qué para Kafka la escritura es una forma de plegaria.

3. La escritura de la muerte

Un tema que puede presentarse ocasionalmente en el judaísmo (con especial preponderancia en la cábala) es el relativo al muerto en vida, a la manera de quien se halla sujeto a sucesivas transmigraciones. De hecho, en toda la tradición judía no se encuentra nada relativo a la reencarnación (en hebreo *gilgul*: literalmente “giro” de la rueda antes de los siglos VIII-X e.c., salvo en el caso de Filón de Alejandría (ca. 20-a.e.c.-50 e. c.) Es un tema extraño al judaísmo de la época del Segundo Templo y tampoco aparecen referencias suyas en el Talmud. Es sabido que fue un tema negado por muchas autoridades judías, como el Rambam (Maimónides), quien no acepta el término reencarnación, sino “resurrección”, como uno de sus trece principios de fe. No obstante, el *gilgul* adquiere importancia a partir de la doctrina cabalística expuesta en el *Sefer ha-Bahir*, compuesto en la Francia meridional en el tardío siglo XII. Por ejemplo, Shèshet de Mercadell,

un cabalista catalán de la escuela de Nachmide sostenía que “es un acto de la misericordia divina para con el alma, que debería aniquilarse por completo en el infierno, una oportunidad de purificarse por medio de una nueva, si bien necesariamente dolorosa, migración” (Cantoni, 17).

Se considera a la luz de la cábala que la condición y pureza de la relación sexual de los progenitores en el momento de la concepción es aquello que determina el nivel de elevación de cada alma, es decir, la región espiritual de la que ha de partir para venir al mundo. Las almas de los prosélitos, por ejemplo, se engendran merced a la cópula *post mortem* de las mujeres y los hombres justos en el Edén, lo que genera luces pneumáticas que se alojan en los recién convertidos, cuyos padres no son de ascendencia judía. Rabbi Joseph de Hamadan explica que las almas se hallan reunidas en el Jardín del Edén celeste conservando aproximadamente la misma filiación genealógica que mantendrán en la tierra. Como afirma Charles Mopsik en su texto *El cuerpo del engendramiento en la Biblia hebraica, en la tradición rabínica y en la Cábala*:

“La doctrina elaborada en Safed por Rabbi Isaac Luria en el siglo XVI a partir de fuentes antiguas considera que la totalidad de las almas humanas –presentes, pasadas y futuras– estaban originariamente contenidas en el cuerpo místico del primer hombre, donde se hallaban repartidas en cada uno de sus órganos. El pecado ha hecho dispersarse a estas almas que, progresivamente, a medida que pasaban por la tierra, a través de generaciones, se restablecen del daño que les ha sido infligido. Las almas más bajas, las que se situaban en los pies, incluso en los talones, del primer hombre, serán las últimas en impregnarse en cuerpos sobre tierra antes de la venida del Mesías [...]” (Feher I, 64).

Kafka se consideraba a sí mismo como verdadero sobreviviente en cuanto muerto en vida. Una situación similar es descrita en “El cazador Gracchus”. Tras la pista de una gamuza, el personaje se despeña en la selva negra y muere. Empero, la muerte ha errado el camino y, ante la luz del más allá, entrevista al final de la escalinata infinita, el cazador despierta sobre su barca en medio de aguas estancadas.

Este personaje es susceptible de asimilarse en principio al de aquella leyenda atribuida al mencionado rabí 'Akivá:

Un día, Rabí 'Akivá recorría las tierras de un cementerio. De repente tropezó con un hombre que llevaba sobre sus hombros un pesado haz de leña. Rabí le ordenó detenerse y le preguntó si era una criatura humana o un espíritu. El interpelado respondió: 'Soy difunto y debo traer yo mismo todos los días la leña para hacerme una hoguera'. ¿Cuáles eran tus ocupaciones durante tu vida en la tierra?, preguntó Rabí 'Akivá. "Yo era publicano y favorecía a los ricos y oprimía a los pobres, además, mis obras eran impías e inmorales'. Y Rabí le dijo: "¿No has aprendido de tus superiores si existe un remedio para tu salvación?" El cargador de leña le dijo a Rabí 'Akivá: 'No me detengas por más tiempo para no provocar la cólera de mis superiores; y no existe ningún remedio para mí, a menos que mi esposa, a quien he dejado embarazada al morir, dé a luz un hijo varón que proclame delante de la Comunidad reunida, [...] o que recite el *Kadish*. Pero ¿quién se lo enseñará?' Rabí 'Akivá se dedicó a buscar a la esposa y no se concedió un momento de reposo hasta encontrarla. Y se enteró entonces de que esta mujer era incrédula hasta el punto de no haber hecho circuncidar a su hijo recién nacido. Rabí 'Akivá se encargó paternalmente del cuidado del niño y a costa de grandes esfuerzos, le enseñó al fin la bendición después de la comida, así como la *Shem'á* y la *Tefiláh*. El niño pudo entonces recitar el *Kadish* [...] delante de la asamblea e invitar a todos los fieles a glorificar al Eterno y entonar su alabanza. Y a partir de ese entonces, el padre fue liberado de su castigo. Luego este hombre se le apareció después en sueños a Rabí 'Akivá y le dijo: "Tú me has liberado del castigo de *Guehinám*". ¡Que tu alma repose algún día en el paraíso! (Munk, 237-238)

En el relato de Kafka, Gracchus (a diferencia de este publicano) se encuentra sometido a un indefinido aplazamiento de su posible redención; en esto estriba su condición de muerto en vida. Sobre ello quizás podamos pensar en la figura del sobreviviente de la experiencia traumática de los campos de concentración, recordada por Robert Antelme en sus crónicas intitoladas *La especie humana* y según esta reflexión de Dionys Mascolo:

"Haber querido sobrevivir le carga a uno con una responsabilidad infinita. [...] 'De ultratumba' serían entonces aquellos de los que es posible pensar [...] que un límite mortal ha sido realmente alcanzado y

franqueado por ellos, con el salto que fuere, y que permite el regreso. Lo que de este modo habrán conocido (no la muerte a secas, o sin frases, que no quiere, que no puede en efecto decir nada) es lo que puede ser relatado de la muerte. *La muerte consigo misma se encuentra siempre* (2005, 40-41).

La relación de la muerte con la escritura y el carácter del muerto viviente los expresa Kafka en sus Diarios de esta suerte: “[...] lo mejor que he escrito tiene su fundamento en esta capacidad mía de poder morir contento. [...] Me alegro de morir en la persona del moribundo [...]” (2000b, 536-537). Kafka consigna que la escritura se le niega, por lo cual ha de emprender el plan de una investigación autobiográfica sobre cuyos componentes desea construirse, a la manera de quien pretende edificarse una nueva casa sobre las ruinas de la anterior:

“Grave es en todo caso, cuando a mitad de la obra le flaquean las fuerzas y en lugar de una casa bien insegura pero completa termina con una casa medio destruida y otra medio lista, es decir, nada. Lo que sigue es la demencia, o sea, algo así como una danza cosaca entre las dos casas, durante la cual el cosaco escarba y abre la tierra con los tacones de las botas hasta que cava su propia tumba” (2010, 114).

Esta escritura que raya en la locura sólo aparece como un pago dulce y maravilloso cuando se interna en la oscuridad demoníaca: “Lo que el ser humano ingenuo a veces desea: ‘Yo quería morir y ver cómo me lloraban’, esto continuamente da forma a un escritor semejante, él muere (o no vive) y se llora continuamente. De allí viene un miedo terrible a la muerte que no necesariamente se expresa como ansias de morir sino que también puede aparecer como miedo a los cambios” (Kafka 2010, 116-117).

Una experiencia similar a esto, es decir, la posibilidad de que el muerto vea a sus propios deudos es algo que por lo demás aparece en el Talmud hierosolimitano. Así, se dice en el tratado *Moed Katan* 3,5 lo siguiente: “Los tres primeros días después del fallecimiento el alma vuela sobre el cuerpo”. De allí que la tradición sostenga que el muerto puede escuchar lo que los vivos dicen delante de él. En el tratado *Shabat* 143, se afirma lo siguiente: “Le dijo Rab a Rab Shmuel Bar Shilat: en el discurso que harás en mi honor el día de mi entierro

esfuérate, pues yo estaré allí escuchando” (Chocrón, 192-193). Para Maurice Blanchot, la muerte contenta es el emolumento de la escritura. Según Jabès, la escritura es un “caminar a través de la muerte” (2000, 129). La muerte niega toda dualidad posible y en ella lo escrito y lo acontecido se funden lo uno en lo otro: con la muerte devenimos escritura. No en vano, explica Benjamin: “La muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir y ella es quien le presta autoridad” (1991, 121). Según Blanchot, Kafka plantea con la escritura una exigencia circular: escribir para morir y morir para escribir (1993, 174). A diferencia de Gide y Proust, quienes se enfrentan a la muerte para mantenerla a distancia, Kafka establece con ella una relación de libertad: intenta aprehenderla.

Quizás por ello, Deleuze, según lo expresa en su obra *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, Kafka (como el artista plástico Francis Bacon y el escritor Samuel Beckett) lanza un grito contra la muerte y es de allí que proviene el poder de su risa: “La vida grita *contra* la muerte, pero la muerte ya no es precisamente sino eso demasiado-visible que nos hace desfallecer, es esa fuerza invisible que la vida detecta, desaloja y muestra gritando. La muerte se juzga desde el punto de vista de la vida, y no al revés y en donde nos complacíamos. Bacon no menos que Beckett forma parte de aquellos autores que pueden hablar en el nombre de una vida muy intensa, a favor de una vida más intensa [...] Se le debe hacer a Bacon lo mismo que a Beckett o a Kafka el siguiente homenaje: han erigido Figuras indomables, indomables por su insistencia, por su presencia, en el mismo momento en que ‘representaban’ lo horrible, la mutilación, la prótesis, la caída o lo fallido.

Le han dado a la vida un nuevo poder de reír extremadamente directo” (2002, 68-69). Al respecto, y en contra de la interpretación de Max Brod que pretende hacer de Kafka “un santo de nuestro tiempo”, Milan Kundera rescata también el poder de la “diversión” kafkiana. Haciendo referencia a la Brunelda de *América*, que fascinó a Fellini y lo condujo a la intención de rodar una película sobre dicha novela (para lo cual hizo un casting con “exuberante placer”), afirma Kundera: “Pero insisto: ese placer exuberante fue también el de Kafka. ¡Porque Kafka no sufrió por nosotros! ¡Se *divirtió* por nosotros!” (1994

,55). Es este, por lo demás, uno de los rasgos de la literatura kafkiana que tanto Deleuze como Guattari no dejan de resaltar: es “un autor que ríe, profundamente alegre, con alegría de vivir, a pesar de y con sus declaraciones de payaso que tiende como una trampa o como un cerco” (Deleuze y Guattari 1990, 64).

En la Cábala aparece el tema kafkiano de la muerte y el revivir continuo (como en el concepto ya expuesto de *gilgul*: “transmigración”): el hombre ha muerto pero en realidad vive; o cree estar vivo al haber olvidado su propia muerte; o sabiéndose muerto, lucha infructuosamente por morir, como en “La voltereta de Don Quijote”: “El muerto Don Quijote quiere matar al Don Quijote muerto; para matar, necesita una parte viva que busca con su espada, tan incansable como inútilmente. En este quehacer ruedan los dos muertos, como voltereta irresoluble, por los tiempos” (Kafka 2010, 74). Sostiene sobre lo anterior Blanchot:

“No morimos, es verdad, pero de ello resulta que tampoco vivimos, estamos muertos en vida, en esencia somos supervivientes. La muerte acaba así nuestra vida, pero no acaba nuestra posibilidad de morir; es real como final de la vida y aparente como final de la muerte. De ahí ese equívoco, ese doble equívoco que da extrañeza a los menores gestos de todos esos personajes: ¿son, como el cazador Graco, muertos que en vano acaban de morir, seres disueltos en quién sabe qué aguas y a los que mantiene el error de su muerte antigua, con el sarcasmo que le es propio, pero también con su dulzura, su cortesía infinita, en el decoro familiar de las cosas evidentes? ¿O bien son vivos que luchan, sin comprenderlo, contra grandes enemigos muertos, contra algo que es y no es finito, que hacen que renazca al rechazarlo, que ponen aparte cuando lo buscan? Pues ahí está el origen de nuestra ansiedad” (2007, 15).

Para Blanchot, la privación del mundo trae consigo una experiencia positiva. Para Kafka el ser un muerto en vida significaba poder ir anotando lo que se veía debajo de las ruinas; la escritura se convierte así en una forma superior de contemplación: “Consuelo de la escritura, más notable, más misterioso, quizá más peligroso, quizá más redentor: ese escapar de un salto de las filas de los asesinos mediante la observación de los hechos. Observación de los hechos, logro de una

especie más alta de observación (...)” (2000b, 669). Desde la perspectiva de Abraham, el estar privado del mundo es un hecho positivo:

“(...) para Kafka ser excluido del mundo quiere decir ser excluido de Canaán, errar en el desierto, y esta situación es la que hace más patética su lucha y desesperada su esperanza, como si, arrojado del mundo, en el error de la migración infinita, le fuese preciso luchar sin descanso para hacer de ese afuera otro mundo y de este error el principio, el origen de una nueva libertad. Lucha sin salida y sin certeza, en que lo que necesita conquistar es su propia pérdida, la verdad del exilio y el retorno al seno mismo de la dispersión” (1993, 146).

El tema de Abraham y su ambigua relación con el mundo aparece en Kafka de esta forma: “Abraham es víctima del siguiente engaño: no puede soportar la monotonía de este mundo. Es sabido, sin embargo, que el mundo es extraordinariamente variado, lo que se puede comprobar cada vez que tomamos un puñado de mundo y lo miramos de cerca. Eso también lo sabe Abraham, por supuesto. Si él se queja de la monotonía del mundo, de lo que se queja, en el fondo, es de no estar lo suficientemente confundido con la variedad del mundo. O sea, su queja es, en el fondo, un trampolín para saltar al mundo” (1999, 87).

4. Literatura menor y desterritorialización

La relación de la literatura con el exilio se refleja de forma patente en el seno de una cultura minoritaria como la de los judíos de Varsovia o Praga. En ella las ventajas del trabajo literario apuntan, según Kafka, a la “cohesión unitaria de la conciencia nacional” (2000b, 254-256).

En relación con una literatura menor en Kafka, han reflexionado Gilles Deleuze y Félix Guattari, intentando observar que la manera más idónea de aproximarse a la obra kafkiana es desde el rizoma o la madriguera, esto es, desde múltiples entradas. En *Rizoma (Introducción)* se establece que escribir no es significar, de aquí que el primer y segundo principios rizomáticos (de conexión y heterogeneidad) sostengan que cualquier punto del rizoma puede (y debe) ser conectado con cualquier otro (2003, 17). Esto se corresponde con el principio que rige el ingreso a las entradas múltiples, a saber: impedir “la introducción del enemigo, el significante, y las tentativas de interpretar una obra que de hecho no se ofrece sino a la experimentación” (De-

leuze y Guattari 1990, 11). Según Deleuze en “La literatura y la vida”, la literatura para Kafka comienza con la muerte del topo (animal de madriguera) y halla su salud en la invención de un pueblo que falta:

“Precisamente, no es un pueblo llamado a dominar el mundo, sino un pueblo menor, eternamente menor, presa de un devenir revolucionario. Tal vez solo exista en los átomos del escritor, pueblo bastardo, inferior, dominado, en perpetuo devenir, siempre inacabado. Un pueblo en el que bastardo ya no designa un estado familiar, sino el proceso o la deriva de las razas. Soy un animal, un negro de raza inferior desde siempre. Es el devenir del escritor. Kafka para Centroeuropa, Melville para América del Norte presentan la literatura como la enunciación colectiva de un pueblo menor, o de todos los pueblos menores, que sólo encuentran su expresión en y a través del escritor” (1997, 15).

En “Bartleby o la fórmula”, Deleuze observa la coincidencia entre Kafka y Melville, alrededor de estos dispositivos colectivos de enunciación:

“Lo que Kafka dirá a propósito de las ‘naciones pequeñas’ lo dice ya Melville de la gran nación americana, pues ella debe ser precisamente un *patchwork* de todas las naciones menores. Lo que Kafka dirá de las literaturas menores lo dice ya Melville de la literatura americana de su tiempo: dado que en América hay pocos autores, y que el pueblo es indiferente a ellos, el escritor no puede ser reconocido como un maestro, pero, incluso en su fracaso y quizás gracias a él, sigue siendo portador de una enunciación colectiva que rebasa la historia literaria y preserva los derechos de un pueblo futuro, de una mutación humana” (VVAA 2005, 91).

En el caso específico de Melville, se ha intentado establecer una cierta filiación entre su personaje Bartleby y Kafka. Al respecto, no sobraría recordar aquí lo dicho por Jorge Luis Borges en su ensayo “Kafka y sus precursores” (incluido en su libro de 1952 *Otras inquisiciones*): “En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (1976, 552). En el caso de Deleuze, *Bartleby* no encarna la metáfora del escritor ni simboliza propiamente nada. “Se trata de

un texto de una violenta comicidad, y lo cómico siempre es literal. Se asemeja a las narraciones de Kleist, de Dostoievski, de Kafka o de Beckett, con las cuales forma una subterránea y brillante secuencia. No quiere decir más de lo que literalmente dice” (VVAA 2005, 59).

En una dirección similar a la descrita por Deleuze, Marcelo Percia (en su ensayo “Fantasías de la conducta y el sentimiento. Variaciones anti alegóricas”) intenta deslindarse de la comprensión de Bartleby a la luz de aquello que denomina “la modernidad paranoica”:

“Suele decirse que este relato de Melville es precursor de la literatura de Kafka. Tanto el checo como el norteamericano narran la experiencia paranoica de estar expuestos al capricho de lo imponderable: si Kafka pone a la vista que uno puede ser declarado culpable sin saber de qué se lo acusa (Josef K., el personaje de *El proceso*, ‘*sin haber hecho nada malo fue detenido una mañana*’); Melville anuncia, setenta años antes, cómo un hombre retraído, cordial e insignificante, puede asumir, de pronto y sin motivo, una posición absurda que termina matándolo” (Kaminsky 2008, 149).

Este “aire de familia” (para hacer nuestra la designación de Wittgenstein) entre Bartleby y algunos personajes kafkianos, se deja entrever en otros de sus rasgos. Uno de ellos es la casi renuncia a los alimentos: Bartleby apenas consume unos pocos bizcochos de nueces y jengibre, amén de que jamás bebía cerveza, té o café. Al final de sus días, y como el artista del hambre de Kafka, Bartleby muere acurrucado en un rincón de su celda en la cárcel tras haber vivido sin comer. “De vocación esquizofrénica –sostiene Deleuze–, y hasta catatónica y anoréxica, Bartleby no es un enfermo, sino el médico de una América enferma, el Medicine-man, el nuevo Cristo o el hermano de todos nosotros” (VVAA 2005, 92).

Otro de los rasgos dominantes en Bartleby es su “impasibilidad”; algo que también lo aproxima al “marinero bonito” Billy Budd. En este personaje se resalta una inocencia sin civilización, acorde con una inacción (asimilable al “preferiría no hacerlo” de Bartleby) por la que el marinero no se resiste a la condena de ahorcamiento a bordo del elocuentemente bautizado navío “El indómito”; siendo inocente además de la acusación de sublevación que lo llevaría a golpear y matar

al maestro de armas John Claggart. Al término del relato, el narrador de *Bartleby* acota haberse enterado de que el personaje homónimo había sido empleado en Washington de la oficina de correspondencia muerta que era quemada por montones tras no haber encontrado destinatario: “A veces el funcionario extrae del papel doblado un anillo... El dedo al que estaba destinado está, quizá, pudriéndose en la tumba. Un billete enviado en urgente socorro... Aquel al que debía aliviar ni come ni pasa hambre ya. Perdón para los que murieron desesperados, esperanzas para los que murieron sin esperanza [...]” (VVAA 2005, 56).

En una entrevista concedida por Deleuze y Guattari al respecto de *El Antiedipo*, observaban cómo aquello que buscaban en un libro era la manera en que podía escapar a los códigos merced a los flujos, las líneas activas de fuga revolucionaria o la descodificación absoluta que opone a la cultura.

“Lo que nos ha llamado la atención de los grandes novelistas ingleses y americanos es ese don del que los franceses casi siempre carecen, las intensidades, los flujos, libros-máquinas, libros para ser usados, esquizolibros. Tenemos a Artaud, y la mitad de Beckett [...] ¿Acaso tenemos la culpa de que Lawrence, Miller, Kerouac, Burroughs, Artaud o Beckett sepan más acerca de la esquizofrenia que los psiquiatras y los psicoanalistas?” (1995, 39).

La importancia de Melville (como de buena parte de la literatura norteamericana) para Deleuze estriba (más que en la pretendida filiación de sus escritos con Kafka en términos de precursor) en que su obra permite la búsqueda de una línea de fuga, es decir, una “*desterritorialización*”: “Partir, evadirse, es trazar una línea. El objeto supremo de la literatura, según Lawrence: ‘Partir, partir, evadirse... Así es como Melville aparece sin darse cuenta en medio del Pacífico. Verdaderamente ha rebasado la línea del horizonte...’ La línea de fuga es una *desterritorialización*” (Deleuze-Parnet, 45). Lo específicamente importante aquí es la huida, el devenir, la relación con el exterior, la creación de una nueva tierra, de una nueva cartografía. A juicio de Deleuze, la escritura posee una relación esencial con las líneas de fuga, que no son imaginarias en la medida en que la escritura impli-

ca un compromiso con ellas; pues escribir es un devenir: no devenir escritor, sino otra cosa.

“Se diría que la escritura por sí misma, cuando no es oficial, se encuentra forzosamente con “minorías”, que ni escriben necesariamente por su cuenta ni tampoco se escribe sobre ellas, en el sentido de que no son tomadas como objeto, pero en las que como contrapartida uno está atrapado, quiérase o no, por el hecho de escribir. Una minoría nunca está del todo definida, una minoría se constituye a partir de líneas de fuga que corresponden a su manera de avanzar y de atacar. En la escritura hay un devenir-mujer. Y no se trata de escribir como una mujer. Mme. Bovary “soy” yo, es una frase de un histérico tramposo. Eso ni las mujeres lo logran siempre cuando se esfuerzan en escribir como mujeres, en función de un porvenir de la mujer. La mujer no es necesariamente el escritor, sino el devenir minoritario de su escritura, ya sea hombre o mujer [...] Hay devenires-moro, devenires-indio en la escritura, que no consisten en hablar como un pielroja o como un moro. Hay devenires-animales en la escritura que no consisten en imitar el animal, en “hacer” el animal [...] El capitán Achab tiene un devenir-ballena que no es de imitación [...] Hay devenires-animales en la escritura que no consisten en hablar del perro o del gato de cada uno, sino que consisten más bien en un encuentro entre dos reinos, un cortocircuito, una captura de código en la que cada uno se desterritorializa. *Al escribir se proporciona escritura a los que no la tienen, y estos a su vez proporcionan a la escritura un devenir sin el cual no existiría*, sin el cual sería pura redundancia al servicio de los poderes establecidos [...] Que el escritor sea minoritario significa que la escritura encuentra siempre una minoría que no escribe; y no es que la escritura se encargue de escribir para esa minoría, en su lugar o a propósito de ella, sino que hay encuentro, encuentro en el que cada uno empuja al otro, lo arrastra en su línea de fuga, en una desterritorialización conjugada”. (Deleuze-Parnet, 52-53)

A la luz de lo sostenido por Deleuze y Guattari, una “literatura menor” se definiría como aquella que hace una minoría dentro de una lengua mayor (verbigracia el checo o el yiddish frente al alemán). En un texto publicado originalmente en japonés en la revista *Gendai Shis?* (una carta enviada a Kuniichi Uno, el 25 de octubre de 1982), acotaba Deleuze cómo una lengua no es nunca un sistema homogéneo (a despecho de lo sostenido por Jakobson o Chomsky), sino que

se aproxima a lo que los físicos designarían como un “sistema alejado del equilibrio”: “Entre los lingüistas, Labov lo ha expresado con gran potencia y, por ello, ha innovado la lingüística. Y esto es lo que, en todo momento, ha hecho posible la literatura: escribir lejos del equilibrio, escribir en la propia lengua como ‘en una lengua extranjera’ (Proust y el francés, Kafka y el alemán, etcétera)” (2007, 186). Poniendo ejemplos de “análisis tetraglósico” (uno de ellos es el uso del denominado “black english” por parte de los negros norteamericanos), Deleuze sostiene lo siguiente respecto a Kafka:

“Otro caso celebre o que Kafka ha hecho célebre: el modo como, al final de Imperio austro-húngaro, los judíos checos, temerosos del yiddish como lengua vernácula y lejanos del checo como otra lengua vernácula de los medios rurales de los que proceden, se encuentran presos en un alemán enrarecido, separado del pueblo, como lengua vehicular, y sueñan con el hebreo como lengua mítica en los comienzos del sionismo” (2007, 78).

Al respecto, Deleuze y Guattari (en *Kafka: Por una literatura menor*) se centran en la propuesta del modelo tetralingüístico de Henri Gobard, basado a su vez en las investigaciones de Ferguson y de Gumpertz. Gobard distingue, pues, cuatro tipos de lengua, a saber: la “vernacular”: materna y del origen rural; la “vehicular”: urbana, del intercambio comercial y de la transmisión burocrática, en la que se presenta la primera desterritorialización; la “referencial”: portadora del sentido y que realiza una reterritorialización cultural; y la “mítica”: funciona en el ámbito de las reterritorializaciones espirituales y religiosas. Tales tipos de lengua configuran sus propias condiciones espacio-temporales de la siguiente manera: la lengua vernácula es “aquí”; la vehicular, “por todas partes”; la referencial, “allá”; y la mítica, “más allá”. “¿Cuál es la situación específica de los judíos de Praga en relación con las ‘cuatro lenguas’? La lengua vernácula, para esos judíos procedentes del medio rural, es el checo, pero el checo tiende a ser olvidado y reprimido; en lo que se refiere al yiddish, este con frecuencia es despreciado o temido, da miedo, como dice Kafka.

El alemán es la lengua vehicular de las ciudades, lengua burocrática de Estado, lengua comercial de intercambio (el inglés, sin embargo, comienza a ser ya indispensable en esta función). El mismo alemán,

pero esta vez el alemán de Goethe, tiene una función cultural y referencial (y en un segundo plano, el francés). El hebreo como lengua mítica, con el principio del sionismo, está todavía en las condiciones de sueño activo” (Deleuze y Guattari 1990, 41).

En las condiciones descritas, el idioma de la escritura es afectado por un fuerte índice de “desterritorialización”, que es una de las peculiaridades de la denominada “literatura menor”. Esta no es la que se escribe en un idioma menor, sino que corresponde al tipo de literatura (como ya habíamos anotado) que realiza una minoría dentro de una lengua mayor. Deleuze y Guattari establecen tres caracteres fundamentales de dicha literatura menor. En primer lugar, la desterritorialización que afecta la lengua alemana de Praga. De aquí se desprenden las tres imposibilidades de escribir en Kafka, a saber:

“Imposibilidad de no escribir, imposibilidad de escribir en alemán, imposibilidad de escribir de cualquier otra manera” (Deleuze y Guattari 1990, 28). No se puede renunciar a la escritura, porque a través de ella transita la conciencia nacional; no se puede escribir en checo, porque el escritor se encuentra a distancia de su primitiva territorialidad; se escribe en alemán, que en realidad es la lengua de la minoría opresora checa (ajena a las masas vernáculas), de la que forman parte los judíos y de la que (a un tiempo) son excluidos como “gitanos que robaron al niño alemán en la cuna” (Deleuze y Guattari 1990, 29).

En segundo término, la literatura menor se caracteriza porque en ella todo tiene una importancia política. En las llamadas “grandes literaturas”, la importancia real la adquiere el individuo, cuya relación con su entorno social se circunscribe a la de un mero trasfondo.

“La literatura menor es completamente diferente: su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política. El problema individual se vuelve entonces tanto más necesario, indispensable, agrandado en el microscopio, cuanto que es un problema muy distinto en el que se remueve en su interior. Es en este sentido que el triángulo familiar establece su conexión con los otros triángulos, comerciales, económicos, burocráticos, jurídicos, que determinan los valores de aquel” (Deleuze y Guattari 1990, 29).

En tercera instancia, la literatura menor tiene un valor colectivo. No se trata aquí de cuestiones de talento individual separado de la enunciación colectiva. “Y así esta situación de escasez de talento resulta de hecho benéfica; y permite la creación de algo diferente a una literatura de maestros: lo que el escritor dice totalmente sólo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político, incluso si los otros no están de acuerdo” (Deleuze y Guattari 1990, 30). Este tipo de literatura es la que procura una solidaridad colectiva activa, en trance de devenir revolucionario. Según Kafka, la literatura es un asunto del pueblo. El sujeto desaparece dando lugar a los “dispositivos colectivos de enunciación” (Deleuze y Guattari 1990, 31).

Kafka renuncia deliberadamente a la literatura de autor o maestro (como puede ser la de Goethe, a quien Kafka admiraba desde muy joven) y opta por la pobreza de la lengua alemana de Praga, oponiendo un uso puramente intensivo de la lengua a un uso simbólico o significante. Intenta “llevar lenta, progresivamente, la lengua al desierto. Servirse de la sintaxis para gritar, darle al grito una sintaxis” (Deleuze y Guattari 1990, 43). En muchos de sus cuentos de animales, las criaturas renuncian a la expresión articulada y se refugian en un sonido que se desterritorializa sin compensación alguna: el graznido de Gregor Samsa, el canto de Josefina la Ratona o los perros músicos que no emiten música. En las ya mencionadas “Investigaciones de un perro”, el can asceta rememora un encuentro de su juventud con siete perros que proferían un ruido terrible:

“No hablaban, no cantaban, más bien callaban con empecinamiento; pero, como por magia, extraían música del espacio vacío. Todo era música, las elevaciones y descensos de las patas, determinados giros de las cabezas, el andar y el reposo, sus posiciones relativas, las ligazones como de contradanza, que se originaban cuando, por ejemplo, cada cual afirmaba las patas delanteras en el lomo del precedente de manera que el primero sostenía, erguido, el peso de los demás, o cuando formaban entrelazadas figuras con los cuerpos que se arrastraban cerca del suelo, sin equivocarse jamás” (Kafka 1990, 74-75).

Para Deleuze el convertirse en nómada e inmigrante de la lengua propia era, en términos de Kafka, bailar en la cuerda floja o robar al niño en la cuna. El concepto de “desterritorialización”, por lo demás, no

es una invención exclusiva de Deleuze y Guattari; aparece expresado por el propio Kafka en una carta enviada a su amigo y albacea literario Max Brod al respecto de Milena Jesenská, fechada a comienzos de mayo de 1921: “Tú hablarás con M., yo nunca volveré a darme ese placer. Si hablas con ella sobre mí, habla como de un muerto, me refiero a lo que atañe a mi ‘exterior’, mi ‘extraterritorialidad’ “(1992, 212).

5. Devenires-animales

En los cuentos de Kafka, el tema predominante es animal. En relación con ello, Jorge Mario Mejía brinda un repertorio amplio de lo que él denomina los “apuntes de animales” en Kafka (1996, 83-84): “En el caso de los animales [...] son considerables las configuraciones. Pero la súbita aparición y la súbita desaparición del animal –el rápido agotamiento del apunte– enseñan a Kafka el tacto de la salida, la fuga inmóvil. Mientras llega la esperada sentencia, recurrir a la salida de lo subhumano, al devenir-animal. En lugar de esperar la aparición, provocarla desapareciendo en la ‘forma’ animal” (Mejía, 85). Se pretende en los cuentos (según Deleuze y Guattari) encontrar una salida, hallar una línea de fuga; incluso sin cambiar de lugar, en la misma jaula o la misma madriguera.

Los caracteres de los cuentos kafkianos de tema animal son tres: en primer lugar, son indiscernibles las apariciones de animales de las apariciones de animales sujetos a un proceso de metamorfosis. En segundo término, la metamorfosis funciona en una doble dirección; en el sentido de dos desterritorializaciones: la que el hombre impone al animal y la que el animal propone al hombre. En tercera instancia, las metamorfosis (los devenires-animales) son desterritorializaciones absolutas de lo humano, frente a los devenires parciales, como los viajes o las huidas. Los animales se hallan sujetos a un movimiento pendular que puede oscilar alternativamente entre el “Eros esquizo” y el “Tánatos edípico”. Las criaturas de Kafka (animales pequeños sometidos a un devenir-molecular) se enfrentan a la disyuntiva de un callejón sin salida (como en “Una fabulilla”) o escarban en pos de una rendija. Quizá podamos percibir en esta suerte de “sabandijas”

los verdaderos animales filosóficos; sobre ello explica Deleuze en sus *Diálogos*:

“Comenzad por los animales simples, que sólo tienen un número pequeño de afectos y que no están en nuestro mundo, ni en otro, sino con un mundo asociado que ellos han sabido cortar, recortar, volver a coser: la araña y su tela, el piojo y el cráneo, la garrapata y un trozo de piel de mamífero, esos sí que son animales filosóficos y no el pájaro de Minerva. Y llamamos señal a lo que provoca un afecto, a lo que viene a efectuar un poder de ser afectado: la tela se mueve, el cráneo se pliega, un poco de piel se desnuda. Tan solo unos cuantos signos como estrellas en una inmensa noche negra. Devenir-araña, devenir-piojo, devenir-garrapata, una vida desconocida, fuerte, oscura, obstinada” (2004, 70-71).

El mundo asociado en el que se desenvuelve la garrapata, por ejemplo, permite reconocer en este plano del animal filosófico la influencia de la teoría biológica de Jakob Von Uexküll. De él y su concepción del “mundo circundante” animal se refirió Martin Heidegger en términos sumamente elogiosos, al referir que eran “la cosa más fructífera de la cual la filosofía puede apropiarse de la biología hoy dominante” (Agamben 2006, 96). Uno de los presupuestos de la biología de Uexküll es que los animales no se relacionan con su ambiente (o mundo circundante) de la misma manera que el hombre. Al respecto, Uexküll distingue entre objetos, cosas y seres vivos. Los primeros son figuras que se encuentran señaladas por signos o sensaciones de contenido; es decir, signos directivos ordenados merced a un esquema. Los objetos, por tanto, ejecutan acciones apropiadas para el hombre (lo que se correspondería aproximadamente con los útiles *zu-handen* –“a la mano”– de Heidegger): “El suelo sirve para sostener al hombre. El sol, para alumbrar al hombre. El agua sirve para bebida del hombre. Hasta los árboles sirven para dar sombra al hombre. Los animales se dividen, para el hombre, en útiles y dañinos” (Uexküll 1945, 70). Las cosas, por su parte, son mostradas a la contemplación científica como independientes del hombre (de manera similar al objeto *vorhanden* –“ante la vista”– heideggeriano).

En tercer lugar, los seres vivos ejecutan acciones en tanto sujetos independientes que poseen una estructura propia con la cual afron-

tan el mundo exterior. En este orden, los animales se relacionan con su ambiente de una manera completamente distinta como lo hace el hombre:

“Con cien ojos, la ostra jacobea no ve en su mundo más que un determinado movimiento. Pero este movimiento actúa como una señal, a la que responden dilatándose los largos flecos del órgano olfativo. La nota de olor recogida por estos flecos tiene por consecuencia: o retraerlos al reposo o exaltar su excitación, de manera que los poderosos músculos entran en actividad, y el animal huye. El notificador que produce este efecto es el enemigo de todas las ostras: la estrella de mar” (Uexküll 1945, 79-80).

Esta peculiar disposición de los seres vivos a su entorno evidencia (contrario a lo considerado por la teoría de la adaptación) que no hay animales que se encuentren más o menos adaptados a su ambiente; de hecho, todos están perfectamente adaptados a su mundo circundante. Por tal razón, Uexküll observa que el mundo biológico se halla presidido por una armonía y una melodía omnipresentes. Valiéndose de esta metáfora musical, relaciona –en los organismos, por ejemplo– a las melodías morfogenética (que domina las células protoplasmáticas) y funcional (que lo hace a su vez con las células instrumentales) con el constructor de la máquina y con el maquinista que dirige su funcionamiento, respectivamente; podríamos quizá pensar así, en términos deleuzianos, que los seres vivos están atravesados por “phyllums maquínicos”.

En relación con el concepto de “mundo circundante”, observa Uexküll las diferencias presentes entre los seres humanos y el *Ixodes ricinus* (la vulgarmente conocida garrapata), por ejemplo. Sería un error metodológico intentar utilizar la medida del mundo humano para apreciar las condiciones del mundo de los animales. En el mundo circundante humano no hay ningún mamífero que aparezca en sí mismo como un objeto intuible, sino sólo como un concepto o una “abstracción ideológica” que sirve a manera de medio de clasificación, pero que no se halla jamás en cuanto tal en la vida real. Por el contrario, en el curso casi total de la vida de la garrapata, esta discrimina a su víctima mamífera, merced a una regla de significación. La garrapata es ciega y sorda, por lo cual su constitución se encuentra

organizada de manera tal que cualquier mamífero que haga aparición en su mundo circundante es tomado como un portador de significación. Dicho portador es un mamífero extremadamente simplificado que carece por completo de propiedades visibles y auditivas, como forma, color, tamaño, emisión de sonidos, etc.; sólo un único olor posee como cualidad relevante para la garrapata este portador de significación, ya que proviene del sudor de todos los mamíferos y es una característica común a todos ellos.

El portador de significación es además caliente y su piel es susceptible de ser perforada para extraer de ella la sangre. Pendiendo inmóvil de la punta de una rama, la garrapata se despierta por el olor del ácido butírico proveniente del mamífero portador de significación, tras lo cual se deja caer sobre él y se abre paso hasta alcanzar la piel caliente y poner allí en operación su aguijón, drenando la sangre sin percibir en ella ninguna característica adicional, pues la garrapata carece también de un órgano de gusto y sólo percibe los 37 grados de la temperatura de cualquier mamífero.

Como bien anota Anne Sauvagnargues, a la Ratona Josefina de Kafka se pueden unir otros “animales anómalos” como las avispas y orquídeas de Proust, la garrapata de Üexkull (a la que ya hemos hecho referencia), el pez chino y el pinzón de Australia (2006, 12-14). Dentro de este repertorio de animales anómalos cabría incluir al simio del “Informe para una academia”, de Kafka; personaje que tiene la peculiaridad de ser un animal sometido a un “devenir-humano”, algo que también se podría pensar bajo el agenciamiento de un fuerte índice de desterritorialización.

Al respecto de este simio observa J. M. Coetzee (en su novela *Las vidas de los animales*) la posibilidad (sugerida en términos de ficción) de que Kafka quizás hubiese leído la monografía del psicólogo Wolfgang Köhler, intitulada *La inteligencia de los simios* (publicada en 1917, el mismo año en que vio la luz su relato en mención). El título exacto del aludido texto es *Experimentos sobre la inteligencia de los chimpancés*, y es el tercer informe de la Estación de Antropoides de Tenerife; esta monografía fue presentada y leída por Carl Stumpf el 30 de noviembre de 1916 en la Academia Prusiana de Ciencias, y pu-

blicada en las memorias de la institución en mayo del año siguiente. Por la misma época (1916) publicó Robert Yerkes su libro *The Mental Life of Monkeys and Apes*. La importancia de las investigaciones de Köhler se deja entrever en el uso que de sus conclusiones hicieron psicólogos como Kurt Koffa, para defender la cuestión del aprendizaje y del desarrollo psíquico humano en una perspectiva gestaltista. La tesis fundamental de las investigaciones de Köhler es la siguiente:

“Los chimpancés exhiben una conducta inteligente del mismo tipo que la que conocemos en el hombre. No todas las cosas que el chimpancé efectúa de forma inteligente son externamente semejantes a las acciones humanas. Sin embargo, en condiciones experimentales especialmente elegidas, puede demostrarse sin ningún género de dudas la existencia de esa clase de actividad inteligente” (Köhler, 285).

Ahora bien, más allá de la posibilidad de que Kafka hubiese consultado a Köhler o no, es sabido que Kafka sí leyó a Haeckel (como continúa referenciando Coetzee), cuya obra *El enigma del mundo* consultó a los dieciséis años a instancias de Gottwald (Wagenbach 1969, 66) y tuvo conocimiento de la existencia de un presunto mono parlante. Al respecto, debemos agregar que ya en 1908 A. Sokolowsky había publicado sus *Observaciones sobre el psiquismo de los monos antropoides*, que contó con un sucinto prefacio de Haeckel, de quien había sido discípulo. Sobre el simio de la narración de Kafka, anota Coetzee:

“¡Qué lejos ha llegado Pedro el Rojo! Sin embargo, es lícito que nos preguntemos lo siguiente: ¿a cambio del prodigioso desarrollo del intelecto que ha alcanzado, a cambio de su dominio de la etiqueta adecuada al salón de actos y de la retórica académica, a qué ha tenido que renunciar? La respuesta es esta: a mucho, incluyendo su progenie, su sucesión. Si Pedro el Rojo tuviera un mínimo de sensatez, renunciaría a engendrar hijos. Y es que con la simia desesperada y medio loca con la que sus captores, en el relato de Kafka, tratan de emparejarlo, solo podría crear un monstruo. Es tan difícil imaginar un hijo de Pedro el Rojo como lo es imaginar un hijo del propio Kafka. Los híbridos son o debieran ser estériles, y Kafka se consideraba a sí mismo y consideraba a Pedro el Rojo como seres estériles, como monstruosos artilugios de pensar montados de forma inexplicable sobre cuerpos sufrientes de animales” (2001, 36-37).

A la luz de lo dicho, Pedro el Rojo (en tanto “animal anómalo” y estéril) sería a su vez una modalidad de aquellas “máquinas célibes” de las que hablara Michel Carrouges.

6. La máquina literaria novelesca y las máquinas esquizofrénicas

Las novelas kafkianas son desarrollos de dispositivos sociales muy complejos y superan a la simple máquina mecánica (como la de “En la colonia penitenciaria”). Como señalan Deleuze y Guattari en *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Kafka opone a las máquinas burocráticas paranoicas pequeñas máquinas esquizofrénicas en devenir (cfr. 1988, 36-41). En este sentido, los esfuerzos de Deleuze y Guattari tienden a rechazar la figuración freudiana del inconsciente y todos aquellos maniqueísmos que se derivan de él, como la triangulación edípica o el complejo de castración. Como sostiene Félix Guattari en su ensayo “Subjetividades, para lo mejor y para lo peor”:

“Hemos optado por un inconsciente superponiendo múltiples estratos de subjetivación, estratos heterogéneos de extensión y de consistencia más o menos grandes. Inconsciente, pues, más ‘esquizo’, liberado de las sujeciones familiaristas, vuelto más hacia las praxis actuales que hacia las fijaciones y las regresiones sobre el pasado. Inconsciente de flujo y de máquinas abstractas mucho más que inconsciente de estructura y de lenguaje” (1993, 64).

El hecho de que muchos personajes kafkianos sean célibes o constitucionalmente infecundos permite atisbar una nueva alianza entre estas “máquinas célibes”, las máquinas deseantes y los cuerpos sin órganos:

“Lo podemos ver perfectamente en Kafka, ejemplo privilegiado, tierra edípica por excelencia: el polo edípico que Kafka agita y blande bajo la nariz del lector, es la máscara de una empresa más subterránea, la instauración no humana de una máquina literaria completamente nueva, hablando con propiedad, máquinas para hacer letras y desedipizar el amor demasiado humano, máquina que empalma el deseo al presentimiento de una máquina burocrática y tecnocrática perversa, de una máquina ya fascista, en la que los nombres de la familia pierden su consistencia para abrirse al imperio austríaco abigarrado de la

máquina-castillo, a la situación de los judíos sin identidad, a Rusia, América, China, a continentes situados más allá de las personas y de los nombres del familiarismo” (1974, 402).

Precisamente en un esfuerzo semejante de desedipización (en una suerte de “psicoterapia esquizoanalítica”) se inscribe la anécdota (referida por François Dosse) relativa al primer paciente esquizofrénico de Guattari en la clínica psiquiátrica de La Borde: un sujeto que se identificaba con Kafka y quien copiaba *El castillo* y grababa sus lecturas hasta que recobraba su propia singularidad (2009, 247). Al respecto de este individuo redactó Guattari en 1956 una “Monografía sobre R.A.” en la que refiere:

“Le propuse entonces que copiara un libro, manifestándole que lo que interesaba no era que comprendiera o no algo, sino que solamente hiciera la copia. En realidad había en ello una trampa que sólo más tarde se descubrió. En efecto, el libro no había sido escogido al azar. Se trataba de *El castillo* de Kafka. El Dr. Oury y yo mismo habíamos observado semejanzas entre R.A. y Kafka, tanto desde el punto de vista psicopatológico, religioso, como desde la apariencia exterior, en la medida en que pueda juzgarse por una simple fotografía” (1976, 38).

De hecho, el propio R.A. conservó un diario (titulado por Guattari con el tema eminentemente kafkiano de “El derrumbe de una vida no vivida. Pérdida del ‘yo’”), en cuya entrada del 28 de septiembre encontramos:

“KAFKA, 6 DE DICIEMBRE 1910 / ‘No abandonaré este diario. En esto tendré que ser tenaz ya que no puedo serlo más que ahí’. / Es un origen de cuando era bebé. / Soy un puerco, habría querido escribir en un papel liso, que no estuviera arrugado. Acabo de venir del tocador, es peor que la podredumbre. Estoy peor que muerto. No tengo sentidos naturales. Nunca tengo hambre, nunca sed, nunca ningún deseo, ya sea físico, ya sea moral, y estoy más atado a lo físico puesto que son todas mis funciones orgánicas las que he perdido (respiración, digestión, vista, oído, etc.) tal como antes las tenía, al menos un poco. Cuando escribo todo esto, no tengo en modo alguno conciencia de lo que escribo, sino una suerte de palabra muda (pienso en Félix [Guattari] al decir esto)” (1976, 41).

Alrededor de la forma-novela kafkiana brinda Martin Walser (cfr 2000) esclarecedoras acotaciones. Kafka narra siempre en tercera persona y no aparece él mismo como narrador: se retrae y la cosa se narra. Kafka abandona el uso del “yo” por el “él” (cfr, 1993 223ss). La forma físico-geométrica de la expresión, desde la perspectiva del protagonista, se configura espacialmente por la oscuridad y la distancia. Lo narrado evoluciona a partir de revelaciones que se le evidencian al protagonista con posterioridad. Los personajes kafkianos se hallan siempre en condición de “extraños” e interpretan el mundo a partir de su propio desconcierto (subjuntivo, oraciones indirectas, adverbios de sospecha).

La narración, desde la intermediación de la tercera persona evita la entrada en escena del narrador como una suerte de demiurgo contemplativo, pues el narrador es una instancia constitutiva del suceso mismo. El transcurso de la narración es irreversible en la medida en que ninguna persona o acontecimiento está en capacidad de brindar informaciones directas fidedignas, nada puede presumirse por anticipado y lo narrado es siempre un presente inmediato con escasas referencias a hechos pasados. Dicha predilección por la voz narrativa en tercera persona es precisamente lo que, a juicio de Maurice Blanchot, relaciona a la literatura de Kafka con “el neutro”: “El ‘él’ narrativo destituye a todo sujeto, al igual que desapropia toda acción transitiva o toda posibilidad objetiva. Bajo dos formas: 1) el habla del relato siempre nos deja presentir que lo que se narra no lo cuenta nadie: ella habla en neutro; 2) en el espacio neutro del relato, los portadores de habla, los sujetos de acción –aquellos que antaño hacían las veces de personajes– caen en una relación de no identificación consigo mismos: algo les sucede, que sólo pueden recobrar desprendiéndose de su poder de decir ‘yo’, y lo que les sucede ya siempre les ha sucedido [...]” (2008, 494). Sobre las anteriores aseveraciones de Blanchot y teniendo presente al respecto a Gilles Deleuze, acota Christophe Bident (aclarando que el tema del reconocimiento dista de ser propiamente un desvelamiento intersubjetivo):

“La literatura, escribe Deleuze, no comienza más que cuando nace en nosotros una tercera persona que nos desengancha del poder de decir Yo (el ‘neutro’ de Blanchot)’ –una tercera persona imperceptible y

creadora, figurante, desfigurante, trazadora, tejedora, esmaltadora de devenires-animales, de devenires-nómadas, de devenires-metamórficos. El neutro no se aloja ni se pierde en cualquier punto de fuga inaprensible de la literatura” (2006, 32).

Estos recursos narrativos nos permiten comprender en qué sentido habla Theodor Adorno de la paradoja esencial de la novela contemporánea: “Es imposible narrar, mientras que la forma de la novela exige narración” (1962, 45). En las condiciones de la novela contemporánea, en las que se ha impugnado la falsa inmediatez de un realismo llano, al rebelarse contra el lenguaje discursivo (Joyce); o se ha puesto en suspenso al narrador mismo recurriendo a la ironía que desvela el mecanismo ilusorio de la “cámara oscura de la narración”, en una inflexión que la restituye como broma superior que ya no se llama a engaño acerca de una presunta verdad ataviada de ingenuidad (Mann); las novelas de Kafka dan al traste con la distancia estética entre autor y lector, que la novela burguesa había apuntalado como baluarte.

“Mediante shocks destruye al lector la calma protección contemplativa respecto de lo leído. Sus novelas, si es que realmente caen bajo este concepto, son la anticipada respuesta a una constitución del mundo en la que la actitud contemplativa se ha convertido en ludibrio sangriento, porque la permanente amenaza de la catástrofe no permite ya a ningún hombre la contemplación sin intervención de parte, y ni siquiera la reproducción estética de la contemplación” (1962, 50).

Esta épica negativa denuncia la negatividad de lo positivo. Su momento de verdad estriba en que, mediante su recurso a la expresión del espanto, favorece la libertad. La novela contemporánea y la tendencia ínsita a su forma (i.e. la reabsorción de la distancia estética), anuncia la instancia en la cual el yugo de la realidad habrá de modificarse en lo real mismo (y no sólo en la imagen); si es cierto que, como afirma Kafka, la salvación no ha de ser tan sólo escrita, sino también vivida.

A juicio de Walter Benjamin, es la extrema simplicidad del gesto kafkiano aquello que lo vincula a lo animal que, como el cuerpo propio, constituye la alteridad olvidada. “Odradek” es el índice de esta condición. La propia narración kafkiana alude a las dificultades de

realizar una filiación etimológica del término en cuestión, a partir de la lengua alemana o del eslovaco. Aun cuando su posible etimología lo convierta en un diminuto anarquista (según G. Backenköhler, la palabra podría provenir del checo “*rad*” –orden, regla–, el prefijo “*od*” –fuera de– y el diminutivo “*ek*”: “pequeño ser ajeno al orden” (cfr. Robert, 290, nota 36); a pesar de escapar a todo domicilio conocido; de renunciar (contra toda criatura viviente) a ordenarse teleológicamente en función de algún fin específico; de huir con presteza de las manos que quieren apresararlo, continúa siendo parte de las “preocupaciones de un padre de familia”.

La descripción que de esta criatura brinda Kafka es la siguiente: “A primera vista se asemeja a un carrete de hilo, chato y en forma de estrella y, en efecto, también parece que tuviera hilos arrollados; por supuesto, solo son trozos de hilos viejos y rotos, de diversos tipos y colores, no solo anudados, sino también anudados entre sí. Pero no es solamente un carrete, porque en medio de la estrella emerge un travesañito, y sobre este, en ángulo recto, se inserta otro. Con ayuda de esta última barrita, de un lado, y de uno de los rayos de las estrellas, del otro, el conjunto puede erguirse como sobre dos patas” (1990, 51). Una de las peculiaridades de este híbrido estriba en el sonido de su risa; máxime si tenemos en consideración que es bastante parecida a la descripción que de la propia voz de Kafka brinda Gustav Janouch. Así, al preguntársele por su domicilio, Odradek ríe; “claro que es la risa de alguien que no tiene pulmones. Suena más o menos como el susurro de las hojas caídas” (1990, 52). La figura de Odradek (una especie de “maquina célibe” de Carrouges o una de esas “máquinas delirantes” de Jean Tinguely) estaría atravesada por una “oralidad maquínica” (recordemos la descripción de su voz) como la resaltada por Guattari: “¡No hables con la boca llena, es mala educación! O hablas o comes. Las dos cosas a la vez, no. Se tiene de un lado un flujo diferenciado –la variedad de los alimentos tomados en un proceso de disgregación, de caotización, aspirado por un adentro de carne– y, del otro, un flujo de articulaciones elementales –fonológicas, sintácticas, proposicionales– que inviste y constituye un afuera complejo, diferenciado. Pero la oralidad, justamente, está en el cruce. La oralidad habla con la boca llena. Está llena de adentro y llena de afuera. A un tiempo, es complejidad en involución caótica y

simplicidad en vías de complejización infinita. Danza del caos y de la complejidad” (1996, 109). En *Kafka: Por una literatura menor*, habían observado Deleuze y Guattari que cualquier lenguaje lleva consigo una desterritorialización de la boca, la lengua y los dientes. Originariamente, estos hallan su territorialidad primitiva en la alimentación. Una vez utilizados en función de la articulación de los sonidos, aquellos se desterritorializan:

“Hay pues una especie de disyunción entre comer y hablar; y aún más, a pesar de las apariencias, entre comer y escribir: sin duda se puede escribir comiendo, más fácilmente que hablar comiendo; pero la escritura transforma en mayor medida las palabras en cosas que pueden rivalizar con los alimentos. Disyunción entre contenido y expresión. Hablar, y sobre todo escribir, es ayunar” (Deleuze y Guattari 1990, 33).

Odradek (un híbrido en la encrucijada de un devenir a un tiempo animal, máquina y ser humano), puede aparecer como una “máquina de virtualidad” descrita así por Guattari: “Curiosos artefactos, me dirán ustedes, esas máquinas de virtualidad, esos bloques de perceptos y de afectos mutantes, mitad-objeto mitad-sujeto, ya ahí en la sensación y fuera de sí mismas en los campos de lo posible. No se las encontrará fácilmente en el mercado habitual de la subjetividad y menos aún, tal vez, en el del arte; y, sin embargo, ellas pueblan todo cuanto es involucrado por la creación, el deseo de devenir otro como, en otra parte, por el desorden mental o las pasiones de poder” (1996, 113-114).

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.
- AMAT, Nuria. *Viajar es muy difícil*. Barcelona: Bruguera, 2009.
- ANTELME, Robert. *La especie humana*. Madrid: Arena Libros, 2001.
- BASHEVIS Singer, Isaac. *Amor y exilio*. Barcelona: Ediciones B, 2002.

_____ *Un amigo de Kafka y otros relatos*. Madrid: Cátedra, 1990.

- BENJAMIN, Walter. Scholem, Gershom. *Correspondencia: 1933-1940*. Madrid: Taurus, 1987.

_____ *Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1991.

_____ *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza, 1996.

_____ *Obras, Libro II / vol. I*. Madrid: Abada, 2007.

- BERG, Philip S. *Iniciación a la Cabalá*. New York: Research Centre of Kabbalah, 1992.

- BIDENT, Christophe. *Reconocimientos: Antelme, Blanchot, Deleuze*. Madrid: Arena Libros, 2006.

- BLANCHOT, Maurice. *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008.

_____ *La parte del fuego*. Madrid: Arena Libros, 2007.

_____ *De Kafka a Kafka*. México: FCE, 1993.

- BLOOM, Harold. *La Cábalá y la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1992.

- BORGES, Jorge Luis. *Prosa*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1976.

- CANTONI, Pietro. *Cristianismo y reencarnación*. Bogotá: Paulinas, 2000.

- CAPEK, Karel. *La guerra con las salamandras*. México: Siglo XXI, 2009.

- CHOCRÓN, Simón. *Yo creo...: Los trece principios de fe judía de Maimónides comentados en términos de nuestra época*. México: Editorial Jerusalem, 2001.

- CLAIR, Jean. *De immundo: apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*. Madrid: Arena Libros, 2007.

- COETZEE, J.M. *Las vidas de los animales*. Barcelona: Mondadori, 2001.
- COHEN, Esther. *El silencio del nombre*. Barcelona: Anthropos, 1999.
- COURTINE, Jean-Jacques (dir.). *Historia del cuerpo: Vol. 3: Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*. Madrid: Taurus, 2006.
- CRITCHLEY, Simon. *Sobre el humor*. Torrelavega: Quálea, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos, 1995.
- _____. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- _____. *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus, 2005.
- _____. *Dos regímenes de locos: Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-textos, 2007.
- _____. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Felix. *Kafka: Por una literatura menor*. México: Era, 1990.
- _____. *El antiedipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Barral, 1974.
- _____. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 1988.
- _____. *Rizoma (Introducción)*. Valencia: Pre-textos, 2003.
- DELEUZE, Gilles; Parnet, Claire. *Diálogos*. Valencia: Pre-textos, 2004.
- DEUTSCHER, Isaac. *The non-Jewish Jew and other Essays*. London: Oxford University Press, 1968.

-
- DOSSE, Francois. *Gilles Deleuze y Felix Guattari: Biografía cruzada*. Buenos Aires: FCE, 2009.
 - FEHER, Michel (ed.). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus, 1990, 3 tomos.
 - FISCHER, Ernst. *Literatura y crisis de la civilización europea: Kraus, Musil, Kafka*. Barcelona: Icaria Antrazyt, 1984.
 - FONTAINE, Jean de La. *Fábulas de La Fontaine*. Madrid: El Museo Universal, 1984. Ed. facs. Barcelona: Montaner y Simón, 1885.
 - FORSTER, Ricardo. *El exilio de la palabra*. Santiago de Chile: AR-CIS-LOM, 1997.
 - GUATTARI, Félix. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1996.
 - _____ *El constructivismo guattariano: Un proyecto ético-estético para una era post-media*. Cali: Universidad del Valle, 1993.
 - _____ *Psicoanálisis y transversalidad: Crítica psicoanalítica de las instituciones*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
 - _____ *La revolución molecular*. Cali: Universidad del Valle, 1994.
 - INSUA, Juan (dir.). *La ciutat de K.: Franz Kafka i Praga*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 1999.
 - JABÈS, Edmond. *Del desierto al libro*. Madrid: Trotta, 2000.
 - _____ *El libro de las preguntas*. Madrid: Siruela, 1990.
 - KAFKA, Franz. *Bestiario*. Barcelona: Anagrama, 1990.
 - _____ *Cartas a Max Brod (1904-1924)*. Madrid: Grijalbo Mondadori, 1992.
 - _____ *Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero*. Buenos Aires: Alfa, 1975.

- _____ *Cuadernos en octavo*. Madrid: Alianza, 1999.
- _____ *Cuentos completos*. Madrid: Valdemar, 2000a.
- _____ *Diarios. Carta al padre: Obras completas, II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2000b.
- _____ *Obras completas, I*. Barcelona: Teorema, 1983.
- KAMINSKY, Gregorio (*et al.*). *Bartleby: preferiría no: lo bio-político, lo post-humano*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2008.
 - _____ *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2010.
 - KLEPFISZ, Heszal. *La cultura espiritual del judaísmo polaco*. Buenos Aires: Congreso Judío Mundial, 1970.
 - KOCH, Hans-Gerd (ed.). *Cuando Kafka vino hacia mí...* Barcelona: Acantilado, 2009.
 - KÖHLER, Wolfgang. *Experimentos sobre la inteligencia de los chimpancés*. Madrid: Debate, 1989.
 - KUNDERA, Milán. *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets, 1994.
 - LIACHO, Lázaro (comp.). *Anecdotario judío: Folklore, humorismo y chistes*. Buenos Aires: M. Gleizer Ed., 1939.
 - MASCOLO, Dionys. *En torno a un esfuerzo de memoria: Sobre una carta de Robert Antelme*. Madrid: Arena Libros, 2005.
 - MATREOS, Juan (*et al.*). *De Abrahán a Maimónides*. Córdoba: El Almendro, 1992, 3 vols.
 - MEJÍA, Jorge Mario. *De la escritura parasitaria: Nietzsche, Kafka, Deleuze, Dostoievski*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1996.
 - MUNK, Elie. *El mundo de las oraciones*. Bogotá: Quebecor Impreandes, 1998.

-
- SAFRAN, Alexandre. *La Cábala*. Barcelona: Martínez Roca, 1976.
 - SATZ, Mario. *El fruto más espléndido del Árbol de la Kábala*. Madrid: Miraguano, 2005.
 - SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze: Del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
 - SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: Historia de una amistad*. Barcelona: Península, 1987.
 - SPERLING, Diana. *Genealogía del odio: Sobre el judaísmo en Occidente*. Buenos Aires: Emecé, 1995.
 - UEXKÜLL, Jakob von. *Cartas biológicas a una dama*. Madrid: Revista de Occidente, 1945.
 - _____. *Meditaciones biológicas: La teoría de la significación*. Madrid: Revista de Occidente, 1942.
 - VVAA. *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo*. Valencia: Pre-textos, 2005.
 - WAGENBACH, Klaus. *Franz Kafka en testimonios personales y documentos gráficos*. Madrid: Alianza, 1970.
 - _____. *La juventud de Franz Kafka (1883-1912)*. Caracas: Monte Ávila, 1969.
 - _____. *La Praga de Kafka: Guía de viajes y de lectura*. Barcelona: Península, 1998.
 - WALSER, Martin. *Descripción de una forma*. México: Coyoacán, 2000.
 - WESTHEIMER, Ruth. *Sexo divino: Sexualidad y judaísmo*. Bogotá: L. B. Publishing Co., 1997.