

## "EL CASTILLO O LA CLAUSURA DEL SENTIDO"

### Kafka y "lo Kafkiano"

A partir de la producción literaria de Kafka se ha vulgarizado un modo de adjetivar la relación del hombre con el mundo que, de algún modo, intenta explicar el carácter paradójico y desconcertante de esa relación. Dicho de otro modo, algo es "kafkiano", una conducta, una situación, cuando no se corresponde con un "orden normal", entendiéndolo por "orden normal" las previsiones o consecuencias de un acto cualquiera, que un sistema ha preestablecido como necesarias para una conciencia.

La primera simplificación consiste en considerar que la conciencia que enjuicia no está involucrada en el juicio mismo. De este modo la "normalidad" queda preservada, no como experiencia, sino en un plano abstracto, del mismo modo que queda preservado el sistema como abstracción y no en su existencia concreta, generadora de la irracionalidad que funda el juicio: "..... es kafkiano".

La segunda simplificación consiste en que la noción de lo "anormal" o "no normal" resulta vaga y tanto incluye lo insólito, lo paradójico como lo inexplicable, pero en ningún caso supone la ruptura de la relación del hombre con el mundo. La "normalidad" es doblemente preservada: el hombre y los otros hombres -el

mundo- siguen manteniendo una relación abstracta, fuera de la experiencia social concreta. La irracionalidad generada no es problemática en sus fundamentos sino en sus consecuencias y, por consiguiente, posible de reducir o asimilar.

### La "novela" de Kafka

Ante una realidad problemática, una literatura igualmente problemática pasa a ser un principio explicativo por una reducción que entiende la literatura como anecdótica y cuyos enunciados, extrapolados, pueden analizarse en el mismo nivel. La excentricidad de la novela de Kafka queda asimilada y se constituye en una respuesta transparente para una conciencia tranquila.

No obstante, la "diferencia" en Kafka fue advertida inmediatamente por los pocos allegados que constituían su círculo intelectual, aquellos que conocieron confidencialmente su obra. Cuando muere Kafka, Milena Jesenska escribe:

"Su conocimiento del mundo era extraordinario y profundo. El mismo era un universo extraordinario y profundo. Escribió los libros más importantes de la jo-

ven literatura alemana. Libros que encarnan, de manera nada tendenciosa, la lucha de nuestra generación en los tiempos que corren. Una desnudez absolutamente veraz los hace parecer naturalistas, aún allí donde se expresan a través de los símbolos. Están escritos con ironía seca, con la descarnada visión de un hombre que entendió el mundo en forma tan clarividente que no pudo soportarlo. Por eso murió."

En esta nota necrológica se enuncian ya, 1924, algunos de los tópicos fundamentales que se discutirán extensamente:

- La nueva visión de la realidad que propone el universo kafkiano;
- el antinaturalismo del detalle que transforma lo ficcional en ilusorio;
- la transposición simbólica del detalle por la cual lo ilusorio se hace verosímil.

Diez años más tarde, cuando la obra de Kafka comienza a conocerse en forma menos fragmentaria, la crítica intentará diferentes interpretaciones, que, en el correr de los años, adquirirán mayores precisiones. Estas interpretaciones padecieron el severo juicio de Walter Muschg:

"... Ni siquiera un poeta tan solitario como Kafka puede evitar que lo deformen hasta convertirlo en una sombra fantástica en los muros del tiempo."

El problema radica en preguntarme si, efectivamente, la obra de Kafka es esa sombra fantástica proyectada en los muros del tiempo, síntesis de las polémicas y complejas lecturas hecha por esa crítica que censura Muschg.

Para algunos críticos, la obra de Kafka es una biografía sublimada que muestra el conflicto de la relación padre e hijo. Esta interpretación psicoanalítica lleva a una interpretación teológica y metafísica: los términos de la relación conflictiva serían hombre-Dios, el hombre y lo absoluto, relación en la que aparece implicado el problema de la trascendencia. Pero este Dios sería un Dios ausente, el Deus absconditus, el terrible Dios bíblico cu-

yos designios inescrutables anulan el destino del hombre, en otras palabras, su posibilidad de acción.

No es impertinente alguna digresión desde otra perspectiva. El cumplimiento de un destino implica la realización de una serie de actos cuyo significado es explícito. En la novela realista, esos actos se cumplen, el héroe tiene una historia, una biografía y un nombre porque su modelo es el discurso histórico ordenado por el principio de causalidad. El conocimiento es posible en la medida en que ha racionalizado la heterogeneidad del acontecer. Si ese conocimiento es puesto en tela de juicio, lo que se cuestiona radicalmente es la posibilidad de significado.

Los dos aspectos, imposibilidad de acción que supone la relación problemática o la ruptura del hombre con lo absoluto, y la imposibilidad de significar, que desacraliza la ideología burguesa de "orden, evolución y progreso" como estatuto de la historia, constituyen, sensiblemente, un mismo problema. Y ese problema es el de la novela kafkiana.

La búsqueda de una ausencia —el significado— propone otra perspectiva crítica: el estudio del símbolo y la alegoría. El punto de partida es Milena Jesenska, la primera en advertir la función y transformación del detalle en la narrativa de Kafka. Lukacs va más allá y relaciona el detalle, en principio, con la coherencia misma de la obra:

"Esta omnipresencia del realismo se comprueba naturalmente, antes que nada, en los detalles. Basta recordar a Kafka en el cual lo inverosímil, lo más irreal se hace real a causa de la fuerte y sugestiva verosimilitud de los detalles. Y se debe aclarar a este respecto que la evocación permanente de lo fantasmagórico surgiendo de nuestra existencia total, sin esa omnipresencia evidente del realismo en los detalles que parecen secundarios, reduciría la pesadilla a un simple sermón. El viraje al absurdo de la totalidad de la obra de Kafka presupone, pues, una base realista en la plasmación literaria del detalle."

RUTH FEITO

Un sombrero no es un sombrero, un bastón no es un bastón, un carruaje no es un carruaje. Y más lejos aún, esos elementos se pueden sustituir, intercambiar, modificar y en algún caso eliminar, aunque, obviamente, este proceso no es aleatorio. El detalle, interpretado sin solución de continuidad con la realidad desde el punto de vista sociológico, debe entenderse como solución de continuidad en un proceso de transformación simbólica. Así lo analiza George Steiner:

"Las glosas políticas sobre Kafka son a menudo ingenuas; no discriminan entre lo partidista y lo profético. Pero con el tiempo ha llegado a resultar evidente que gran parte del "transrealismo" de Kafka, su poner fuera de foco a la realidad a fin de producir la economía y la lógica de la alucinación derivan de una observancia precisa e irónica de las circunstancias históricas locales. Detrás de las exactitudes de pesadilla de los escenarios de Kafka se encuentra la topografía de Praga y del imperio austro-húngaro en su declinación. Praga, con su legado de prácticas cabalísticas y astrológicas, lo compacto de sus obras y de sus agujas de iglesias es inseparable del paisaje de parábolas y ficciones. Kafka tenía un agudo sentido de los recursos simbólicos, reunidos al alcance de la mano; durante el invierno de 1916-17 vivió en Zlatá Ulicka, la calle del Oro de los alquimistas del emperador y no hace falta negar las asociaciones entre el castillo de la colina de Hradcany y el de la novela. Los fantasmas de Kafka tenían sus sólidas raíces locales."

Pero la continuidad subyacente que propone Steiner no sería más que un elemento tópico obvio que justifica la exégesis. El propio Lukacs da cuenta de esta incongruencia:

"Así, la ciudad de Dublin en Joyce y la monarquía de los Habsburgos en Kafka y Musil se hacen sensibles en toda la trama. Sin embargo, en ellos, este aspecto será

sólo, en mayor o menor medida, un subproducto secundario y no una parte integrante de la esencialidad artística de sus obras."

Y más adelante:

"Kafka es uno de los pocos escritores vanguardistas cuya concepción del detalle es selectiva, acentuando sensiblemente lo esencial; no es, pues, naturalista. Examinado desde un punto de vista puramente formal, su tratamiento de los detalles está determinado por principios análogos a los del realismo. El contraste surge cuando se examina la plasmación literaria esencial, esa esencia y esa realidad que determinan, en última instancia, la selección y ordenación de los detalles. En este aspecto, en Kafka se llega a establecer una trascendencia (la nada) y con ello se hace visible el desgarramiento de la unidad literaria provocada por la alegorización."

Si la alegoría en Kafka se estatuye en una trascendencia: la nada -anulado el sentido literal y anulado el sentido alegórico (la nada), en la exégesis lukasiana- podría afirmarse, desde esta perspectiva, que la obra de Kafka es una meta-alegoría de su propia destrucción o, de otro modo, de la anulación del significado.

### La antinovela de Kafka

El tratamiento del detalle en Kafka permite algunas reflexiones pertinentes. "Una sombra fantástica" proyectada por una alucinación anticipatoria. La más extensa vulgarización de la narrativa kafkiana se produce dos décadas después de su muerte, época del apogeo y derrota militar del fascismo. Una experiencia histórica que puso al hombre en una situación límite, la disolución de la condición humana, debía advertir necesariamente sobre la ininteligibilidad del mal y de la crueldad, sobre la pérdida de la propia identidad, sobre la

insignificancia de los actos humanos ante un poder creado ex nihilo. Las analogías resultaron y resultan casi obligatorias. Dos detalles: a Gregorio Samsa, metamorfoseado, Kafka lo llama "ungeziefer", insecto, sabandija. Los nazis designarán con ese nombre a los condenados a morir en las cámaras de gas. En La colonia penitenciaria, cuento publicado en 1919, el orgullo del oficial es una máquina de tortura que da muerte a las víctimas mediante la insición lenta de unas agujas dispuestas de tal modo que configuran la leyenda "Sé justo". En los campos de concentración nazis se marcaba a fuego a los prisioneros la estrella de Sión y el número de identificación. Como síntesis de otra discusión, la de las relaciones intertextuales, R. M. Alberes construye una biografía ilusoria.

"Todo sucede como si una sensibilidad privilegiada hubiese presentido una época de la historia ..."

Seis millones de judíos no hubiesen sido asesinados por el hecho de ser judíos, si no se hubiese contado con la complicidad, la anuencia, la ignorancia o el silencio de una mayoría que había abolido su condición de seres pensantes y solidarios. Más allá de la analogía de los detalles, cuyo profetismo carece de sustentación, la Metamorfosis o La colonia penitenciaria o El Castillo exploran esa "obscena" complicidad que opaca y sustituye el principio de solidaridad humana.

La clarividencia de Kafka consistió en advertir que la literatura es un "metalenguaje", un lenguaje que habla acerca del lenguaje, a partir del cual se constituye y puede estructurarse una nueva respuesta sobre la condición humana. Dicho de otro modo, la distancia entre el sujeto y el objeto, la distancia ideológica de la alienación, no puede ser superada por la estética del realismo que muestra su insuficiencia para configurar una novela que no mediatice esa distancia. Fuera del sujeto y fuera del objeto lo que importa no es producir un significado sino construir una signifi-

cación: la literatura es el proceso de significación del lenguaje.

Este es el proyecto de Kafka, cuyo intento de perfección tiene como contraste la negación de sus modelos. Es sabido que Kafka fue asiduo lector de Dickens y de Flaubert a quienes, incluso, se propuso imitar y es sabido, igualmente, que ordenó a Max Brod, su amigo y albacea, la destrucción de sus manuscritos, última corrección posible. Otro contraste es, precisamente, su propia corrección.

La lectura de los Cuadernos en octava inicia en las dificultades que ofrecen los textos de Kafka y podría revelar el proceso de su trabajo como principio constructivo del texto. Allí aparece un conjunto de reflexiones de carácter heterogéneo de difícil lectura, que algunos críticos han considerado reveladoras del pensamiento de Kafka en relación con su obra extensa y otros en relación con los conflictos personales y religioso-metafísicos del propio Kafka. En principio puede afirmarse que los Cuadernos no tienen carácter confesional del mismo modo que no tiene carácter confesional la Carta al padre. El propio Max Brod apunta en el prólogo:

"Los cuadernos en octava contienen numerosos fragmentos y hasta cuentos completos."

Abordar con algún detalle un texto de los Cuadernos aproxima a la complejidad señalada:

"El hablar de las convicciones de uno no significa debilitarlas -cosa que no sería de lamentar- pero significa que las convicciones mismas son débiles."

La primera pregunta es acerca de cuál es el sentido del enunciado. El inciso "-cosa que no sería de lamentar-" relativiza o, mejor aún, anula el sentido de "convicciones". A partir de él es posible establecer una serie de oposiciones:

débiles/profundas  
propias/ajenas

## EL CASTILLO O LA CLAUSURA DEL SENTIDO

existencia/inexistencia      oposiciones  
que se refieren a "convicciones" pero no a "hablar de...". Lo que importa, entonces, es el "hablar de..." las "convicciones" que, en el último par de oposiciones, "existencia/inexistencia", quedan anuladas. "El hablar de..." es el comienzo del texto infinito. Es posible establecer una analogía de problemas con El castillo:

- Espacios:    el castillo / la aldea
- \* K. revela la oposición de los dos/espacios (no puede llegar al castillo)
  - \* El intento de K. por hallar el camino -en todos los sentidos- para llegar al castillo revela, igualmente, que tal oposición es meramente topográfica (el castillo y la aldea pueden producir los mismos enunciados tal como lo muestran los personajes en los diálogos).

También de Kafka:

"Existe un punto de partida pero ningún camino: aquello que llamamos camino no es más que nuestra indecisión." (no es más que una vacilación).

En El castillo hay un sólo acontecimiento (punto de partida): la llegada de K. a la aldea. Luego, todo el texto se va construyendo sobre la base de la desconstrucción de las relaciones binarias, cuyos términos pueden combinarse infinitamente, incluyendo al propio Klam, y con la única excepción de Barnabás. Esta desestructuración se opera sin acontecimientos que la sustenten: todo El castillo es una sucesión de enunciados sin materia narrativa, en el sentido primario de sucesión de acontecimientos que impliquen una progresión "contable" o "narrable".

En carta a Max Brod y a propósito de los problemas de integración de los escritores judíos a la tradición literaria alemana, Kafka

explica lúcidamente este problema:

"Vivían entre tres imposibilidades (que llamo por azar, imposibilidades del lenguaje, es más sencillo denominarlas así, pero se las podría llamar de otra manera): la imposibilidad de no escribir, la de escribir en alemán, la de escribir en otro idioma, a lo cual se podría agregar casi una cuarta imposibilidad: la de escribir..."Era, pues, una literatura imposible por todos sus costados..."

La paradoja se instala en un conflicto particular y ese conflicto particular se instala en una paradoja insoluble: la imposibilidad de la literatura se enuncia a partir de la existencia concreta de la escritura y, al mismo tiempo, de su imposibilidad. También de Kafka:

"Todo lo que es posible ocurre, pero sólo es posible lo que ocurre."

Si la vida es un despliegue de posibilidades latentes, que se actualizan en parte, la literatura es exactamente lo inverso: una actualización a partir de la cual se hace posible. Kafka ha invertido la poética del realismo.

### El castillo

Por camino diverso esta noción se relaciona con lo anotado anteriormente a propósito del destino, los actos y el significado en la novela realista, e introduce una nueva aproximación a El castillo.

Kafka comienza a escribir El castillo en 1920, se publica en 1926, dos años después de su muerte y se reedita en 1935 con la adición de varios capítulos finales encontrados por Max Brod entre los manuscritos que Kafka legara al fuego. Igualmente se conservan dos variantes, una del comienzo y otra del capítulo 18, que corresponde al final agregado.

La observación generalizada es que Kafka

no concluyó su novela; tampoco los capítulos agregados constituyen un final. Esos capítulos incluyen: la entrevista con Erlanger, la conversación con la mesonera del mesón señorial y la propuesta de Pepi.

Para ordenar el problema, en lugar de centrar la pregunta en Kafka -si concluyó o no su novela- resultará de mayor interés interrogarse si el texto propone un final posible. Desde luego no se trata de conjeturar si es pensable que Frida se pelee con Jeremías y luego se case con K., compadecida de la "cruel situación de K." en el sucucho de Pepi, o más seriamente, que K. acepte la propuesta de Pepi. Nada de esto tiene que ver con El castillo.

Kafka ha invertido la poética del realismo. Se ha observado ya. En la novela realista la totalidad del mundo representado es un a priori del narrador. En la visión general, el narrador omnisciente es un procedimiento que obedece a ese a priori. La consecuencia que importa es que puede formularse una pregunta y esa pregunta tiene respuesta. El destino del héroe se resuelve en el espacio que media entre las dos formulaciones.

Se justifica aquí una contraposición con Edipo Rey. Edipo revela el enigma que la esfinge ha formulado del mito: ¿cuál es el animal que tiene cuatro pies por la mañana, dos al mediodía y tres a la tarde? Pero en Sófocles la pregunta formulada es acerca del destino del hombre y ese destino no puede ser conocido por el hombre. El conocimiento llega con la muerte. La pregunta puede formularse pero no tiene respuesta.

No se trata, desde luego, de que las preguntas aparezcan en el enunciado. En el primer diálogo en estilo directo que aparece en El castillo, K. formula dos preguntas:

"¿En qué aldea vine a extraviarme? ¿Acaso hay aquí un castillo?"  
(pag. 8)

Independientemente del "realismo de los detalles" y de la verosimilitud del diálogo, que muestra un desconcierto y un desconocimiento concretos, interesa el no saber de K. Lo que

K. no sabe es lo que aparece como obvio para los otros:

" 'Ese permiso hay que tenerlo' fue la respuesta y se convirtió en grosera burla para K. cuando el joven, extendiendo el brazo, preguntó al hotelero y a los huéspedes: 'O ¿acaso no hay que tener permiso?' "  
(pag. 8)

Todo el texto será una extensa explicación o respuesta al no saber de K.. Luego de una conversación con la mesonera, ésta le advierte:

"Sólo por esta razón le diré que es tremendamente ignorante respecto de las condiciones del lugar; le estalla a uno la cabeza al escucharle y al comparar, mentalmente lo que usted dice y piensa, con la situación real. Esta ignorancia no puede ser enmendada de golpe, y acaso no podrá serlo nunca; pero muchas cosas podrán enmendarse con que sólo me crea usted un poco y tenga siempre presente esa ignorancia suya."  
(pag. 66)

El no saber de K., visto por los otros, es, en rigor, "un saber", el reconocimiento de su ignorancia, que genera todas las posibilidades:

"...el ignorante se atreve a más..."  
(pag. 67)

Pero K. no puede preguntarse qué no sabe, porque lo concreto de su ignorancia está en la posibilidad. La extensa respuesta de "los otros" al "no saber" de K. supone "un saber". Para tomar el ejemplo más visible y más pertinente con respecto a esta reflexión, todos saben quien es K.: K. es el agrimensor. Pero K. no es el agrimensor. Para decirlo exactamente, K. es la operación posible sobre la ambigüedad de un cierto lenguaje. De allí que constituya el "inciso" -la parentética- que desestructura las polaridades elementales que presenta el texto. "El saber" de "los otros" es un "no sa-

## EL CASTILLO O LA CLAUSURA DEL SENTIDO

ber" y un "no saber" hace imposible la pregunta.

Volviendo al principio, K. pregunta por la aldea no por su extravío. La pregunta es una afirmación, pero esto es posible analizarlo en forma retrospectiva. Mientras tanto, el "realismo de los detalles" y la verosimilitud del diálogo nos han embaucado.

¿Cuál es el extravío de K.? y ¿qué es el no saber de K.? Son una misma pregunta que no puede ser formulada: ¿quién es K.? A partir de la mera existencia de K. se generan las infinitas respuestas y las infinitas posibilidades. El final de la novela es impensable. Podría añadirse una nueva reflexión: la formulación de la pregunta y la búsqueda de un final convertiría a El castillo en una novela trivial. El texto se genera entre esas dos ausencias.

### La corrección hecha por Kafka

#### Redacción original de la entrevista con Burgel.

Las palabras a propósito de la variante de la entrevista con Burgel. Esta variante corresponde a los capítulos agregados por Max Brod en la edición de 1935, adición plenamente justificada. En ella, el diálogo con Burgel es contado:

"Ayer nos contó K. la peripecia que tuvo con Burgel. Es demasiado gracioso que tuviera que ocurrir eso precisamente con Burgel."  
(pag. 362)

En la novela, tal como fue corregida, sabemos de la entrevista por el diálogo directo de K. con Burgel. Esta corrección está relacionada con la omnipresencia de K. y revela la exploración minuciosa de Kafka del proceso de enunciación en el enunciado, para llegar a la ambigüedad como principio constructivo.

#### Variante del comienzo

En la variante conservada del comienzo de

El castillo, el enunciado del narrador compone una exterioridad que ubica en un "ahí" los objetos, los personajes, la situación. Esta exterioridad permanece en toda la variante:

"El mesonero saludó al huésped. Había preparado un cuarto en el primer piso. "El cuarto para príncipes", dijo el mesonero. Era un cuarto grande con dos ventanas separadas por una puerta de vidrio: un cuarto angustiosamente grande en su desnudez. Los pocos muebles diseminados en él, como el azar, tenían patas extrañamente delgadas; hubiera podido creerse que eran de hierro, y eran sin embargo de madera..." (pag. 359)

El efecto de exterioridad surge de la distancia que se establece entre el narrador y el enunciado que produce. Sin embargo, la ausencia del narrador es sólo aparente. Kafka introduce elementos valorativos -adjetivos y adverbios- por los cuales el estar "ahí" de los objetos como una presencia "real", se vuelve fantasmagórica. Por otra parte, en esta versión aparecen ciertos detalles: el bastón, el sombrero, el abrigo, el carruaje, el cochero, todos relacionados con el huésped, que introducen una cierta "historia" y una cierta "identidad". El huésped es un personaje, un personaje que no se compadece con la indigencia y la tosquedad del mesón según advertimos por la ironía de contraponer dos afirmaciones del mesonero:

"El cuarto para príncipes"/.../"La viga maestra está un tanto resquebrajada."  
(pag. 359)

Kafka transforma radicalmente este comienzo:  
a. Elimina todo detalle relativo a K. Sabemos de K. por Schwarzer, quien lo describe como un vagabundo:

"¡Modales de vagabundo!" exclamó. "¡Exijo el debido respeto a la autoridad condal..."  
(pag. 9)

"El joven se dio a conocer como

Schwarzer, y relató de qué manera había encontrado a K., hombre de unos treinta años, asaz harapiento,..." (pag. 10)

"¡No lo dije yo!" gritó. "Ni sombra de agrimensor; un vagabundo vulgar y mentiroso, y probablemente algo peor aún." (pag. 11)

- b. Ya no es el huésped sino K., una inicial que aparece en los diferentes enunciados. Incluso que K. sea "el agrimensor" está puesto en duda desde el principio.
- c. Se cambia la visión única distanciada por la perspectiva de cada personaje. Este cambio tiene una complejidad mayor.

"K., incorporándose a medias, se compuso el cabello con la mano, contempló desde abajo a esa gente y dijo:..." (pag. 8)

La minuciosa descripción ubica la visión de la escena desde la posición de K. Así aparece desde el comienzo ya que nada ocurre a partir del momento en que K. se duerme en el jergón. Es, entonces, desde la visión de K. que la pregunta de Schwarzer se convierte en una "grosera burla". Pero luego sigue otra descripción:

"...dijo K. bostezando, y apartó de sí la manta como queriendo levantarse." (pag. 8)

K. no ve sino que es visto por los otros. Este enunciado parece, ciertamente, del narrador distanciado. Sin embargo, el problema puede ser abordado de otro modo: fuera del curso de los personajes, los demás enunciados constituyen acotaciones escénicas precisas. Los aldeanos pasan a ser gente primero y luego espectadores. La introducción de un guión dramático en la novela origina una ambigüedad inicial en la visión del narrador.

Más adelante, Schwarzer mantiene una conversación telefónica que se reproduce en estilo indirecto:

"y comenzó la consulta telefónica. El

alcaide dormía, pero constestó un subalcaide, uno de los subalcaldes, un tal Fritz. El joven se dio a conocer como Schwarzer, y relató de qué manera había encontrado a K., hombre de unos treinta años, asaz harapiento, durmiendo tranquilamente sobre un jergón, con un diminuto morral que le servía de almohada y un rudo báculo nudoso a su alcance. Ahora bien, como era natural, este hombre le pareció sospechoso, y ya que el mesonero había descuidado su deber, consideraba el deber suyo investigar el asunto..." (pag. 10)

El narrador transcribe literalmente las palabras de Schwarzer. ¿Literalmente las palabras de Schwarzer o tal como las percibe K.? Hay varios indicios para responder afirmativamente a este interrogante: "un tal señor Fritz", el clima de amenaza que una página más adelante se describe como percibido por K. y que envuelve retrospectivamente toda la intervención de Schwarzer, el "lindo bastón nudoso" -así visto más adelante por Hans Brunswick aunque la descripción no sea de Hans- opuesto al "rudo báculo nudoso."

El estilo indirecto aparecerá extensamente -así todo el diálogo de Hans con K., de Olga con K. en la novela de Amalia- creando una ambigüedad irreductible que se articula con el proceso de anulación y refutación de enunciados. La confrontación de las dos versiones permite observar la búsqueda de Kafka por lograr la ambigüedad señalada y que resulta el principio constructivo de su texto.

### Los mensajes del castillo

La ambigüedad del lenguaje aparece explícitamente. Dicho de otro modo, lo que se revela como proceso de un principio constructivo ocurre igualmente en la relación escritura-lectura en el texto mismo. ¿De qué modo es posible leer el primer mensaje del castillo? La carta confirma la existencia de K. -la existencia que él mismo se ha dado- y su relación



EL CASTILLO O LA CLAUSURA DEL SENTIDO

con el servicio señorial; puntualiza la dependencia de K., los arreglos que deberá hacer con su jefe, la preocupación y el deseo de la autoridad superior:

"Muy estimado señor: está usted, como ya lo sabe, aceptado para el servicio señorial. Su superior inmediato es el alcalde de la aldea, el cual le informará también acerca de todo lo concerniente a su trabajo y condiciones de salario, y al cual deberá usted, a su vez, rendir cuentas. Sin embargo, yo tampoco le perderé de vista. Barnabás, el portador de ésta, irá de tiempo en tiempo a preguntarle sus deseos, y me los comunicará. Me hallará usted siempre dispuesto a complacerle, en la medida en que esto sea posible, pues me interesa que mis obreros estén siempre contentos."

(pag. 31-32)

La lectura literal es posible para una conciencia tranquila, pero no lo es para K. La libertad o no libertad de su condición, su misma condición, la naturaleza de su dependencia, todo ello aparece contradictorio para K. quien propone un espectro de posibilidades de lectura cuya polaridad puede reducirse a una analogía entre términos que deberá elegir:

OBrero ALDEANO / APARENTE OBrero AL-  
DEANO

RELACION APARENTE CON / RELACION CON BARNA-  
EL CASTILLO BAS

Una reflexión previa: K. no tiene identidad, no tiene biografía, no tiene historia. Es un epíteto -"el agrimensor"- generado por el propio K. Al resumir literalmente la carta se ha señalado que la misma confirma la existencia de K. y ésta es una interpretación de K. que pasa a ser un supuesto de su lectura. La llegada de K. a la aldea, su aparición concreta en el texto, queda justificada, aparentemente, por la carta pero, en rigor, la carta está justificada por la aparición de K. La ambigüedad de la carta -texto incluido- genera

una libertad aparente: la elección de una lectura.

La analogía no es término a término. ¿Debe entenderse que la relación con Barnabás es la relación real con el castillo? En principio Barnabás es el mensajero del castillo y puede señalarse otro hecho: tiene nombre de apóstol. Lo que linealmente aparece en el texto es la visión primera que K. tiene de Barnabás:

"Y entonces, el grupo que formaba fue dividido por un hombre que se acercó desde el fondo, con paso rápido, e inclinándose ante K. le entregó una carta. K. le retiró la mano y se puso a contemplar al hombre, el cual, en ese momento le parecía mucho más importante. Un gran parecido había entre él y los ayudantes: era tan esbelto como ellos: sus vestidos eran idénticamente ajustados; era igualmente ágil y movedido, y, sin embargo, ¡tan diferente! ¡Cuánto hubiera preferido K. tenerlo a él por ayudante! Recordábale un poco a la mujer con el niño de pecho que viera en casa del curtidor. Vestía casi de blanco; su vestimenta, sin duda, no era de seda, sino una prenda invernal como todas las demás, pero ostentaba esa suavidad y solemnidad de un traje de seda. Su sonrisa, extraordinariamente alentadora;..." (pag. 30)

K. tiene una visión angelical de Barnabás y queda seducido por él. Es la seducción que crea el propio K. hasta verlo como un mensajero. Pero Barnabás no puede ser el mensajero porque no tiene la propiedad de ubicuidad, hecho entrevisto y dejado de lado por el propio K. Apenas alejado Barnabás, K. sale por él. Barnabás lo lleva a su casa. Puede mencionarse ya: al llevar a K. a su casa, Barnabás introduce la novela de Amalia. Ante la casa de Barnabás aparece un enunciado del narrador que se identifica con el discurrir de K.:

"K. no pudo contestar. Era un malentendido, un malentendido vulgar y abyecto, y K. se le había entregado por entero. Se había dejado embelesar por la chaqueta ajustada

RUTH FEITO

tada, de brillo sedño, de Barnabás, esa chaqueta de éste desabrochaba ahora, y bajo la cual aparecía una camisa muy remendada, gruesa, cenicienta de suciedad, sobre el pecho formidable y anguloso de un peón. Y todo en derredor no sólo correspondía a ello, sino que hasta lo superaba..."

(pag. 40)

Es el malentendido de un sobreentendido: la diferencia que K. pretende que establezca Barnabás entre K. y "los otros" y la necesidad de K. de llegar al castillo. El "saber" o "no saber" está determinado por la capacidad o incapacidad de distinguir lo aparente de lo real. Barnabás introduce, igualmente, aunque en forma indirecta, la relación con Frieda: K. seduce a Frieda, la amante de Klam, lo que resulta un nuevo sesgo en las posibilidades cada vez más mediatizadas de llegar al castillo. Barnabás no puede ser la relación real con el castillo porque él mismo es un mensajero aparente, su ajustado traje sedño un remedo del de los más insignificantes servidores. La interpretación de la carta lo ha iniciado acá en la posibilidad de lo imposible.

La segunda interpretación de la carta, la que hace el alcalde a cuya autoridad queda subordinado K. constituye un ejemplo de la "reductio" del sentido por anulación de los enunciados. En primer lugar, la existencia del agrimensor, para el alcalde, no es más que un malentendido provocado por la pérdida de un expediente, hecho inexplicable que genera una larga explicación incomprensible para K. Esquemmatizando, el razonamiento sería el siguiente:

- Un expediente jamás se pierde.
- Un expediente se ha perdido.

Se anulan ambas premisas y se establece otra para llegar a una tautología:

- Un expediente jamás puede perderse.
- Un expediente se pierde.
- De no haberse perdido, jamás podría demostrarse que un expediente puede perderse.
- Esto prueba que un expediente jamás puede perderse.

Además, el alcalde anula una parte del enunciado de la carta y subraya su autoridad con respecto a K.:

"Mizzi comparte enteramente mi opinión, y ahora puedo atreverme, ciertamente, a expresarla. Esta carta no es, de ningún modo, una comunicación oficial, sino una carta particular. Esto puede verse claramente ya en el encabezamiento: 'Muy estimado señor'. Por otra parte, no está dicho ahí, ni con una sola palabra, que esté usted contratado como agrimensor; antes bien, háblase sólo en términos generales del servicio señorial; y tampoco está dicho en forma que comprometa, sino que está usted aceptado 'como ya lo sabe', lo cual quiere decir que todo el peso de la demostración de que ha sido usted aceptado, se le endosa a usted. Y para terminar, queda usted remitido, en cuanto a todas las cuestiones oficiales, a mí, exclusivamente a mí, el alcalde, como superior inmediato..."

(pag. 84)

El mensaje no tiene carácter oficial. Esto no obsta para que el supuesto sobre el que se basa la interpretación de K. sea anulado: para el alcalde, todo el peso de la demostración de que ha sido reconocido queda por cuenta de K. La especulación de K., la elección, todo es irrisorio y, más aún, no ha existido comunicación telefónica de Schwarzer porque los teléfonos no comunican. Sólo queda la relación de K. con Frieda, quien ha abandonado a Klam, seducida por K. Pero la misma opacidad que se produce para distinguir entre lo real y lo aparente se da en el juego de seductor/seducido. K. lo sabe:

"'Bien', dijo K., 'en el supuesto de que todo sea, efectivamente, así, tendría yo, entonces, viéndolo bien, una cantidad de amigos en el castillo, ya hace muchos años; la ocurrencia de aquella sección de hacer venir alguna vez a un agrimensor, fue un acto de amistad para conmigo, y luego vinieron a añadirsele, sucesivamente, otros, hasta que, finalmente, fui seducido, por cierto que para mal término, pues ahora me

EL CASTILLO O LA CLAUSURA DEL SENTIDO

amenazan con la expulsión". (pag. 87)

Esto es incomprensible para el alcalde:

"Pero lo que dijo usted luego, hablando de seducción, es realmente incomprensible."  
(pag. 87)

Para todos, para el alcalde, para "los otros", K. es el seductor. El alcalde establece una distinción precisa entre apariencia y realidad lo que implicaría un saber. Sin embargo, no sólo no puede entender a K., el hecho de que K. sea el seducido, tampoco puede entender la existencia misma de un juego de seducciones. La seducción no es un supuesto sino un hecho implícito.

Cuando K. regresa al mesón del puente, lo espera la mesonera. En el diálogo se revela la relación de la mesonera con Klam, una relación casi inexistente, inconclusa y por eso detenida en el tiempo, de modo tal que la historia aparente se ha transformado en una fantasmagoría real. El diálogo de K. con la mesonera es una escena de seducción, insinuada por unos pocos indicios: el reproche por la demora de K., el hecho de haberse colocado los, para ella, preciosos regalos de Klam. La mesonera pretende que K. desista de su pretensión de entrevistar a Klam o, al menos, ser ella la intercesora. Parte de la seducción es destruir la posibilidad de lectura del alcalde:

"El alcalde es persona sin la menor importancia. ¿No lo notó usted? Ni un solo día podría quedar en su puesto a no ser por su mujer, la cual le conduce todas las cosas."  
(pag. 101)

Si la interpretación del alcalde anulaba una parte del enunciado para afirmar su autoridad, la mesonera, cuestionando radicalmente la autoridad del alcalde, anula, en forma igualmente radical, la interpretación total del alcalde. La lectura literal del discurso generado por el poder es imposible porque ese poder injustificado, omnipresente y difuso produce un discurso ambiguo, no como una exigencia estética, sino por un principio ideológico. Y ese princi-

pio ideológico exigen el ocultamiento de la distinción de lo aparente y de lo real, una confusión de los términos: los ayudantes no son los ayudantes, el mensajero no es el mensajero, la conversación telefónica no es una conversación telefónica. La seducción es perversa en la medida en que forma parte de ese ocultamiento. K. revela desde el principio la ambigüedad de ese discurso apenas recibe la carta y percibe las consecuencias. El itinerario de las diferentes interpretaciones es un reingreso a la situación inicial.

La relación con Barnabás es aparente relación con el castillo. E aquí el "malentendido vulgar y objeto", porque Barnabás es cómplice de su propia apariencia. Por otra parte, la posibilidad de ser obrero aldeano es aparente. El trabajo en la aldea es ilusorio. Los oficios son epítetos para nombrar. El trabajo de los funcionarios -expedientes, interrogatorios, informes- hace doblemente ilusorio el trabajo de los aldeanos.

Enunciado tautológico del poder

El poder es injustificado, omnipresente y difuso. El castillo es la autoridad y este enunciado es, en la novela, una tautología que se afirma en su facticidad, lo que un crítico -Martín Hopenhayn- ha calificado como una racionalidad hermética. Su omnipresencia se inicia con el propio título de la novela. Nada justifica su existencia. Cuando K. pregunta:

"¿Acaso hay aquí un castillo?" (pag. 8)

La respuesta de Schwarzer es:

"Ciertamente"/.../es el castillo del conde de Westwest". (pag. 8)

Y la acotación:

"...dijo el joven con lentitud mientras uno que otro de los espectadores meneaba la cabeza mirando a K." (pag.8)

K. no puede preguntar sobre lo obvio: que hay un castillo y si necesita permiso. Castillo y autoridad son una identidad incuestionable e, igualmente, difusa. La polaridad topográfica encubre una identidad transparente no sólo porque hay un mesón señorial en la aldea y porque los aldeanos van al castillo y los funcionarios bajan a la aldea (y esto es aparente) sino porque los aldeanos han enajenado su conciencia para ser "lo otro". En el interrogatorio de Momus la mesonera lo explica claramente:

"Señor agrimensor", terció la mesonera, "mucho me curaré de seguir dándole consejos, ya que mis consejos anteriores, los más amistosos que puedan concebirse fueron rechazados por usted en forma inaudita; yo sólo he venido a ver al señor secretario -no tengo nada que ocultar- para poner a las autoridades, debidamente, en conocimiento de su conducta y de sus intenciones, y a fin de salvaguardarme por siempre jamás ante la posibilidad eventual de que volvieran a alojarlo en mi casa; tales son ahora nuestras relaciones y sin duda ya nada las hará cambiar; y por lo tanto, si expreso ahora mi parecer, no lo hago para ayudarle a usted, sino para facilitar un poco al señor secretario la difícil tarea de tratar con un hombre como usted."  
(pags. 128-129)

Quando K. es citado por Erlanger -luego de una larga espera y del diálogo con Burgel- recibe la orden de dejar a Frieda. Frieda ya había regresado al mesón señorial. La segunda carta del castillo felicita a K. por su trabajo. K. no había hecho una sola tarea de agrimensura y, además, había tomado el trabajo de bedel. La decisión de Frieda se transforma en aparente, lo real es la orden. La condición de bedel es aparente: la carta es al señor agrimensor. Este es el discurso ideológico del poder. Como tal, el poder es unívoco. La ambigüedad y el ocultamiento son sus formas de preservación. La imposibilidad de lectura lleva a la imposibilidad de la acción, resuelta en una sucesión de actos sin sentido, no por lo que sean en sí mismos sino porque en su génesis quedan reduci-

dos a la inanidad.

La novela de Amalia

La novela de Amalia duplica la novela de K. Hay igualmente una carta, pero su texto no se conoce. La historia de Amalia no es el intento de aproximación al castillo sino la ruptura de la relación con él. La carta es obscena, de modo que la ruptura esta determinada menos por un principio ético que por un problema de lenguaje. La actitud de Amalia se vuelve insignificante: todos los aldeanos rompen con la familia de Amalia, en complicidad con el castillo, y Amalia convalida finalmente la actitud de "los otros", manteniéndose al margen de cuanto hacen Olga y Barnabás. Para Amalia, los términos de la carta pasan a ser un modo de ver el acto que la genera. Sin embargo ni Olga ni Barnabás -tampoco el padre- pueden advertir esa relación, al punto que Olga se prostituye a los aldeanos del mesón señorial y Barnabás acepta que K. sea seducido por él.

Aunque aparezca una "historia" que se narra, esa historia se vuelve ilusoria en el extenso diálogo de K. con Olga. En la exploración de las posibilidades para anular la ruptura y en la enumeración de los actos del padre, de Olga y de Barnabás, se muestra el sinsentido de todos esos actos, para ellos no generados por la carta -la carta para todos es obscena- sino por el silencio. El silencio del castillo es tan ambiguo como la carta dirigida a K. En rigor, Olga ha invertido los términos: el silencio se origina en el rechazo de Amalia -a su vez producido por los términos de la carta- y la carta había sido enviada por Sortini, un funcionario del castillo.

El castillo revela la ambigüedad del discurso ideológico y muestra -como proceso y por contraste- su propio principio constructivo. Dicho de otro modo y un poco audazmente: si la novela realista implica una representación del lenguaje, la novela de Kafka supone una operación so-

EL CASTILLO O LA CLAUSURA DEL SENTIDO

bre el lenguaje. Kafka es la conciencia de que el hombre ve a través del lenguaje y eso implica un cambio en la visión del hombre mismo.

NOTAS

Las páginas citadas de El castillo corresponden a la traducción realizada por D. J. Vogelmann, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

BIBLIOGRAFIA

- Max Brod, Kafka, Buenos Aires, Emecé Editores, 1959.
- Georg Lukacs, Significación actual del realismo crítico, México, ERA, 1963.
- Werner Hoffmann, Los aforismos de Kafka, México, FCE, 1979.
- Marthe Robert, Kafka, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- George Steiner, Frederick Hoffmann y otros, Kafka, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1969.
- E. Martínez Estrada, En torno a Kafka y otros ensayos, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- Milena Jesenka, "Por eso murió" (nota necrológica) en Tiempo Argentino, 3-VII-83, traducción de Gabriela Massuh.
- Klaus Wagenbach, Kafka, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- Martín Hopenhayn, ¿Por qué Kafka? Poder, mala conciencia y literatura, Buenos Aires-Barcelona, Editorial Paidós, 1983.