

A propósito de 100 años de la muerte de Franz Kafka

El mejor homenaje para un escritor es leerlo



Edilson Silva-Liévano¹ 

En mi adolescencia, el primer escrito que leí de Kafka fue “Carta al padre” (1919). Lo encontré en un viejo pliego de periódico amarillento del que habían sustraído un pequeño recuadro. Esa pequeña ausencia se convirtió en una presencia que alimentaba mi curiosidad. Me preguntaba qué se decía en las líneas que faltaban. El recorte se había llevado unos cuantos pasajes del texto, que no podía contrastar con otra fuente. Sin embargo, me di a la tarea de completarla con mi imaginación. Pasé días tratando de suponer las secuencias faltantes. De pronto, por pura casualidad, me encontré realizando mis primeros ejercicios de escritura.

En este escrito, realizo una lectura personal de algunos textos de Franz Kafka y retomo las voces de algunos críticos que nos ayudan a comprenderlos.

El cuerpo, las cosas, el mundo

Franz Kafka nació en Praga, República Checa, el 3 de julio de 1883. Murió en Kierling, Austria, el 3 de junio de 1924. Provenía de una familia de origen judío asquenazí. Hablaba alemán con acento checo y era más proclive al socialismo que al judaísmo. No era un practicante acérrimo, y no me cuesta trabajo imaginarlo camino a la sinagoga solo dos veces al año, apurado por su padre, Hermann Kafka, alentado por su madre, Julie Löwy, y fastidiado con su traje de sastre. Sus propias palabras, recogidas en su diario (1911), dan testimonio de ello:



¹ Ph.D. en Cultura y Educación en América Latina. Universidad de Artes y Ciencias Sociales, ARCIS, Docente-investigador Universidad Pedagógica Nacional esilva@pedagogica.edu.co

Como por entonces ya me subestimaba a mí mismo, más en presentimientos que en la realidad, tenía el presentimiento de que únicamente por amoldarse a mi cuerpo tomaba la ropa esos aspectos sucesivos de rigidez de tabla y de bolsa vacía. Trajes nuevos no deseaba en ningún modo, pues ya que debía parecer feo quería al menos estar cómodo y evitarle, además, al mundo, que se había acostumbrado a los trajes viejos, la fealdad del espectáculo de uno mismo. (Brod, 1974, p. 16)

Franz Kafka cuenta que su madre insistía en hacerle ropa nueva del mismo estilo que la gastada. De ello, se deduce que sus padres no le daban importancia a su aspecto.

De resultas de ellos, acomodé también mi porte a los trajes feos y anduve con la espalda encorvada, los hombros torcidos, los brazos y las manos sueltos; temía a los espejos porque me mostraban una fealdad irremediable, que no podía ser por otro parte, completamente cierta, pues si yo hubiera tenido de veras aquel aspecto, habría llamado gradualmente la atención; durante los paseos dominicales soportaba de mi madre ligeros empujones en la espalda y amonestaciones y profecías demasiado abstractas que yo no podía relacionar de modo alguno con las preocupaciones que a la sazón me embargaban. (Brod, 1974, p. 16)

Aunque nadie aceptaría que esta sea la génesis de una de sus obras más célebres, ya en sus textos testimoniales Kafka traza un sistema de relaciones que pasan por los cuerpos en transformación, acontecimiento central de sus relatos. Estos cuerpos están en tensión constante con la mirada de los otros y con el complejo mundo del espacio social o privado, donde los hombres terminan convirtiéndose en espectáculo, en presencias molestas, en insectos monstruosos, en presas del poder.

En "La metamorfosis" (1915), un comerciante se convierte en escarabajo bajo el asedio de su familia y los jefes del comercio; en "Un artista del hambre" (1922), el protagonista decide la autofagia como parte del espectáculo, y termina olvidado junto con las jaulas de los otros animales no humanos; en "Informe para una academia" (1917), un simio deviene en humano, a cambio se le pide información sobre su condición; y en "Un artista del trapecio" (1923), el hombre habita para siempre en lo alto de su cuadrilátero ante la mirada expectante del empresario y el público.

En sus relatos, Kafka convierte el cuerpo en un acontecimiento central e hiperbólico. En un plano macro, este representa las instituciones, como la familia, la academia, la cárcel, la escuela y el mercado. En un nivel micro o biológico, se le considera un objeto de consumo, entretenimiento y disputa territorial. A través de estos cuerpos, las fuerzas internas y externas del poder someten al sujeto a la observación, la condena y la abyección.

En el caso de "Un artista del hambre" (1922), el protagonista se somete a un régimen de ayuno extremo en un intento de alcanzar la perfección en su arte. Este sometimiento es una forma de violencia que se ejerce sobre el cuerpo, pero que también proviene de la propia subjetividad del personaje, quien se obsesiona con su arte y está dispuesto a sacrificar su salud y su vida por alcanzar la perfección.

En "Un artista del trapecio", el protagonista también se somete a un régimen de entrenamiento y disciplina que le permite realizar acrobacias de gran dificultad. En este caso, las fuerzas externas que se ejercen sobre el cuerpo provienen del empresario y del público, quienes exigen al artista que se supere constantemente. El cuerpo del artista se convierte así en un objeto de espectáculo, en un producto que debe ser consumido por el público.

En ambos relatos, el cuerpo se convierte en un mero objeto que se integra al sistema de relaciones sociales. La vida se degrada a la labor de la ingesta de alimentos y al desempeño de oficios, y los personajes quedan despojados de sus vidas políticas. De repente, la vida se ve sometida a la alegoría de un circo, un espectáculo de alegrías efímeras, de entretenimiento, de novedades triviales.

Tanto en la "La metamorfosis" (1915) como en el "Informe para una Academia" (1917), el acontecimiento sucede mediante el devenir de humano en insecto y de simio en hombre. El cuerpo es sometido al escrutinio de los otros como cuando escribe: "excelentísimos señores académicos" para dar cuenta de la "simiesca vida anterior" (Kafka, 1924, p. 157). El narrador declara que dicho cometido será del todo imposible porque "se le fueron borrando los recuerdos" (p. 157) y que no debe pasarse por alto que la simiedad de los académicos no puede estar más lejos que la del propio personaje, que en su pasado son semejantes.

El personaje narra que para saber cómo fue capturado en la Costa de Oro depende de relatos ajenos, y cuenta: "lo primero que aprendí fue a estrechar la mano en señal de solemne acuerdo" (Kafka, 1924, p. 158). Así que gesto y logos, introspección y acción, van marcando la manera para dominar la simiedad. En estas cuatro historias la mirada de los otros es presentada como miope y utilitarista, un cuerpo que sirve para el espectáculo, el comercio, la ciencia. Solo el relato en sí supera esa visión para convertirse en una alegoría de la condición humana, de lo que implica ser humano:

Solo cuando se puede poseer cosas se es persona, y esto no atañe solo al derecho privado, sino a la condición más general de toda persona y cosa: la segunda lo es por estar sujeta a la primera y bajo su dominio, mientras que la primera se reconoce por las cosas que posee,

y en particular por lo que ella misma tiene de dominable y poseible. Soy persona porque tengo algo de animal (o esclavo) sobre lo que ejercer dominio dentro de mí, fuera o a ambos lados, y eso a lo que no puedo dejar de dominar (ni, por tanto, terminar de hacerlo) tiene que ser excluido de lo que yo soy (sin poder acabar jamás semejante tarea), pero a la vez ha de estar incluido para permitir la exclusión. (Espósito, 2017, p. 11)

En esta historia, la academia en representación del conocimiento, la ciencia, la ilustración y la modernidad en su aspecto más amplio le pide al personaje devenido de animal en hombre que dé cuenta de la forma como ha logrado hacerse *res-ponsable* de su simiedad, de cómo es que ha ejercido posesión y dominio de la cosa llamada simiedad. Las cosas no se tratan pues solo de las cosas externas y ajenas al sujeto sino estrechamente ligadas al cuerpo. Tanto en el fragmento del Diario de Kafka, donde las ropas se amoldan a un cuerpo plano y casi vacío, como en "Informe para una academia" (1917), la cosa-cuerpo-físico es inseparable de la persona que la cuenta.

En los relatos de Kafka, el cuerpo cumple una doble función. Por un lado, representa a las colectividades, que están atravesadas por saberes, poderes y subjetividades. Por ejemplo, la familia, la ley, el Estado, los pueblos o los académicos. Por otro lado, el cuerpo físico o biológico es el lugar de paso de todas las fuerzas opresivas, discriminatorias y condenatorias:

No hace mucho leí un artículo, escrito por alguna de esas sabandijas que arremeten contra mí en los periódicos, que la naturaleza simiesca no ha sido reprimida del todo, y como prueba de ello alega que cuando recibo visitas me bajo los pantalones para mostrar la seña dejada por la bala. A ese sinvergüenza deberían arrancarle a tiros, uno

por uno, cada dedo de la mano con que escribe. (Kafka, 1924, p. 159)

La bala a la que alude el personaje es la que le disparó un cazador el día en que lo capturaron en su estado de simio. Tras despertar de ese incidente, el personaje comienza a tener sus propios recuerdos. A esta altura, se presenta el acontecimiento fundamental del relato: el personaje se encierra en una caja casi totalmente sellada. La caja solo tiene una rendija por la que no puede sacar ni la cola. El personaje dice: "Por primera vez en mi vida me encontraba sin salida" (Kafka, 1924, p. 160).

El personaje-narrador no se refiere a una salida en el sentido figurado de la libertad, sino a una salida física de su condición de encierro. La libertad, por el contrario, le parece un engaño humano. Podría haber intentado fugarse, pero eso solo habría significado el suicidio. Por eso dice:

No, yo no quería libertad. Quería únicamente una salida: a derecha, a izquierda, a donde fuera. No pretendía más. [...] Pero como en el circo de Hagenbeck a los monos les toca estar encajonados, pues bien, dejé de ser mono. Fue una asociación de ideas clara y hermosa que debió, en cierto modo, ocurrírseme en la barriga, ya que los monos piensan con la barriga. (Kafka, 1924, p. 161)

Tras despertar a la conciencia humana, el personaje se encuentra atrapado. Sin embargo, pronto descubre que puede subvertir su condición de simio imitando a los humanos. Observa a los humanos con dificultad para distinguirlos, pues todos le parecen uno solo. Dicho de forma objetiva, a ser hombre se aprende, y a lo largo de su proceso va encontrando maestros que según las imágenes del relato son clave y le permiten dar el salto del estado simiesco, en hombre:

No razonaba, pero observaba con tranquilidad a los hombres que veía ir y venir.

Siempre las mismas caras, los mismos gestos; a menudo me parecieron un único hombre. (Kafka, 1924, p. 163)

ningún maestro de hombre encontrará en el mundo mejor aprendiz de hombre (Kafka, 1924, p. 164)

Más adelante dice:

Tiré la botella, no ya como un desesperado, sino como un artista; pero me olvidé, eso sí, de frotarme en la barriga. En cambio, porque no podía hacer otra cosa, porque algo me empujaba a ello, porque mi mente bullía, rompí a gritar: "¡Hola!", con voz humana. Ese salto me hizo entrar de un salto en la comunidad de los hombres, y su eco: "¡Habla!", lo sentí como un beso en mi cuerpo chorreante de calor. (Kafka, 1924, p. 166)

La enunciación anterior precisa ser completada, solo se es hombre en las facultades del lenguaje, entre ellos la intencionalidad no declarativa del gesto y la intencionalidad ilocutiva del acto de habla. Con un simple "hola" al final de un largo proceso, el nuevo hablante ingresa en la común-unidad de los hombres, el discurso.

Cuando en Hamburgo me entregaron el primer amaestrador, en seguida me di cuenta de que ante mí se abrían dos posibilidades: el zoo o el music-hall. No vacilé. Me dije: "Pon todo tu empeño en entrar en el music-hall: ésa es la salida. El zoo no es más que otra jaula; quien entra allí está perdido. (Kafka, 1924, p. 167)

Jerome Bruner (2023) propone que los actos de habla narrativos "reavivan la imaginación del lector y que lo comprometen en la producción del significado bajo la guía del texto" (p. 53) y que este "debe permitirle al lector escribir su propio texto virtual" (p. 53), al menos desde tres características esenciales: la *presuposición*, la *subjetificación* y la *perspectiva múltiple*.

La presuposición se comprende como el desencadenamiento o "creación de significados implícitos en lugar de significados explícitos" (p. 53). En el texto de Kafka podemos inferir que solo en las facultades del lenguaje, la lengua y el arte nos hacemos humanos, la animalidad, el zoo, es nuestra jaula, de ahí que la salida no era solo la búsqueda de un vector en el espacio, sino que la salida era humana, en el dominio del propio cuerpo de simio.

Bruner define la *subjetificación* como "la descripción de la realidad realizada no a través de un ojo omnisciente que ve una realidad atemporal, sino a través del filtro de la conciencia de los protagonistas de la historia" (p. 54). En ese sentido, es frecuente que Kafka emplee la primera persona, narradores personajes u homodiegéticos que se convierten en testigos de su propia historicidad, de su ser en el mundo.

Y aprendí, señores míos. ¡Cuando hay que aprender se aprende; se aprende cuando se trata de encontrar una salida!; Se aprende sin piedad! Se vigila uno a sí mismo látigo en mano, fustigándose a la menor vacilación. La naturaleza simiesca salió con furia de mí, se alejó de mí dando volteretas, y por ello mi primer maestro, casi se volvió mono y tuvo que abandonar las lecciones para ser internado en un sanatorio. Afortunadamente pronto salió de allí. (Kafka, 1924, p. 166)

Con su carácter irreductible, tiránico y racional, el personaje subjetiviza su mundo interior y cuenta que llegó a alcanzar la cultura media de un europeo. Aunque pretende hacernos creer que eso carece de valor, confiesa que eso fue lo que lo ayudó a encontrar la salida especial: la salida humana. En este punto, puede que su relato traslape una ironía sobre esa cultura, pues sus primeros maestros, los cuidadores a los que imita, eran cazadores, borrachos y carentes de singularidad.

Por último, desde la perspectiva múltiple "se ve el mundo no unívoco sino simultáneamente a través de un juego de prismas cada uno de los cuales capta una parte de él" (Kafka, 1924, p. 55), no es mucho lo que nos deja saber, excepto por la acusación que hace sobre las "sabandijas" que acometen contra él, y al cierre del relato dice: "no es la opinión de los hombres lo que me interesa; yo solo quiero difundir conocimientos, sólo estoy informado" (Kafka, 1924, p. 167). Al incorporar todos los recursos de la cultura, el personaje ha tomado la forma humana: lenguaje, lengua, gesto, arte, ideas, racionamiento, conciencia. Todo ese complejo universo le han proporcionado una salida de la simiedad.

Subvertir las lógicas: la arbitrariedad

Leyendo su diario, llegué a considerar que Franz Kafka, y desde muy temprana edad, tenía dudas sobre casi todo. Abandonado por la certeza algunos de sus primeros escritos no pudieron salvarse de la destrucción, pero sí los que a futuro nos llegaron salvaguardados por su amigo, escritor, compositor, periodista y traidor, Max Brod. Tan valioso resulta quien escribe la obra como aquel que hace de albacea y se niega a cumplir la orden nefasta de quemarla.

En una carta de Kafka a Brod, el 22 de julio de 1912 escribe:

carezco de todo talento organizativo y por eso ni siquiera soy capaz de inventar un título para el anuario. Pero no olvides que en la invención los títulos mediocres o incluso malos alcanzan un buen prestigio por influencias probablemente caprichosas de la realidad. (Brod, 1974, p.17)

La cuestión es que la tradición parece contradecir al autor, sus títulos se han vuelto tan memorables como el universo mismo que se construyen. Jerome Brunner sostiene que:

si bien es cierto que el mundo de un relato (para lograr verosimilitud) tiene que ajustarse a las reglas de una coherencia lógica, puede contradecir esa coherencia para construir la base del drama. Como en las novelas de Kafka, en las que una arbitrariedad no lógica en el orden social proporciona el motor del drama. (2023, p. 32)

En “Un médico rural” (1919), Franz Kafka fusiona la realidad habitual con la extraordinaria. Cuando el galeno y su criada Rosa buscan ayuda para llegar al enfermo que está a quince kilómetros, en medio de la oscuridad y abatidos por una tempestad, aparece de la nada un sujeto en la pocilga. Le ofrece apeaar los caballos al coche para transportarlo, pues el del médico ha muerto por agotamiento la noche anterior.

En una secuencia cinematográfica, y con una atmósfera surrealista, las acciones se suceden entre la penumbra de lámparas al vaivén del viento y el temporal de nieve. Casi escuchamos los pasos agitados de la mujer que, primero, corre por el pueblo. Luego, huye en su propia casa cerrando puertas y ventanas ante la inminente depredación del viejo. A cambio de los corceles, el viejo ha decidido quedarse con Rosa.

Todo se nos cuenta vertiginosamente, ahorrando secuencias narrativas que ralenticen la narración; desde la pulsión y percepción de un narrador de primera persona que acaba de agudizar sus sentidos para darnos el detalle de lo que oye, ve, siente, descubre, a la distancia a pesar de la oscuridad:

El coche sale disparado, como una hoja arrastrada por la tormenta; tengo tiempo de oír el ruido de la puerta de mi casa, que cae

hecha pedazos bajo la embestida del hombre, luego mis ojos y mis oídos se hunden en el remolino de la tormenta, que confunden mis sentidos. Pero esto solo dura un instante; en efecto, como si frente a mi puerta se encontrara la puerta de mi paciente; ya estoy allí, los caballos se detienen; ha dejado de nevar; brilla la luna; los padres de mi paciente salen ansiosos de su casa; su hermana los sigue; me ayudan a bajar del coche; no entiendo sus confusas palabras; en el cuarto del enfermo el aire es casi irrespirable; la estufa, de la que nadie se ocupa echa humo; quiere abrir la ventana, pero antes voy a ver al enfermo. (Kafka, 1924, p. 111)

En muchos de los relatos de Kafka, la lógica de la realidad se subvierte. Lo vemos en el devenir de hombre en insecto o de simio en humano, en la condena insospechada por un asunto tan irrisorio como escribir una carta para contar sobre su boda, o en los caballos incontrolables que salen de no sé sabe dónde y recorren quince kilómetros en un instante.

Además, la forma del relato de Kafka permite identificar algunos de los cinco valores literarios que Ítalo Calvino (1985) propuso para el tránsito hacia una literatura del siglo XXI. Estos valores son la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad, la multiplicidad y la consistencia. La obra de Kafka, por tanto, se puede considerar precursora de la literatura del siglo que cursa.

La levedad es uno de los valores literarios que Ítalo Calvino identifica en la literatura clásica, pero que ya están presentes en la obra de Kafka. Pese a la gravedad existencial que se transmite en sus relatos, la narración transcurre de forma grácil y ligera. Por ejemplo, el relato “Un médico rural” (1919) inicia diciendo: “Tenía un serio problema”. La adjetivación “serio” es suficiente para transmitirnos el núcleo del problema sin dilaciones ni distracciones. Como se ha sostenido en la cuentística, el adjetivo que no da vida, mata. Kafka repite esta misma estrategia

a lo largo de los epítetos de sus personajes o de lo que pretende describir: “ha dejado de nevar”, “brilla la luna”, “aire irrespirable”, “Un caballo relincha estridentemente”.

Otros valores literarios que se identifican en la obra de Kafka son la exactitud, la visibilidad y la multiplicidad. Las palabras están dispuestas para instalar en la mente del lector la imagen de lo que se cuenta. También van construyendo una atmósfera que deja abierta las interpretaciones. Por ejemplo, en el relato “Un médico rural”, Kafka resalta entre comillas latinas los pensamientos del narrador, casi como epifonemas. También los introduce en la narración homodiegética del médico.

Sí —pienso amargamente—, en estos casos los dioses nos ayudan, nos envían el caballo que necesitamos y, como hay prisa, añaden otro; por si fuera poco, nos envían un caballero. (Kafka, 1924, p. 111).

He de regresar inmediatamente”, pienso, como si los caballos nos invitaran al viaje; pero, sin embargo, permito que la hermana, que me cree agobiado por el calor, me quite el abrigo. (p. 113)

Así es la gente de mi zona. Siempre espera que hagan milagros. Han cambiado sus antiguas creencias; el cura se queda en su casa y desgarrar sus dalmáticas unas tras otras, pero el médico todo lo puede, piensan ellos con su hábil mano quirúrgica. (p. 114)

Las intromisiones del narrador, en las que lanza juicios, contribuyen a la consistencia literaria de la obra de Kafka. Esta consistencia se entiende como la expresión de una visión de mundo articulada en aspectos éticos, estéticos y cognoscitivos. Los elementos fantásticos de la obra, como los caballos bolidos, las condenas contradictorias o absurdas, los monstruosos insectos humanos o los simios convertidos en humanos, no son simples extravagancias,

sino que ponen en forma aspectos mucho más complejos de la vida humana o social.

Cuidadosamente, en el relato “Un médico rural”(1924), Franz Kafka introduce un tema teológico. Lo lógico sería que el paciente, un joven con una herida infectada en el muslo, preguntara: “¿Me curarás?”. Sin embargo, Kafka lo hace preguntar: “¿Me salvarás?”. Este enunciado es ambiguo, ya que se refiere tanto a la física del cuerpo como a la metafísica del alma. La pregunta del joven refuerza el sentido teológico del relato, que se ve reforzado por la idea de Dios en el pensamiento del médico y por la discusión sobre los sistemas de creencias, tanto místicos como científicos.

En la escena que sigue, la familia, los ancianos del pueblo, la escuela, es decir, las instituciones desvisten al médico mientras el coro de niños canta: “desnudadlo para que cure, y si no cura, matadlo. Sólo es un médico, sólo es un médico” (Kafka, 1924, p. 114). Acuestan al médico desnudo al lado del enfermo, al que cura y el que sufre en el mismo lecho, la confesión del joven: “con una hermosa herida viene al mundo; ésa fue mi única herencia” (p. 115); luego, la ilusión de una posible cura; finalmente, la huida de la casa montado en los caballos, dejando a paso lento el mundo atrás, en otra temporalidad existencial diferente a la que inicia el relato:

—Al galope! — grité, pero en vano; despacio como viejos, nos adentramos en los desiertos helados; largo tiempo oí tras de mí el nuevo y erróneo canto de los niños:

Alegraos, enfermos,

Ya os han puesto al médico en la cama. (1924, p. 115)

El relato de Kafka nos sugiere que todos nacemos con una herida existencial, de la que nadie puede salvarnos. Por más médicos a los que acudamos,

de cualquier tipo, la enfermedad resulta incurable. El personaje introduce una última evaluación: “Un sucesor me roba la clientela, pero inútilmente, porque no puede reemplazarme” (Kafka, 1924, p. 116). Estas palabras nos llevan a la conclusión de que nuestra existencia está plagada de heridas, que somos devorados vivos por la muerte, que esta habita incluso en los rostros más jóvenes y bellos. Nadie puede salvarnos del arrojado existencial.

Pese al pesimismo que encarna el relato, Kafka lo ha dicho de forma leve y grácil, restándonos la gravedad del asunto. Los niños representan aquí al coro en la tragedia de la vida, y su inocencia resulta perturbadora e ilusoria. Como en toda tragedia, el héroe está muerto antes de ingresar a la escena. Así que, por más confortables que sean las condiciones, como en el caso del joven paciente, la herida le ha sido dada desde su nacimiento.

Leer en clave de parábola los textos de Kafka

En la obra de Franz Kafka, el mundo convulso de la modernidad y el hombre moderno de la ciudad no son el contenido, sino el significante. Lo dispuesto narrativamente es solo el punto de partida. Como dice Walter Benjamin (1971),

Lo verdaderamente genial en Kafka fue que probó algo nuevo por entero: abandonó la verdad para atenerse a la transmisibilidad, a su elemento hagádico². Las creaciones kaffianas son todas ellas parábolas. Y su miseria y su belleza consisten en que tuvie-

ron que convertirse en algo más que parábolas. (p. 207)

Siguiendo la indicación de Walter Benjamin, podemos considerar algunas obras de Franz Kafka como parábolas. En ellas, el autor transmite una visión del mundo a través de analogías, simbologías, alegorías y metáforas. En este sentido, podríamos denominarlas literatura didáctica, pero sin perder de vista la advertencia, tuvieron que convertirse en mucho más que eso.

En la parábola de “La Condena” (1912) —para jugar con el tono propuesto por Benjamin— el relato comienza con un tono que nos invita a escuchar una historia: “Cierta mañana de un domingo de primavera, el joven comerciante George Bendemann estaba sentado en el dormitorio [...]” (Kafka, 1924, p. 91). En el mundo narrado, el joven comerciante ha escrito una carta a su amigo de infancia, que se ha ido a San Petersburgo. La acaba de escribir, la dobla y la guarda.

En las líneas siguientes, asistimos al mundo citado. La historia nos cuenta un poco la suerte del personaje que se ha ido al extranjero en busca de mejores oportunidades comerciales. En realidad, las cosas ya habían mejorado en el punto de partida, pero el protagonista no se atreve a contarle a su amigo las buenas noticias. Ni siquiera le dice que se ha comprometido con Frieda Brandelfeld, ni lo bien que le van los negocios. Cree que su amigo no podría soportar o aceptar su éxito.

En este relato, el conflicto se desencadena cuando George le cuenta a su padre, viudo y colega en la tienda, que ha decidido contarle a su amigo sobre la boda. El padre, sin embargo, afirma que su amigo ya lo sabe todo y que esa es la razón por la que no ha regresado. Enfurecido, el padre le recrimina a George que se sienta superior, cuestiona la moral de la novia y lo condena.



2 El término “hagádico” se refiere a un conjunto de narraciones de la tradición oral hebrea, así como textos literarios hebreos de naturaleza no legalista, provenientes a veces de debates y escritos rabínicos (tal como sucede con el Talmud) y entre los que se incluyen cuentos, leyendas, parábolas y otras tantas narraciones que pueden hacer referencia a la historia y/o la astronomía.

Ahora que sabes que hay otras cosas en el mundo, porque hasta ahora sólo te has preocupado de las tuyas. Eras un niño inocente, pero también es cierto que eras un diabólico. Por lo tanto, te condeno a morir ahogado. (Kafka, 1924, p. 103)

Inmediatamente después, el hijo se siente “expulsado de la habitación”. Sale de la casa, cruza la calle y se lanza al río, gritando: “Queridos padres, a pesar de todo, siempre os he amado” (p. 103). En realidad, si quisiera enunciar el relato —por cierto, complejo en su sentido— al mejor estilo de las parábolas hadágicas, diría: “Parábola del hombre que traiciona la amistad y recibe una condena”. Los motivos avanzan de la siguiente manera: se presenta el contexto de los dos amigos, se introduce la mirada disruptiva del padre, se enuncia la sentencia por parte del padre, el personaje se ahoga en el río.

Sin embargo, el aspecto didáctico de la parábola no se deriva del acontecimiento central sino del complejo tiempo psicológico de los personajes, de la ironía del destino que corre por tres personajes: cuando el amigo se va en busca de mejor vida, la situación mejora; cuando el hijo comunica la noticia de su boda es condenado, cuando el padre cree recuperar su lugar, muere; cuando el personaje cree que ha llegado al éxito en realidad fracasa en las relaciones.

No quisiera molestarlo —explicaba Georg— probablemente vendría, al menos así lo creo; pero se sentiría obligado, y tal vez me tendría envidia; desde luego, se sentiría descontento y sin poder hacer nada para remediarlo, y luego debería volver a Rusia. Solo, ¿comprendes? (Kafka, 1924, p. 94)

El juicio de su prometida resulta ambiguo y en contra del protagonista. Frieda Brandelfeld le dice: “con semejantes amigos, Georg, no deberías haberte comprometido conmigo”. Esta frase podría

referirse tanto al propio George como al amigo en el extranjero.

Pronto descubrimos que el padre de George ha estado observando a su hijo. Le ha comunicado todo al amigo de San Petersburgo y se siente desvalido por los años. El padre reclama su lugar en la familia y no quiere seguir siendo el cuarto de atrás de la casa, una analogía del abandono.

Quisieras cubrirme, bien que lo sé; pero todavía no estoy acabado. Y aunque sean mis últimas fuerzas, para ti son suficientes, demasiadas así. Conozco muy bien a tu amigo. Habría sido como un hijo para mí. Por eso mismo tú lo traicionaste, año tras año. [...]Pero un padre sabe leer los sentimientos de su hijo. Cuando creíste que lo habías hundido tanto que podrías sentarte sobre él sin que pudiera hacer nada, entonces decides casarte. (Kafka, 1924, p. 100)

Walter Benjamin tenía razón al afirmar que los relatos de Kafka tuvieron que convertirse en algo más que parábolas. En sus textos, el sentido no se deja leer didácticamente, incluso hay que construirlo a partir de la arbitrariedad de la lógica y de la ausencia. ¿Acaso era necesario que el hijo cumpliera la orden del padre? Franz Kafka hace que el personaje cumpla la condena, quizá para indicar que en la modernidad estamos ante fuerzas de las que no podemos escapar, que somos sabidos por otros antes que por nosotros mismos. Cuando el hombre sucumbe el motor de los autos continúa su marcha. El progreso no se detiene.

Por una literatura menor

Entre varios de los trabajos críticos que leí sobre la obra de Kafka, hay uno que me llama la atención de forma especial. Se trata del texto de Gilles Deleuze y Felix Guattari (2001) *Kafka por una*

literatura menor. ¿Qué es una literatura menor? es precisamente el capítulo donde lo explican:

las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la incorporación de lo individual en lo inmediato político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la mayor (o establecida). Incluso aquel que ha tenido la desgracia de nacer en un país de literatura mayor debe escribir en su lengua como un judío checo escribe en alemán o como un uzbaquiano escribe en ruso. (p. 31)

En su ensayo, los autores definen la literatura menor como aquella que se produce en una lengua que no es la lengua oficial de un Estado-nación. Esta condición minoritaria otorga a la literatura menor una potencia política y creativa particular. Pero esto no indica que la literatura menor se hace en lengua de la minoría, sino en una que no asume la lengua de referencia y con ello debemos suponer que se trata de todo lo que transita por la oficialidad de una lengua: el sistema de valores, las identidades nacionales, las axiologías propias de un pueblo y el léxico permitido.

La desterritorialización y la territorialización son dos conceptos clave en la teoría de Deleuze y Guattari. La desterritorialización se refiere al proceso de ruptura con los códigos y las normas establecidos, mientras que la territorialización es el proceso de creación de nuevos códigos y normas. En el contexto de la literatura menor, la desterritorialización se puede entender como un proceso de ruptura con los códigos y las normas de la literatura oficial. Esto se puede manifestar de diversas maneras como, por ejemplo: el uso de un lenguaje coloquial o dialectal, la experimentación con nuevos formatos narrativos, la exploración de temas tabú o políticamente comprometidos.

Kafka no plantea el problema de la expresión de una manera abstracta universal, sino en relación con las literaturas llamadas menores: por ejemplo, la literatura judía en Varsovia o en Praga. Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, es que el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente desterritorialización. Kafka define así de esta manera el callejón sin salida que impide a los judíos el acceso a la escritura y que hace de su literatura algo imposible: imposibilidad de no escribir, imposibilidad de escribir en alemán, imposibilidad de escribir de cualquier otra manera. (Deleuze y Guattari, 2001, p. 29)

Los autores sostienen que, “todo en ellas [las literaturas menores] es política” (p. 29), y con ello, invierten el acento o protagonismo que toman los dramas individuales o de las minorías en el entramado del espacio-tiempo:

En las “grandes” literaturas, por el contrario, el problema individual (familiar, conyugal, etcétera) tiende a unirse a otros problemas no menos individuales, dejando el medio social como una especie de ambiente o de trasfondo; de tal manera que ninguno de estos problemas es particularmente indispensable, ni necesario, sino que todos se unen “en bloque” dentro de un espacio más amplio. 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. (2001, p. 29)

Se trata, por tanto, de un ejercicio enunciativo en el que la literatura despliega las fuerzas fictivas que dan forma a los dramas individuales o colectivos y las ponen en tensión con los trasfondos nacionales,

sociales e ideológicos. Como lectores contemporáneos, nos llegan las traducciones del alemán de la obra de Kafka, en las que introduce temas marginales, el registro sociolingüístico de sus personajes y desvíos formales de la lengua de referencia.

Basándose en las investigaciones de Ferguson y de Gumperz, Henri Gobard propone por su lado un modelo tetralingüístico: la lengua vernacular, material o territorial, de comunidad rural o de origen rural; la lengua vehicular, urbana estatal o incluso mundial, lengua de sociedad, de intercambio comercial, de transmisión burocrática, etcétera, lengua de primera desterritorialización; lengua referencial, lengua del sentido y de la cultura, que realiza una reterritorialización cultural; la lengua mítica, en el horizonte de las culturas y de reterritorialización espiritual o religiosa. Las características espaciotemporales de esas lenguas, para decirlo brevemente, es de esta forma: la lengua vernacular es aquí; la vehicular, por todas partes; la referencial, allá; la mítica, más allá. (Deleuze y Guattari, 2001, p. 39)

En el texto "Chacales y árabes" (1917), Kafka personifica las complejas miradas que unos y otros construyen de sí. No debemos confundirnos ni pensar que Kafka crea un universo de denuncia o panfletario. Por el contrario, emplea los recursos propios de la narración para orientar su forma compositiva y arquitectónica, de la que es imposible no dejarse afectar en la manera en que pensamos, sentimos, imaginamos, actuamos frente al mundo, nosotros mismos y los demás.

En este relato, el acontecimiento gira en torno a una "enemidad muy antigua" entre los árabes y los chacales (carroñeros), así como la aparente quimera cíclica y profética de un hombre blanco que ponga fin a la "lucha que divide el mundo en dos bandos" (Kafka, 1924, p. 129). Los árabes son evaluados por los chacales como hombres fríos y arrogantes:

Queremos que los árabes nos dejen en paz; queremos aire respirable, que la mirada se pierda en un horizonte libre de su presencia; no oír el quejido de la oveja que el árabe degüella; que todos los animales mueran en paz y puedan ser purificados por nosotros, sin interferencias ajena, hasta que hayamos vaciado sus osamentas y pelado su hueso. Pureza, queremos solo pureza— y todos solazaban. ¿Cómo puedes soportar este mundo, noble corazón? Suciedad es su blancura; suciedad es su negrura; horrendas son sus barbas; basta ver sus ojos para vomitar; y cuando alzan el brazo, vemos en sus axilas la boca del infierno. Por eso, ¡Oh, amado señor!, con tus manos todopoderosas, degüéllalos con estas tijeras. (p. 130)

En el caso de Kafka, Deleuze y Guattari destacan su capacidad para desterritorializar el lenguaje alemán, y con ello deberíamos suponer la cultura alemana.

Es uno de los pocos escritores judíos que entiende y habla el checo (y esta lengua tendrá una enorme importancia con Milena). El alemán tiene en efecto el doble papel de lengua vehicular y cultural, con Goethe en el horizonte (Kafka conoce también el francés, el italiano y sin duda un poco de inglés). Aprenderá tardíamente el hebreo. (2001, p. 42)

No hablo alemán, así que no puedo apreciar sus intensidades. Sin embargo, en sus pasajes advierto el tono enunciativo de las plegarias y el uso de la lengua mítica. La desterritorialización del lenguaje en Kafka también tiene un efecto político. Al romper con los códigos establecidos (morales, éticos, sociales, estéticos), Kafka abre la posibilidad de crear nuevas formas de expresión y de pensamiento. Por tanto, sus obras pueden entenderse como una resistencia a los poderes dominantes o a las formas normalizadas de comportamiento dentro de la cultura. Al final de este relato, se nos cuenta que esta misma plegaria es elevada por los chacales

ante todos los europeos. Pero la reflexión metafísica da paso a la labor de sobrevivir:

Aparecieron ante nosotros cuatro hombres, que arrojaron ante nosotros el pesado cadáver. En cuanto lo dejaron en el suelo, los chacales aullaron excitados. Como arrastrados por cuerdas irresistibles, se acercaron titubeantes, casi reptando. (Kafka, 1924, p. 131)

Está bien —dijo— dejémoslos seguir con su tarea; además, ya es hora de levantar el campamento. Son unos animales maravillosos, ¿no es cierto? ¡Y cómo nos odian! (1924, p. 131)

En conclusión, la misma ventana abierta sobre el cuaderno de periódico amarillento se proyecta sobre cada uno de los cuentos que he comentado hasta aquí. Sus textos siempre ofrecen un universo por descubrir. Klaus Wagenbach calificó a Kafka como un “escritor de la tierra de nadie” hasta bien entrados los años cincuenta y tuvo por primera vez resonancia internacional en Francia e Inglaterra.

Otra cosa que contribuye a ese carácter apátrida: pocos detalles realistas, escasas indicaciones topográficas, prácticamente ninguna fecha, ni asomo de un narrador que tome al lector de su mano. Una estructura narrativa parabólica, y dialéctica que posibilita, o mejor dicho impone una multiplicidad de interpretaciones, particularidades. En suma —distanciamiento, abstracción, dialéctica—, que con toda razón han hecho de Kafka uno de los padres de la literatura moderna. (Wagenbach, 1988, p. 6)

Ahora recuerdo que Kafka me enseñó en sus obras disponibles una actitud desafiante ante el mundo, una subversión del orden establecido, pero las líneas que hacían falta a “Carta al padre” muestran la búsqueda incesante de una salida a lo largo de mi formación literaria. Hoy, puedo decir que la literatura menor es siempre un mirar hacia las fronteras difusas de los géneros, el drama de los sujetos marginales, la traslocación de los valores que transitan en la normalización de una cultura. La literatura será siempre una ventana abierta para mirar el mundo, la derrota de un mundo uniforme.

Referencias

- Benjamin, Walter (1971). *Iluminaciones*. Tauro Ediciones.
- Brod, M. (1974). *Franz Kafka*. Alianza Editorial.
- Bruner, J. (2023). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Gedisa.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2001). *Kafka por una literatura menor*. Ediciones Era.
- Esposito, R. (2017). *Personas, cuerpos, cosas*. Editorial Trotta.
- Kafka, F. (1924). *La metamorfosis y otros relatos*. Biblioteca Contemporánea.
- Wagenbach, K. (1988). *Franz Kafka, imágenes de su vida*. Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg.

No 100º aniversário da morte de Franz Kafka

O melhor tributo a um escritor é lê-lo



Edilson Silva-Liévano¹ 

Na minha adolescência, o primeiro escrito de Kafka que eu li foi *Carta ao Pai* (1919). Encontrei-o em um velho pedaço de jornal amarelado, do qual haviam recortado um pequeno trecho. Essa pequena ausência se tornou uma presença que alimentava minha curiosidade. Perguntava-me o que estava escrito nas linhas que faltavam. Sem outra fonte para comparação, assumi a tarefa de completar o texto com minha imaginação. Passei dias tentando supor as sequências faltantes. De repente, por pura coincidência, encontrei-me realizando meus primeiros exercícios de escrita. Neste texto, faço uma leitura pessoal de alguns textos de Franz Kafka e retomo as vozes de alguns críticos que nos ajudam a compreendê-los.

O corpo, as coisas, o mundo

Franz Kafka nasceu em Praga, na República Tcheca, em 3 de julho de 1883. Faleceu em Kierling, Áustria, em 3 de junho de 1924. Proveniente de uma família de origem judaica asquenaze, falava alemão com sotaque e tinha uma inclinação maior para o socialismo do que para o judaísmo. Não era um praticante fervoroso, e não é difícil imaginar que ia à sinagoga apenas duas vezes por ano, apressado por seu pai, Hermann Kafka, encorajado por sua mãe, Julie Löwy, e entediado com seu terno de alfaiate. Suas próprias palavras, registradas em seu diário (1911), testemunham isso:



¹ Ph.D. em Cultura e Educação na América Latina. Universidade de Artes e Ciências Sociais, ARCSIS. Docente-pesquisador na Universidade Pedagógica Nacional esilva@pedagogica.edu.co

Como eu já havia me subestimado, mais em meus pressentimentos do que na realidade, tive a sensação de que foi somente ao me moldar ao meu corpo que minhas roupas assumiram os sucessivos aspectos de rigidez de uma tábua e de uma bolsa vazia. Eu não queria roupas novas de forma alguma, pois, se tivesse que parecer feio, queria pelo menos estar confortável e poupar o mundo, que havia se acostumado com roupas velhas, da feiura do espetáculo de si mesmo. (Brod, 1974, p. 16).

Franz Kafka conta que sua mãe insistia em fazer roupas novas para ele no mesmo estilo das usadas. Dessa forma, deduz-se que seus pais não davam importância à sua aparência.

De resultas de ellos, acomodé también mi porte a los trajes feos y anduve con la espalda encorvada, los hombros torcidos, los brazos y las manos sueltos; temía a los espejos porque me mostraban una fealdad irremediable, que no podía ser por otro parte, completamente cierta, pues si yo hubiera tenido de veras aquel aspecto, habría llamado gradualmente la atención; durante los paseos dominicales soportaba de mi madre ligeros empujones en la espalda y amonestaciones y profecías demasiado abstractas que yo no podía relacionar de modo alguno con las preocupaciones que a la sazón me embargaban. (Brod, 1974, p. 16).

Embora ninguém aceite que essa seja a gênese de uma de suas obras mais célebres, nos textos testemunhais Kafka traça um sistema de relações que passam pelos corpos em transformação, acontecimento central de seus contos. Esses corpos estão em constante tensão com o olhar dos outros e com o complexo mundo do espaço social ou privado, onde os homens acabam se tornando espetáculo, presenças incômodas, insetos monstruosos, presas do poder.

Na obra “A metamorfose” (1915), um comerciante se transforma em um besouro sob o cerco de sua

família e os chefes do comércio; em “Um artista da fome” (1922), o protagonista decide pela autofagia como parte do espetáculo e acaba esquecido junto com as gaiolas dos outros animais não humanos; em “Relatório para uma academia” (1917), um símio se torna humano, em troca, lhe é solicitada informação sobre sua condição; e em “Um artista do trapézio” (1923), o homem habita para sempre no topo de seu quadrilátero diante do olhar expectante do empresário e do público.

Em seus contos, Kafka converte o corpo em um acontecimento central e hiperbólico. Em um plano macro, este representa as instituições, como a família, a academia, a prisão, a escola e o mercado. Em um nível micro ou biológico, o corpo é considerado um objeto de consumo, entretenimento e disputa territorial. Através desses corpos, as forças internas e externas do poder submetem o sujeito à observação, condenação e abjeção.

Em “Um artista da fome” (1922), o protagonista se submete a um regime de jejum extremo na tentativa de alcançar a perfeição em sua arte. Essa submissão é uma forma de violência exercida sobre o corpo, mas também provém da própria subjetividade do personagem, que se obsessa com sua arte e está disposto a sacrificar sua saúde e sua vida para alcançar a perfeição.

Em ambos os relatos, o corpo se torna um mero objeto que se integra ao sistema de relações sociais. A vida se degrada à tarefa de ingerir alimentos e ao desempenho de ofícios, e os personagens são despojados de suas vidas políticas. De repente, a vida se vê submetida à alegoria de um circo, um espetáculo de alegrias efêmeras, entretenimento e trivialidades.

Tanto em “A metamorfose” quanto em “Relatório para uma academia”, o acontecimento ocorre através da transformação de humano em inseto e de símio em homem. O corpo é submetido ao

escrutínio dos outros, como quando escreve: “excelentíssimos senhores acadêmicos” para dar conta da “vida símia anterior” (Kafka, 1924, p. 157). O narrador declara que tal empreendimento será totalmente impossível porque “as lembranças foram se apagando” (p. 157) e que não se deve ignorar que a semelhança dos acadêmicos com símios está tão distante quanto a do próprio personagem, que em seu passado eram semelhantes.

Em “Informe para uma academia”, o personagem narra que, para saber como foi capturado na Costa do Ouro, depende de relatos alheios, e conta: “o primeiro que aprendi foi a apertar a mão em sinal de solene acordo” (Kafka, 1924, p. 158). Assim, gesto e logos, introspecção e ação vão marcando o caminho para dominar a simiesca. Nestas quatro histórias, o olhar dos outros é apresentado como míope e utilitarista, um corpo que serve para o espetáculo, o comércio, a ciência. Apenas o próprio relato supera essa visão para se tornar uma alegoria da condição humana, do que implica ser humano.

Apenas quando se pode possuir coisas é que se é pessoa, e isso não se refere apenas ao direito privado, mas à condição mais geral de toda pessoa e coisa: a segunda é assim por estar sujeita à primeira e sob seu domínio, enquanto a primeira é reconhecida pelas coisas que possui, e em particular pelo que ela própria tem de dominável e possuível. Sou pessoa porque tenho algo de animal (ou escravo) sobre o qual exercer domínio dentro de mim, fora ou em ambos os lados, e aquilo que não posso deixar de dominar (nem, portanto, terminar de fazê-lo) deve ser excluído do que sou (sem poder nunca terminar uma tarefa dessas), mas ao mesmo tempo deve estar incluído para permitir a exclusão. (Espósito, 2017, p. 11).

Nesta história, a academia, representando o conhecimento, a ciência, a ilustração e a modernidade em seu aspecto mais amplo, pede ao personagem

transformado de animal em homem que explique como conseguiu se tornar responsável por sua semelhança com um animal, como exerceu posse e domínio sobre a coisa chamada semelhança com um animal. As coisas, portanto, não se referem apenas às coisas externas e alheias ao sujeito, mas estão intimamente ligadas ao corpo. Tanto no fragmento do diário de Kafka, onde as roupas se adaptam a um corpo plano e quase vazio, quanto em “Relatório para a Academia” (1917), a coisa-corpo-físico é inseparável da pessoa que a descreve.

Nos contos de Kafka, o corpo desempenha uma função dupla. Por um lado, representa as coletividades, que estão atravessadas por conhecimentos, poderes e subjetividades. Por exemplo, a família, a lei, o Estado, os povos ou os acadêmicos. Por outro lado, o corpo físico ou biológico é o local de passagem de todas as forças opressivas, discriminatórias e condenatórias.

Há não muito tempo, li um artigo, escrito por uma daquelas víboras que atacam contra mim nos jornais, dizendo que a natureza símia não foi reprimida completamente, e como prova disso alega que quando recebo visitas, abaxei as calças para mostrar a marca deixada pela bala. A esse patife deveriam arrancar, um por um, com tiros, cada dedo da mão com que escreve. (Kafka, 1924, p. 159).

A bala à qual o personagem se refere é aquela disparada por um caçador no dia em que ele foi capturado em seu estado de símio. Após acordar desse incidente, o personagem começa a ter suas próprias lembranças. Neste ponto, ocorre o acontecimento fundamental da história: o personagem se fecha em uma caixa quase totalmente selada. A caixa tem apenas uma fenda pela qual ele não consegue nem mesmo retirar a cauda. O personagem diz: “Pela primeira vez na minha vida, me encontrei sem saída”. (Kafka, 1924, p. 160).

O personagem-narrador não se refere a uma saída no sentido figurado da liberdade, mas sim uma saída física de sua condição de confinamento. A liberdade, pelo contrário, lhe parece um engano humano. Ele poderia ter tentado fugir, mas isso só teria significado suicídio. Por isso ele diz:

Não, eu não queria liberdade. Eu só queria uma saída: para a direita, para a esquerda, para qualquer lugar. Não pretendia mais nada. [...] Mas como no circo de Hagenbeck os macacos têm que ficar enjaulados, então, bem, deixei de ser macaco. Foi uma associação de ideias clara e bonita que deve, de certa forma, ter ocorrido para mim no estômago, já que os macacos pensam com o estômago. (Kafka, 1924, p. 161)

Após despertar a consciência humana, o personagem se vê preso. No entanto, você logo descobre que pode subverter seu status de símio imitando os humanos. Ele observa os humanos com dificuldade em distingui-los, pois todos parecem um só andar. Digo objetivamente, para ser homem você aprende, e ao longo do seu processo você encontra professores que seguem as imagens da história e permitem que você dê o salto do estado símio, como homem:

Não raciocinava, mas observava tranquilamente os homens que via passar. Sempre os mesmos rostos, os mesmos gestos; frequentemente pareciam ser um único homem. (Kafka, 1924, p. 163)

Nenhum mestre de homem encontrará no mundo um aprendiz de homem melhor. (Kafka, 1924, p. 164)

Além disso, ele diz:

Joguei a garrafa, não mais como um desesperado, mas como um artista; porém, esqueci, sim, de bater na minha barriga. Em vez disso, porque não podia fazer outra coisa, porque algo me impelia a isso, porque

minha mente fervilhava, comecei a gritar: 'Oi!', com voz humana. Esse salto me fez entrar de um salto na comunidade dos homens, e seu eco: 'Fala!', senti como um beijo em meu corpo escorrendo de calor." (Kafka, 1924, p. 166)

A enunciação anterior precisa ser completada, só se é homem nas faculdades da linguagem, entre elas a intencionalidade não declarativa do gesto e a intencionalidade ilocutiva do ato de fala. Com um simples "olá" ao final de um longo processo, o novo falante ingressa na comunhão dos homens, o discurso. É através da linguagem que o personagem alcança sua plena humanização, ao participar da capacidade comunicativa e simbólica que define a condição humana.

Quando em Hamburgo me entregaram o primeiro treinador, logo percebi que diante de mim se abriam duas possibilidades: o zoológico ou o music-hall. Não hesitei. Disse a mim mesmo: "Empenha-te em entrar no music-hall: essa é a saída. O zoológico não passa de outra jaula; quem entra lá está perdido." (Kafka, 1924, p. 167)

Jerome Bruner (2023) propõe que os atos de fala narrativos "revivem a imaginação do leitor e o comprometem na produção de significado sob a orientação do texto" e que este "deve permitir ao leitor escrever seu próprio texto virtual" (p. 53), pelo menos a partir de três características essenciais: a pressuposição, a subjetificação e a perspectiva múltipla.

A *pressuposição* é compreendida como o desencadeamento ou "criação de significados implícitos em vez de significados explícitos" (Bruner, 2023, p. 53). No texto de Kafka, podemos inferir que apenas nas faculdades da linguagem, da língua e da arte nos tornamos humanos; a animalidade, o zoológico, é nossa jaula, daí que a saída não era apenas a busca por um vetor no espaço, mas sim

a saída era humana, no domínio do próprio corpo do macaco.

Bruner define a *subjetificação* como “a descrição da realidade realizada não através de um olho onisciente que vê uma realidade atemporal, mas sim através do filtro da consciência dos protagonistas da história” (2023, p. 54). Nesse sentido, é frequente que Kafka empregue a primeira pessoa, narradores personagens ou homodiegéticos que se tornam testemunhas de sua própria historicidade, de seu ser no mundo, no domínio do próprio corpo de sua condição pré-humana.

E aprendi, senhores meus. Quando é preciso aprender, aprende-se; aprende-se quando se trata de encontrar uma saída! Aprende-se sem piedade! Vigia-se a si mesmo com chicote em mãos, castigando-se à menor vacilação. A natureza símia saiu de mim com fúria, afastou-se de mim dando cambalhotas, e por isso meu primeiro mestre, quase se tornou um macaco e teve que abandonar as lições para ser internado em um sanatório. Felizmente logo saiu de lá. (Kafka, 1924, p. 166).

Com seu caráter irredutível, tirânico e racional, o personagem subjetiva seu mundo interior e relata que conseguiu alcançar a cultura média de um europeu. Embora pretenda nos fazer acreditar que isso carece de valor, confessa que isso foi o que o ajudou a encontrar a saída especial: a saída humana. Neste ponto, seu relato pode sobrepor uma ironia sobre essa cultura, pois seus primeiros mestres, os cuidadores que imita, eram caçadores, bêbados e carentes de singularidade.

Por fim, sob a perspectiva *múltipla* “o mundo é visto não de forma unívoca, mas simultaneamente através de um jogo de prismas, cada um dos quais captando uma parte dele” (Kafka, 1924, p. 55), não nos revela muito, exceto pela acusação que faz sobre as “sevandijas” que o atacam, e no en-

cerramento do relato diz: “não é a opinião dos homens que me interessa; eu só quero difundir conhecimentos, só estou informado” (Kafka, 1924, p. 167). Ao incorporar todos os recursos da cultura, o personagem assumiu a forma humana: linguagem, língua, gesto, arte, ideias, raciocínio, consciência. Todo esse complexo universo lhe proporcionou uma saída do seu estado de macaco.

Subverter as lógicas: a arbitrariedade

Lendo seu diário, cheguei a considerar que Franz Kafka, desde muito cedo, tinha dúvidas sobre quase tudo. Abandonado pela certeza, alguns de seus primeiros escritos não puderam ser salvos da destruição, mas sim aqueles que no futuro nos chegaram protegidos por seu amigo, escritor, compositor, jornalista e traidor, Max Brod. Tão valioso é quem escreve a obra quanto aquele que age como executor testamentário e se recusa a cumprir a ordem nefasta de queimá-la. Em uma carta de Kafka para Brod, em 22 de julho de 1912, ele escreve:

Careço de todo talento organizacional e por isso nem mesmo sou capaz de inventar um título para o anuário. Mas não esqueça que na invenção, títulos medianos ou até mesmo ruins alcançam um bom prestígio por influências possivelmente caprichosas da realidade. (Brod, 1974, p.17).

A questão é que a tradição parece contradizer o autor, seus títulos se tornaram tão memoráveis quanto o próprio universo que constroem. Jerome Bruner afirma que:

Se é verdade que o mundo de uma história (para atingir a verossimilhança) tem de se conformar às regras de uma coerência lógica, ele pode contradizer essa coerência para construir a base do drama. Como nos romances de Kafka, em que uma arbitrariedade

não lógica na ordem social fornece a força motriz para o drama (2023, p. 32).

Em “Um médico do campo” (1919), Franz Kafka funde o cotidiano com o extraordinário. Quando o médico e a sua criada Rosa procuram ajuda para chegar ao doente a quinze quilómetros de distância, na escuridão e no meio de uma tempestade, um homem aparece do nada na pocilga. Oferece-se para atrelar os cavalos à carruagem para o transportar, pois o cavalo do médico tinha morrido de cansaço na noite anterior.

Numa sequência cinematográfica, e com uma atmosfera surrealista, as ações decorrem à meia-luz dos candeeiros, ao sabor do vento e da tempestade de neve. Quase podemos ouvir os passos agitados da mulher que primeiro corre pela aldeia. Depois, foge para a sua própria casa, trancando portas e janelas perante a predação iminente do velho. Em troca dos corcéis, o velho decidiu ficar com Rosa.

Tudo nos é contado vertiginosamente, poupando sequências narrativas que abrandam a narração; a partir do pulso e da percepção de um narrador em primeira pessoa que acabou de aguçar seus sentidos para nos dar detalhes do que ouve, vê, sente, descobre, à distância, apesar da escuridão:

A carruagem corre, como uma folha soprada pela tempestade; tenho tempo de ouvir o barulho da porta da minha casa, que se desfaz sob o ataque do homem, depois os meus olhos e ouvidos afundam-se no turbilhão da tempestade, que me confunde os sentidos. Mas isso dura apenas um instante; de facto, como se à minha porta estivesse a porta do meu doente; já lá estou, os cavalos param; parou de nevar; a lua brilha; os pais do meu doente saem de casa ansiosos; a irmã dele segue-os; ajudam-me a sair do carro; não compreendo as suas palavras confusas; no quarto do doente, o ar é quase irrespirável; o fogaço de que ninguém cuida está a deitar

fumo; ele quer abrir a janela, mas primeiro vou ver o doente. (Kafka, 1924, p. 111).

Em muitas das histórias de Kafka, a lógica da realidade é subvertida. Vemo-lo na transformação do homem em inseto ou do macaco em humano, na condenação insuspeita por um assunto tão irrisório como escrever uma carta a contar o seu casamento, ou nos cavalos incontroláveis que surgem do nada e percorrem quinze quilómetros num instante.

Além disso, a forma do conto de Kafka permite-nos identificar alguns dos cinco valores literários que Ítalo Calvino (1985) propôs para a transição para uma literatura do século XXI. Esses valores são a leveza, a rapidez, a exatidão, a visibilidade, a multiplicidade e a consistência. A obra de Kafka, portanto, pode ser considerada uma precursora da literatura deste século.

A leveza é um dos valores literários que Ítalo Calvino identifica na literatura clássica, mas que já está presente na obra de Kafka. Apesar da gravidade existencial transmitida nos seus contos, a narrativa flui com graça e leveza. Por exemplo, o conto “Um médico do campo” (1919) começa: “Ele tinha um problema sério”. O adjetivo “grave” é suficiente para transmitir o cerne do problema sem demoras ou distrações. Como se diz na narração de histórias, o adjetivo que não dá vida, mata. Kafka repete esta mesma estratégia ao longo dos epítetos das suas personagens ou do que pretende descrever: “parou de nevar”, “a lua brilha”, “o ar é irrespirável”, “um cavalo relincha estridentemente”.

Outros valores literários identificados na obra de Kafka são a exatidão, a visibilidade e a multiplicidade. As palavras são dispostas de forma a instalar na mente do leitor a imagem do que está a ser contado. Também constroem uma atmosfera que deixa as interpretações em aberto. Por exemplo, no conto “Um médico do campo”, Kafka destaca

os pensamentos do narrador entre aspas latinas, quase como epifonemas. Ele também os introduz na narração homodiegética do médico.

Sim, —penso com amargura—, nestes casos, os deuses ajudam-nos, enviam-nos o cavalo de que precisamos e, como estamos com pressa, acrescentam outro; para completar, enviam-nos um cavalariço. (Kafka, 1924, p. 111).

Tenho de voltar já”, penso, como se os cavalos nos convidassem para a viagem; mas, mesmo assim, deixo que a minha irmã, que acha que estou com calor, me tire o casaco (p. 113).

As pessoas da minha zona são assim. Estão sempre à espera de milagres. Mudaram as suas crenças antigas; o padre fica em casa e rasga as suas dalmáticas umas atrás das outras, mas o médico pode fazer tudo, pensam eles, com a sua hábil mão cirúrgica. (p. 114).

As intromissões do narrador, nas quais ele emite juízos de valor, contribuem para a consistência literária da obra de Kafka. Essa consistência é entendida como a expressão de uma visão de mundo articulada em aspectos éticos, estéticos e cognitivos. Os elementos fantásticos da obra, como os cavalos bóldes, as condenações contraditórias ou absurdas, os insetos humanos monstruosos ou os macacos transformados em humanos, não são meras extravagâncias, mas dão forma a aspectos muito mais complexos da vida humana ou social.

Cuidadosamente, na história “Um Médico do campo”(1924), Franz Kafka introduz um tema teológico. Seria lógico que o paciente, um jovem com um ferimento infeccionado na coxa, perguntasse: “Você vai me curar?” No entanto, Kafka o faz perguntar: “Você vai me salvar?”. Essa afirmação é ambígua, pois se refere tanto à física do corpo quanto à metafísica da alma. A pergunta do jovem reforça o sentido teológico da história, que é

reforçado pela ideia de Deus no pensamento do médico e pela discussão dos sistemas de crença, tanto místicos quanto científicos.

Na cena que se segue, a família, os anciãos da aldeia, a escola, ou seja, as instituições, despem o médico enquanto o coro das crianças canta: “desnudem-no para que ele cure, e se não curar, matem-no. É só um médico, é só um médico” (Kafka, 1924, p. 114). Deitam o médico nu ao lado do doente, o que cura e o que sofre na mesma cama, a confissão do jovem: “com uma ferida bonita vem ao mundo; era a minha única herança” (p. 115); depois, a ilusão de uma possível cura; finalmente, a fuga da casa montada nos cavalos, deixando lentamente o mundo para trás, numa outra temporalidade existencial diferente daquela que inicia a história:

—A galope! — gritei, mas em vão; lentos como velhos, entramos nos desertos gelados; muito tempo ouvi atrás de mim a nova e errônea canção das crianças:

Alegrem-se, seus doentes,

Já puseram o médico a dormir por vós.
(1924, p. 115)

A história de Kafka sugere que todos nós nascemos com uma ferida existencial, da qual ninguém nos pode salvar. Por mais médicos que procuremos, sejam eles quais forem, a doença é incurável. A personagem introduz uma avaliação final: “Um sucessor rouba-me a clientela, mas inutilmente, porque não me pode substituir” (Kafka, 1924, p. 116). Estas palavras levam-nos a concluir que a nossa existência está cheia de feridas, que somos devorados pela morte, que habita até os rostos mais jovens e mais belos. Ninguém nos pode salvar da ousadia existencial.

Apesar do pessimismo que a história encerra, Kafka coloca-a de forma leve e graciosa, retirando-lhe a gravidade. As crianças representam aqui o coro na

tragédia da vida, e a sua inocência é perturbadora e ilusória. Como em todas as tragédias, o herói está morto antes de entrar em cena. Assim, por mais confortáveis que sejam as condições, como no caso do jovem doente, a ferida foi-lhe dada à nascença.

Ler os textos de Kafka na chave da parábola

Na obra de Franz Kafka, o mundo turbulento da modernidade e o homem moderno na cidade não são o conteúdo, mas o significante. O arranjo narrativo é apenas o ponto de partida. Como diz Walter Benjamin (1971),

O que foi verdadeiramente brilhante em Kafka foi o facto de ter tentado algo inteiramente novo: abandonou a verdade para se ater à transmissibilidade, ao seu elemento hagádico². As criações de Kafka são todas parábolas. E a sua miséria e a sua beleza consistem no facto de terem de se tornar algo mais do que parábolas. (p. 207).

Seguindo a sugestão de Walter Benjamin, podemos considerar algumas das obras de Franz Kafka como parábolas. Nelas, o autor transmite uma visão do mundo através de analogias, simbolismos, alegorias e metáforas. Neste sentido, poderíamos chamá-lhes literatura didática, mas sem perder de vista o aviso: tinham de se tornar muito mais do que isso.

Na parábola de “A condenação” (1912) — para brincar com o tom proposto por Benjamin — a

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

2 O termo “hagádico” refere-se a um conjunto de narrativas da tradição oral hebraica, bem como a textos literários hebraicos de natureza não legalista, por vezes provenientes de debates e escritos rabínicos (como o Talmud) e incluindo histórias, lendas, parábolas e muitas outras narrativas que podem remeter à história e/ou astronomia.

história começa com um tom que nos convida a ouvir uma história: “Numa manhã de domingo de primavera, o jovem comerciante George Bendemann estava sentado no quarto [...]” (Kafka, 1924, p. 91). No mundo narrado, o jovem comerciante escreveu uma carta ao seu amigo de infância, que partiu para São Petersburgo. Acabou de a escrever, dobrou-a e guardou-a.

Nas linhas seguintes, vemos o mundo acima mencionado. A história conta-nos um pouco do destino da personagem que partiu para o estrangeiro em busca de melhores oportunidades de negócio. De facto, as coisas já tinham melhorado no ponto de partida, mas o protagonista não se atreve a contar as boas notícias ao seu amigo. Nem sequer lhe diz que ficou noivo de Frieda Brandelfeld, nem que os negócios estão a correr bem. Acredita que o amigo não suportaria ou aceitaria o seu sucesso.

Nesta história, o conflito é desencadeado quando George diz ao pai, viúvo e colega na loja, que decidiu contar ao amigo sobre o casamento. O pai, no entanto, afirma que o amigo já sabe tudo e que é por isso que não regressou. Enfurecido, o pai censura George por se sentir superior, questiona a moral da noiva e condena-o.

Agora que sabes que há outras coisas no mundo, porque até agora só te preocupavas com as tuas. Eras uma criança inocente, mas também é verdade que eras um demónio. Por isso, condeno-te à morte por afogamento (Kafka, 1924, p. 103).

Imediatamente a seguir, o filho sente-se “expulso do quarto”. Sai de casa, atravessa a rua e atira-se ao rio, gritando: “Queridos pais, apesar de tudo, sempre vos amei” (p. 103). Na verdade, se eu quisesse enunciar a história — que é certamente complexa no seu significado — no melhor estilo das parábolas hagádicas, diria: “Parábola do homem que trai a amizade e recebe uma condenação”.

Os motivos evoluem da seguinte forma: é apresentado o contexto dos dois amigos, é introduzido o olhar perturbador do pai, é pronunciada a sentença do pai, a personagem afoga-se no rio.

No entanto, o aspeto didático da parábola não deriva do acontecimento central, mas do complexo momento psicológico das personagens, da ironia do destino que atravessa três personagens: quando o amigo parte em busca de uma vida melhor, a situação melhora; quando o filho anuncia a notícia do seu casamento, é condenado; quando o pai pensa que recuperou o seu lugar, morre; quando a personagem pensa que alcançou o sucesso, na realidade fracassa nas relações.

Eu não gostaria de incomodá-lo,” — explicava George —, provavelmente ele viria, pelo menos é o que eu penso; mas ele se sentiria obrigado, e talvez ficasse com inveja de mim; é claro, ele se sentiria descontente e incapaz de fazer algo para remediar, e então ele teria que voltar para a Rússia. Sozinho, você entende?” (Kafka, 1924, p. 94).

O julgamento da sua noiva é ambíguo e contra o protagonista. Frieda Brandelfeld diz-lhe: “Com amigos assim, Georg, não devias ter ficado noivo de mim”. Isto pode referir-se ao próprio George ou ao seu amigo no estrangeiro.

Logo descobrimos que o pai de George está observando seu filho. Ele contou tudo ao amigo de São Petersburgo e se sente desamparado ao longo dos anos. O pai recupera seu lugar na família e não quer mais ser o quarto dos fundos da casa, uma analogia ao abandono.

Você me cobriria, bem sei; mas ainda não terminei. E mesmo que seja minha última força, é o suficiente para você, e muito. Conheço seu amigo muito bem. Ele teria sido como um filho para mim. Por essa mesma razão, você o traiu, ano após ano. [...] Mas um pai sabe

como ler os sentimentos de seu filho. Quando você acha que o afundou tanto a ponto de poder se sentar em cima dele sem que ele pudesse fazer nada, então você decide se casar. (Kafka, 1924, p.100).

Walter Benjamin estava certo quando disse que as histórias de Kafka tinham que se tornar mais do que parábolas. Em seus textos, o significado não pode ser lido didaticamente, ele deve até mesmo ser construído a partir da arbitrariedade da lógica e da ausência. Era necessário que o filho cumprisse a ordem do pai? Franz Kafka faz com que o personagem cumpra a sentença, talvez para indicar que, na modernidade, somos confrontados com forças das quais não podemos escapar, que somos conhecidos pelos outros antes de sermos conhecidos por nós mesmos. Quando o homem sucumbe, o motor do carro continua sua marcha. O progresso não para.

Para uma literatura menor

Entre os vários trabalhos críticos que li sobre a obra de Kafka, há um que se destaca para mim de maneira especial. É o texto de Gilles Deleuze e Felix Guattari(2001) *Kafka: por uma literatura menor*. O que é uma literatura menor? É exatamente no capítulo em que eles explicam isso:

As três características da literatura menor são a desterritorialização da linguagem, a incorporação do indivíduo no imediato político e o dispositivo coletivo de enunciação. Isso quer dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura dentro da literatura maior (ou estabelecida). Mesmo aquele que teve a infelicidade de nascer em um país de grande literatura deve escrever em sua própria língua, como um judeu escreve em alemão ou como um uzbeque escreve em russo. (p. 31).

Em seu ensaio, os autores definem a literatura menor como a literatura produzida em um idioma que não é o idioma oficial de um estado-nação. Esse status de minoria confere à literatura menor um poder político e criativo específico. Mas isso não indica que a literatura menor é produzida na língua da minoria, mas em uma língua que não assume o caráter de língua de referência e, portanto, devemos assumir que ela lida com tudo o que passa pela oficialidade de uma língua: o sistema de valores, as identidades nacionais, as axiologias de um povo e o léxico permitido.

A desterritorialização e a territorialização são dois conceitos fundamentais na teoria de Deleuze e Guattari. A desterritorialização refere-se ao processo de rompimento com códigos e normas estabelecidos, enquanto a territorialização é o processo de criação de novos códigos e normas. No contexto da literatura menor, a desterritorialização pode ser entendida como um processo de ruptura com os códigos e as normas da literatura oficial. Isso pode se manifestar de várias maneiras, por exemplo: o uso de linguagem coloquial ou dialetal, a experimentação de novos formatos narrativos, a exploração de temas tabus ou politicamente comprometidos.

Kafka não coloca o problema da expressão de uma forma universal abstrata, mas em relação às chamadas literaturas menores: por exemplo, a literatura judaica em Varsóvia ou Praga. Uma literatura menor não é a literatura de um idioma menor, mas a literatura que uma minoria faz em um idioma maior. De qualquer forma, sua primeira característica é que, nesse caso, o idioma é afetado por um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka define, assim, o impasse que impede os judeus de escrever e torna sua literatura impossível: impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de qualquer outra forma. (Deleuze & Guattari, 2001, p. 29).

Os autores sustentam que “tudo nelas [literaturas menores] é político” (p. 29) e, com isso, invertem o acento ou o protagonismo que os dramas individuais ou minoritários assumem na estrutura do espaço-tempo:

Nas “grandes” literaturas, ao contrário, o problema individual (familiar, conjugal, etc.) tende a se unir a outros problemas não menos individuais, deixando o meio social como uma espécie de ambiente ou pano de fundo; de tal forma que nenhum desses problemas é particularmente indispensável, nem necessário, mas todos se unem “em bloco” em um espaço mais amplo. A literatura menor é completamente diferente: seu espaço confinado significa que cada problema individual está imediatamente conectado à política. O problema individual, então, torna-se ainda mais necessário, indispensável, ampliado sob o microscópio, pois é um problema muito diferente no qual ele é agitado dentro de si mesmo. (p. 29)

Trata-se, portanto, de um exercício de enunciação no qual a literatura emprega as forças fictícias que moldam os dramas individuais ou coletivos e os coloca em tensão com os contextos nacionais, sociais e ideológicos. Como leitores contemporâneos, somos apresentados a traduções da obra de Kafka do alemão, nas quais ele introduz temas marginais, o registro sociolinguístico de seus personagens e desvios formais da linguagem de referência.

Com base na pesquisa de Ferguson e Gumperz, Henri Gobard propõe um modelo tetralinguístico: a língua vernácula, material ou territorial, de comunidade rural ou de origem rural; a língua veicular, urbana, estatal ou mesmo mundial, língua da sociedade, do intercâmbio comercial, da transmissão burocrática, etc., língua de desterritorialização primária; a língua referencial, língua de sentido e de cultura, que realiza uma reterritorialização cultural; a língua mítica, no horizonte das culturas e da reterritorialização espiritual

ou religiosa. As características espaço-temporais dessas línguas, para resumir, são as seguintes: a língua vernácula está aqui; a língua veicular, em toda parte; a língua referencial, ali; a língua mítica, além. (Deleuze e Guattari, 2001, p. 39).

No texto “Chacais e árabes” (1917), Kafka personifica as visões complexas que uns e outros constroem de si mesmos. Não devemos nos enganar pensando que Kafka cria um universo de denúncia ou panfletário. Pelo contrário, ele usa os recursos da narrativa para orientar sua forma composicional e arquitetônica, a partir da qual é impossível não ser afetado na maneira como pensamos, sentimos, imaginamos e agimos em relação ao mundo, a nós mesmos e aos outros.

Nesse relato, o evento gira em torno de uma “inimizade muito antiga” entre os árabes e os chacais (carniceiros), bem como a quimera aparentemente cíclica e profética de um homem branco que por fim à “luta que divide o mundo em dois campos” (Kafka, 1924, p. 129). Os árabes são avaliados pelos chacais como homens frios e arrogantes:

Queremos que os árabes nos deixem em paz; queremos ar respirável, que o olhar se perca em um horizonte livre de sua presença; não ouvir o gemido das ovelhas que o árabe abate; que todos os animais morram em paz e sejam purificados por nós, sem interferência externa, até que tenhamos esvaziado seus ossos e descascado seus ossos. Pureza, nós queremos apenas pureza - e tudo tranquilo. Como você pode suportar este mundo, nobre coração? A sujeira é sua brancura; a sujeira é sua escuridão; suas barbas são horrendas; basta ver seus olhos para vomitar; e quando levantam o braço, vemos em suas axilas a boca do inferno. Portanto, ó amado Senhor, com tuas mãos onipotentes, corta-lhes a garganta com estas tesouras (p. 130).

No caso de Kafka, Deleuze e Guattari destacam sua capacidade de desterritorializar a língua alemã e, com isso, devemos presumir a cultura alemã.

Ele é um dos poucos escritores judeus que entende e fala tcheco (e esse idioma será de enorme importância para Milena). O alemão tem o duplo papel de língua veicular e cultural, com Goethe no horizonte (Kafka também sabe francês, italiano e, sem dúvida, um pouco de inglês). Ele aprende hebraico tarde na vida. (2001, p. 42).

Não falo alemão, portanto não posso apreciar suas intensidades. No entanto, em suas passagens, percebo o tom enunciativo das orações e o uso de linguagem mítica. A desterritorialização da linguagem de Kafka também tem um efeito político. Ao romper com os códigos estabelecidos (morais, éticos, sociais, estéticos), Kafka abre a possibilidade de criar novas formas de expressão e pensamento. Suas obras podem, portanto, ser entendidas como uma resistência aos poderes dominantes ou às formas padronizadas de comportamento dentro da cultura. No final da história, somos informados de que essa mesma oração é feita pelos chacais diante de todos os europeus. Mas a reflexão metafísica dá lugar ao trabalho de sobrevivência:

Quatro homens apareceram diante de nós e jogaram a pesada carcaça diante de nós. Assim que a colocaram no chão, os chacais uivaram com entusiasmo. Como se estivessem sendo atraídos por cordas irresistíveis, eles se aproximaram hesitantes, quase rastejando. (Kafka, 1924, p. 131)

Tudo bem— disse ele— deixe-os continuar com sua tarefa; além disso, está na hora de levantar acampamento. Eles são animais maravilhosos, não são, e como nos odeiam! (p. 131)

Em conclusão, a mesma janela aberta no caderno de jornal amarelado é projetada em cada uma das

histórias que discuti até agora. Seus textos sempre oferecem um universo a ser descoberto. Klaus Wagenbach descreveu Kafka como um “escritor de terra de ninguém” até a década de 1950, quando ele ganhou destaque internacional na França e na Inglaterra.

Outra coisa que contribui para esse caráter apátrida: poucos detalhes realistas, poucas indicações topográficas, praticamente nenhuma data, nenhuma sugestão de um narrador que leve o leitor pela mão. Uma estrutura narrativa parabólica e dialética que possibilita, ou melhor, impõe, uma multiplicidade de interpretações, particularidades. Em suma - distanciamento, abstração, dialética - que fizeram de Kafka, com razão, um dos pais da literatura moderna (Wagenbach, 1988, p. 6).

Agora me lembro de que Kafka me ensinou, em suas obras disponíveis, uma atitude desafiadora em relação ao mundo, uma subversão da ordem estabelecida. As linhas que faltavam em “Carta ao Pai”, a busca incessante por uma saída durante toda a minha formação literária, tornaram-se um símbolo dessa subversão. Hoje, posso dizer que a literatura menor é sempre um olhar para as fronteiras borradas dos gêneros, o drama de assuntos

marginais, a translocação de valores que desafiam a normalização de uma cultura. A literatura sempre será uma janela aberta para olhar o mundo, a de-rrota de um mundo uniforme.

Referências

- Benjamin, W. (1971). *Illuminations*. Edições Taurus.
- Brod, M. (1974). *Franz Kafka*. Alianza Editorial.
- Bruner, J. (2023). *Mental reality and possible worlds (Realidade mental e mundos possíveis). Os atos da imaginação que dão sentido à experiência*. Gedisa.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2001). *Kafka para uma literatura menor*. Ediciones Era.
- Esposito, R. (2017). *Pessoas, corpos, coisas*. Editorial Trotta.
- Kafka, F. (1924). *A metamorfose e outras histórias*. Biblioteca Contemporânea.
- Wagenbach, K. (1988). *Franz Kafka, imagens de sua vida*. Círculo de leitores-Galaxia Gutenberg.