



Nómadas (Col)

ISSN: 0121-7550

nomadas@ucentral.edu.co

Universidad Central

Colombia

Bejarano, Alberto
Kafka en la madriguera del capitalismo
Nómadas (Col), núm. 43, octubre, 2015, pp. 29-37
Universidad Central
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105143558003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Kafka en la madriguera del capitalismo*

Kafka na toca do capitalismo

Kafka in the burrow of capitalism

Alberto Bejarano**

Este artículo analiza el cuento corto de Franz Kafka La obra a partir de la pregunta por lo animal y lo humano y lo que supone atravesar esta frontera, uno de los temas predilectos del escritor checo. Para ello, el texto se apoya en las relecturas que hace Roberto Bolaño de otros cuentos afines de Kafka, como *Josefina la cantora*. El propósito consiste en estudiar el carácter anticipatorio de Kafka con respecto a la biopolítica del capitalismo actual como máquina antropológica de hacer vivir y dejar morir.

Palabras clave: capitalismo, subjetividad, Kafka, transdisciplinariedad, literatura.

Este artigo analisa o conto curto A construção de Franz Kafka a partir da pergunta pelo animal e pelo humano e o que supõe atravessar esta fronteira, um dos temas prediletos do escritor tcheco. Para isso, o texto se apoia nas releituras feitas por Roberto Bolaño de outros contos afins de Kafka, como Josefina a cantora. O propósito consiste em estudar o carácter antecipatório de Kafka com respeito à biopolítica do capitalismo atual como máquina antropológica de fazer viver e deixar morrer.

Palavras-chave: capitalismo, subjetividade, Kafka, transdisciplinaridade, literatura.

This article analyzes the short story written by Franz Kafka, The Burrow, based on the question regarding "what is animal" and "what is human", and what is involved in the crossing of this boundary, this being one of the favorite topics explored by the Czech writer. In order to approach this subject, this text is supported by the reinterpretations of Roberto Bolaño, based on other short stories written by Kafka, such as Josephine the Singer. The primary purpose is to study the anticipatory nature of Kafka regarding the biopolitics of contemporary capitalism as an anthropological machine to make live and let die.

Key words: capitalism, subjectivity, Kafka, transdisciplinarity, literature.

* Este texto hace parte de una investigación en curso sobre estética y literatura, desarrollada por el Instituto Caro y Cuervo, titulada "La literatura y el mal en el siglo XXI (I parte): miradas transdisciplinarias y comparadas: Roberto Bolaño, Ricardo Piglia, Leonardo Padura, Tomás González, Evelio Rosero, Michael Hanecke, William Kentridge".

** Docente-investigador en literatura comparada en el Instituto Caro y Cuervo, Bogotá (Colombia); escritor. Magíster en Filosofía y Doctor en Filosofía y Estética de la Universidad París VIII. E-mail: otrasinquisiciones@hotmail.com

original recibido: 13/05/2015
aceptado: 16/09/2015

nomadas@ucentral.edu.co
Págs. 29~37

Los sonidos del Apocalipsis en *La obra* de Franz Kafka

*No es necesario que salgas de casa.
Quédate sentado a tu mesa y escucha atentamente.
No escuches siquiera, límitate a esperar. Ni siquiera
esperes, simplemente quédate callado y solo. El mundo
se te ofrecerá para que lo desenmascares, no
puede evitarlo; extasiado, se contoneará ante tí.*

Franz Kafka

El propósito de este texto es entrar en la madriguera de Kafka, a través de su cuento *La obra*, con el fin de rastrear alegorías sobre el carácter proteico del capitalismo asimilado a la figura de lo apocalíptico. El tema del Apocalipsis ha inspirado a artistas y pensadores de diversas tendencias a lo largo de la historia, e incluso ha detonado en algunos abiertamente ateos y/o “descreyentes” una serie de obras que recrean episodios y escenarios más o menos catastróficos, derivados del caos y la destrucción total anunciados por Juan en el famoso último libro de la Biblia cristiana. Siempre que se termina y empieza un siglo, los temores apocalípticos toman más fuerza y se producen decenas de textos y representaciones del inminente juicio final, con mayor o menor *technicolor* y “realismo”.

Es importante, no obstante, tener en cuenta que si bien el origen y el significado del término *apocalipsis* son explícitamente teológico-políticos, su connotación y devenir sobrepasa largamente este legado, al ingresar en escenarios como la ciencia ficción y el cómic, que no sólo se aventuran en otras causas y efectos de una destrucción total, sino que también confrontan abiertamente el sentido primario de la tradición cristiana

tardía alrededor de un juicio final y una salvación última¹. Ahora bien, el caso de Kafka es singular en la medida en que en él conviven el espíritu teológico por la línea judía de sus orígenes y el espíritu secular de la modernidad. En este ensayo, se explora brevemente el Apocalipsis en la literatura de Kafka como una alegoría del capitalismo en su fase tardía, a través de la exploración de los sonidos, ruidos y gruñidos señalados por el autor checo en una de sus últimas narraciones, titulada *La obra* (1923).

Kafka es el “autor del siglo XX”, como sugiere Guattari en su libro sobre los sueños del escritor checo (2009). Aclaremos que Guattari no está diciendo que Kafka sea el más importante autor del siglo XX, sino que es él, en sí mismo, en su vida y en su obra, el “creador”, el “anticipador”, el “profeta”, el “visionario” del siglo XX. De la misma manera, nos dice Borges que “Kafka es parte de la memoria de la humanidad” (Borges, 2005: 81). Ahora bien, el carácter profético de la obra de Kafka fue señalado por el mismo autor en varias anotaciones y conversaciones con Max Brod y sus “prometidas” Felice y Milena, y ha sido estudiado sucesivamente por diversos críticos, desde Walter Benjamin hasta Maurice Blanchot, pasando por Elías Canetti y Vladimir Nabokov, entre tantos incontables. Por ello, este ensayo no permanece en dicho aspecto, sino que busca profundizar en una dimensión ligada, ya no a las visiones de Kafka, sino a su capacidad para detectar y explorar los sonidos, los ruidos de la historia, muchas veces de la historia por venir, tal como lo señala, por ejemplo, Ricardo Piglia en su magistral novela poskafkiana, *Respiración artificial*:

Kafka hace en su ficción, antes que Hitler, lo que Hitler dijo que iba a hacer. Sus textos son la anticipación de lo que veía como posible en las palabras perversas de ese Adolf, payaso, profeta que anunciaba, en una especie de sopor letárgico, un futuro de una maldad geométrica... Ni el mismo Hitler, estoy seguro, creía en 1909 que eso fuera

posible. Pero Kafka, sí, Kafka, Renzi, dijo Tardewski, sabía oír. Estaba atento al murmullo enfermizo de la historia (Piglia, 1993: 216).

En la obra de Kafka, la figura del topo es recurrente y aparece de forma explícita en varias de sus narraciones, además de ser parte implícita de ciertas anotaciones personales que Kafka consigna en sus diarios y correspondencias. El topo —su naturaleza y en especial su relación con la oscuridad y por ende su oído desarrollado, sensible a diferentes tipos de vibraciones en la tierra— suele simbolizar en Kafka la angustia de la inminente catástrofe. Pero es quizá en uno de sus últimos textos, titulado *La obra* (inacabado), en el que mejor puede captarse esta relación entre el sonido y lo apocalíptico tal como se describe en el libro del Apocalipsis con respecto a las célebres siete trompetas. Podría decirse que, así como en el principio de los tiempos Dios dijo “hágase la luz, y la luz se hizo”, al final de la historia, Dios dirá, “hágase la oscuridad y las trompetas lo anunciarán”. Ahora bien, qué puede significar para un topo ser de las tinieblas por definición.

El topo kafkiano, por otra parte, no sufre por la inminencia del fin de su obra, a la que ha consagrado toda su vida, sino por el aplazamiento indefinido del ataque final del animal “incomprensible” que él espera escondido y preso de todo tipo de cavilaciones y especulaciones. En este caso, el oído avanzado del topo no sólo no puede salvarlo, sino que es la causa misma de su sufrimiento, ya que no puede dejar pasar de largo ningún tipo de sonido, por lejano e insignificante que sea. Kafka parece decirnos una vez más (y decirse a sí mismo, ante todo, en los últimos días de su vida, ya fulminado por la última etapa de la tuberculosis y encerrado en un sanatorio en Praga) que la cualidad misma que distingue a este ser es su propia condena.

Por otra parte, *La obra*, la guarida laberíntica que el topo construye para protegerse de sus enemigos —muchos de ellos desconocidos para él—, y resguardarse tranquilamente en su vejez sólo le brinda seguridad cuando el animal está afuera de ésta y contempla su aparente invulnerabilidad. Sin embargo, una vez dentro, el topo se llena de temores y pasa el tiempo construyendo y destruyendo su obra frente a las amenazas invisibles y sobre todo frente a un ruido creciente que empieza a invadir su espacio vital:

Sin duda he dormido mucho tiempo, pues salgo del último sueño, de ese que se disuelve por sí solo; el sueño debe ser ya muy ligero, puesto que me despierta un silbido apenas perceptible... pegando la oreja a las paredes de mi galería y escuchando con atención, tendré primero que recurrir a calas y sondeos para determinar el lugar exacto de la perturbación y sólo entonces podré eliminar el ruido. (Kafka, 2003: 927).

La angustia inextinguible del topo radica en su obsesión por descubrir el origen del ruido y luego en su impaciencia por conocer el desenlace. Como lo recuerda Elías Canetti, es importante tener en cuenta que “la sensibilidad de Kafka al ruido es como una alarma; anuncia peligros superfluos, todavía no articulados” (1983: 49). En lo superfluo, no obstante, tal como sugería Piglia, alrededor de las profecías tempranas sobre Hitler radica el misterio del mundo kafkiano. Lo ultra-cotidiano convive con lo místico y frente a esa realidad inabarcable, los personajes sucumben paulatinamente, como el topo, al comprobar paso a paso, minuto a minuto, su extrema vulnerabilidad, que parece crecer aún más a medida que se toman más precauciones y se trata de evitar lo inevitable, la llegada inesperada de la muerte:

Se tiene la sensación de no haber preparado nunca la obra para defenderse contra un ataque; uno abrigaba esa intención, por supuesto, pero, en contra de lo que dicta la experiencia acumulada durante toda una vida, el peligro de un ataque y, por consiguiente, los dispositivos de defensa parecían algo remoto o, mejor dicho, no tanto remoto (¿cómo iba a ser eso posible!) como de un rango muy inferior a los dispositivos necesarios para una vida pacífica, que por eso mismo gozaban de prioridad. (Kafka, 2003: 935).

La lección de Kafka en su obra —si es que puede hablarse de algo así en su literatura— consiste en evidenciar la vida patética del topo en su laberinto en el que, entre más se encierra y cree sentirse más seguro, más abundan y acechan las amenazas fantasmas que alimentan su imaginación y su miedo. El Apocalipsis kafkiano no es algo por venir, es algo latente que habita en la mente misma del topo, que se agudiza y se acelera con sus decisiones aleatorias. ¿No podríamos ver en este texto final de Kafka una cierta metáfora de la vida moderna en las ciudades invisibles cada vez más custodiadas y resguardadas por guaridas para topos...? ¿No hay peor sordo-topo que el que no quiere oír...?



▪ Ana, 1991 | Francisco y Gabriel Solano Lopez
| Fantagraphics Books Inc.

Recordemos que enunciar esta metáfora de la vida moderna es una de las potencias del arte para autores como Rancière: “El arte y la política comienzan cuando se perturba ese juego común en que las palabras se deslizan continuamente bajo las cosas y las cosas bajo las palabras. Comienzan cuando las palabras se hacen figuras, cuando llegan a ser realidades sólidas, visibles”. (Rancière, 2008: 83).

La última anotación del *Diario* de Kafka (que veremos a continuación) es una especie de corolario para su obra y en ésta queda plasmada una vez más el tono de las investigaciones de los animales kafkianos, en especial los topos, seres condenados a errar alrededor de sus propias redes, laberintos, guaridas, en últimas trampas o castillos creados por ellos mismos, buscando escapar de su destino, como fue el caso del mismo Kafka:

Cada vez más angustiado cuando escribo. Es comprensible. Cada palabra, volteada en la mano de los espíritus –ese giro de su mano es el movimiento característico de ellos– se convierte en lanza dirigida contra el que habla. Muy especialmente una observación como esta. Y así hasta el infinito. Y lo que tú quieres sólo proporciona una ayuda imperceptiblemente pequeña. Más que consuelo es esto: también tú tienes armas (2003: 693).

Kafka y Josefina, otra vuelta de tuerca. Bolaño, relector de Kafka

Un gato había capturado un ratón. “¿Y qué vas a hacer ahora?”, preguntó el ratón. “Tienes unos ojos aterradores”, Bah, dijo el gato, “esos ojos son los que tengo siempre. Ya te acostumbrarás”. “Preferiría marcharme”, dijo el ratón, “me esperan mis hijos”. “¿Te esperan tus hijos?”, dijo el gato. “Pues vete, vete sin perder más tiempo. Pero antes quería preguntarte una cosa.” “Pregunta, pues, ya se ha hecho muy tarde”.

Fran Kafka

Además del topo, en su obra, Kafka nos sumerge en diversos tipos de madrigueras: su bestiario es casi ilimitado. Otro de los animales de madriguera es el ratón, tal como aparece en uno de sus últimos relatos, *Josefina la cantora o el pueblo de los ratones*. Kafka le dice a Klopstock, su médico y amigo: “[...] creo que he empezado en el momento oportuno la investigación acerca del piar animal”. (Kafka, 2003: 693).

Nos encontramos a fines de marzo de 1924. El 3 de junio de ese mismo año Kafka muere. Recordemos brevemente que en este relato, publicado de manera póstuma en el libro *El artista del hambre*, Kafka se ocupa de la problemática relación entre lo animal y lo humano. Para Kafka los niños son como las aves cuando aún no saben silbar, cuando solo pian. De la misma manera, el pueblo aprecia el canto de Josefina, a pesar de que ella no se sienta comprendida. El pueblo de los ratones y el niño son libres pues no están determinados por una idea de arte específica. Josefina la cantora es la única que comprende la situación y por ello, tal como dice Kafka, “Josefina ha sabido aprovechar desde siempre este infantilismo de nuestro pueblo”. (2003: 693).

El pueblo sigue a Josefina porque su silbido devuelve a los hombres a la infancia. Cuando el niño pía, dice Kafka, aún no sabe cuál es su condición, y esa cercanía con el ímpetu animal lo vivifica. Más adelante, cuando se le imponen la ley y la institución, el niño deja atrás el acto de piar y adopta el silbo como un canto resignado.

Por su parte, el último cuento de Roberto Bolaño, *El policía de las ratas* (2010), se desarrolla en torno al sobrino de Josefina. Recordemos que, en su novela 2666, Bolaño define a Kafka como el poeta del siglo XX y lo toma como una de sus principales influencias, como puede constatarse en su último texto, homenaje al también último cuento de Kafka, *Josefina la cantora o el pueblo de los ratones* (2003). Nos referimos a, “policía de las ratas”, el sobrino de Josefina. ¿Cómo ubicar, por ejemplo, los primeros cuentos de Kafka, como *Deseo de ser indio*?

Si pudiera ser un indio, ahora mismo, y sobre un caballo a todo galope, con el cuerpo inclinado y suspendido en el aire, estremeciéndome sobre el suelo oscilante, hasta dejar las espuelas, pues no tenía espuelas, hasta tirar las riendas, pues no tenía riendas, y sólo viendo ante mí un paisaje como una pradera segada, ya sin el cuello y sin la cabeza del caballo, (2003: 320).

¿Cómo hablar del último texto de un escritor? ¿Cómo entrar en ese último soplo de vida, en esa pequeña/gran salud de la que hablaba Deleuze? (1993). En el caso de Kafka y Bolaño, esos últimos textos son cuentos y los dos tienen que ver con una potencia de lo animal que resuena en esas páginas casi póstumas. El cuento de Kafka es *Josefina la cantora o el pueblo de los ratones* (1924) y el de Bolaño, *El policía de las ratas* (2010). Se trata de un ejercicio de investigación literaria comparado en el que resuenan los conceptos.

Por *literatura comparada* no se entiende una división, género o corriente de estudios literarios, sino



■ *Transmetropolitan*, 1998 | Warren Ellis, Darick Robertson y Rodney Ramos | DC Comics

una zona de experimentación artística en un plano transdisciplinario. Para ello, este texto se basa en la definición de Massimo Fusillo, profesor de literatura comparada en Italia: “El lector de las obras posmodernas está llamado a desafíos cada vez más difíciles, ya sea por recorridos simultáneos a través de géneros, lenguajes y narraciones multidimensionales, ya sea por los espacios enigmáticos que la literatura deja abiertos”, (2012, 188).

Pensemos en un par de ejemplos de fragmentación: la novela y luego película *Las horas* del escritor nortea-

americano Michael Cunningham (2003) y después del director Stephen Daldry y la obra de teatro *Ubu rey y la comisión de la verdad* del sudafricano William Kentridge, (1996). Este pasaje por la fragmentación es una de las marcas de lo contemporáneo. Es un síntoma de nuestro tiempo, como lo señalaba también Thomas Bernhard al definir el fragmento como una apuesta libre por la creación, opuesta a los sistemas que buscan un todo, tantas veces opresor y asfixiante (pensemos en el fragmento en Kafka por supuesto): “Al fin y al cabo, el mayor placer nos lo dan los fragmentos, lo mismo que en la vida, al fin y al cabo, sentimos el mayor placer si la consideramos como fragmentos, y qué horrible nos resulta el todo y nos resulta, en el fondo, la perfección acabada”. (Bernhard, 1993: 28).

Bolaño prolonga el ejercicio de Kafka, consciente del gesto de Kafka y también de su propia condición crepuscular. El autor es un gesto, nos dice Agamben. Y, efectivamente, tanto en Kafka como en Bolaño se encuentra el gesto de escribir como una aventura existencial total, una escritura que se hace con todo el cuerpo, a la que es posible entregarse hasta el último suspiro. Hay pues un carácter liminar en los dos cuentos: están escritos con un “pie en el estribo”, como decía Clarice Lispector en su última novela, *La hora de la estrella* (2003). Dicho pie en el estribo es la apuesta total. Se escribe con la conciencia de que hay un doble destinatario de ese *envoi*, de esa misiva, el mundo de los vivos, que se va dejando atrás, y el mundo de los muertos, al que se va entrando... Por ello, el último texto adquiere un aire fantasmal y una fuerza inusitada. Es como un grito del pintor Edward Munch, una de esas expresiones desmesuradas que no pueden sintetizarse nunca en una conclusión. Quizá porque no hay un último texto. Puede que ese texto ya sea de otro tipo, en trance, algo híbrido, que se debate entre dos mundos, algo que no pertenece solamente a un lugar sino que cabalga en-el-tiempo como *El deseo de convertirse en indio* de Kafka. Con todo, es el último texto el que lleva la firma del autor. Eso es escribir con un pie en el estribo. Así pues, ese último grito, más bien sordomudo, es una llamada salvaje del cuerpo, es un intento desesperado por legar una voz, o más bien un murmullo, un balbuceo, un tartamudeo. Por ello, no es casual que los dos cuentos sean sobre animales. Hay una voluntad de sobrepasar el lenguaje humano a través de la violencia de lo pequeño, de lo ínfimo, de lo subterráneo, de todo aquello que asombra y repele del mundo

de los ratones (algo que es visto por los dos escritores en un plano spinozista, como un experimento de etología aplicada).

¿Y si la literatura fuera ahora, de *Kafka a Kafka* como decía Blanchot (1991), un gran teatro integral de Oklahoma, en el que ya no es suficiente con describir lo humano, sino que es necesario experimentar con las fronteras de lo humano que comienzan y terminan en el cuerpo (lo que Deleuze llamaba la *gran novela spinozista*)? En su último texto, Bolaño le rinde un homenaje literario a uno de sus precursores, parafraseando a Borges. Al aproximarse a los ratones, Kafka y Bolaño no buscan interpretarlos a través de leyes humanas, sino mirarlos y ser mirados como seres semejantes que nos hablan de esas fronteras invisibles de lo humano que sobrepasan la filosofía, como lo planteaba también irónicamente en su último curso Derrida (2008).

Una de esas fronteras es la voz. La voz humana enfrentada a la voz animal (algo que saben apreciar los pueblos que aún conservan los rituales chamánicos). Pero los pueblos de la razón, de raza fría, territorializan al animal y desconocen la singularidad de su voz. El animal sabe de sonidos y de silencios. Sabe cuándo callar. Josefina la cantora no conoce el arte del canto por sus habilidades histriónicas, sino por el dominio de sí misma. Sabe apreciar el silencio. Kafka nos dice que “Josefina en general habla poco, guarda silencio entre los charlatanes, pero el fulgor de sus ojos lo proclama y es posible leerlo en su boca cerrada; entre nosotros muy pocos son capaces de mantener la boca cerrada, y ella puede” (2003: 256). Retomemos en este punto la vieja pregunta spinozista, ¿qué puede un cuerpo? (Spinoza, 2011), Kafka nos dice que Josefina puede callar. Parece poco, pero es esencial. Encontramos aquí la relación con la escritura. Es lo que Deleuze llamaba *no-estilo o sobriedad del escritor*: cuando un escritor no necesita alardear ni proclamar su supuesto gran arte sino que calla y escribe casi murmurando, como si supiera que, si difícilmente pueden oírle, más bajo debe hablar. Se escribe para ser otro, sobre todo para no ser escritor (Deleuze, 1993).

Me interesa estudiar la manera como Bolaño prolonga el cuento de Kafka en *El policía de las ratas*. El personaje principal de su cuento es el sobrino de Josefina, llamado José o Pepe el tira, un policía. Al inicio, Bolaño evoca a Josefina en estos términos:

TOMÓ, PUES, EL SEÑOR DIOS AL HOMBRE, Y LO PUSO EN EL JARDÍN DE EDÉN PARA QUE LO CULTIVASE Y GUARDASE, Y LE DIO ESTE MANDATO...



■ El Libro Del Genesis, 2011 | Robert Crumb | Ediciones La Cúpula

Sabían de antemano que yo era uno de los sobrinos de Josefina la cantora... en mí se notaba el parentesco de sangre con ella... nadie entendía a Josefina, pero todos la querían o fingían quererla y ella era feliz o fingía serlo... nunca he entendido la música, un arte que nosotros no practicamos o que practicamos de vez en cuando. En realidad no practicamos y por lo tanto no entendemos casi ningún arte. A veces surge una rata que pinta, pongamos por caso, o una rata que escribe poemas y le da por recitarlos. Por regla general no nos burlamos de ellos. Más bien al contrario, los compadecemos pues sabemos que sus vidas están abocadas a la soledad (Bolaño, 2010: 457).

Tanto Josefina como su sobrino entienden que el arte es algo excepcional y si bien tiene una estrecha relación con la vida cotidiana, no es un oficio útil para la comunidad, como lo señalan Kafka y Bolaño, sino que es algo ligado a lo infantil, a la contemplación, al juego, a la diferencia, al sueño. De allí el peligro que denunciaba desde el principio Platón. De allí la necesidad de ver el arte como algo absolutamente innecesario desde el punto de vista práctico:

El pueblo sueña... y en esos sueños resuena de vez en cuando el silbido de Josefina; ella lo llama cristallino, nosotros lo llamamos entrecortado; en cualquier caso, allí está en el lugar que le corresponde como no lo estaría en ningún otro, como raras veces encuentra la música el momento que la está aguardando (Kafka, 2003: 263).

El espacio de la obra, siguiendo de nuevo a Blanchot, es ese gesto de lo “entrecortado” al que alude Kafka. Es lo que Blanchot llamará *el fragmento*, el gran tema que fisura y metamorfosea la filosofía francesa contemporánea, desde Blanchot hasta Deleuze, pasando por Derrida y Nancy. Kafka entrevé el gran libro del mundo que será agonístico. Es como si Kafka estuviera escribiendo antes, durante y después del desastre. Kafka es un testigo anticipado de lo que vendrá. Es lo que capta Bolaño cuando define a Josefina con estas palabras:

De todos los artistas que hemos tenido o al menos de los que aún permanecen como esqueléticos signos de interrogación en nuestra memoria, la más grande, sin duda, fue mi tía Josefina. Grande en la medida en que lo que nos exigía era mucho, grande, incommensurable en la medida en que la gente de mi pueblo accedió o fingió que accedía a sus caprichos (2010: 458)

Hay que pensar siempre en lo que nos exige pensar un artista, en lo que nos hace pensar para el futuro. Pero este proceso se da sutilmente, a través de los murmullos de la última voz del escritor que le canta a la vida que se le escapa con todo el cuerpo...

La verdad es que todo esto no es dicho en tono grandilocuente sino con una voz suave, susurrante, confidencial, a veces un poco ronca. Por supuesto que es un silbido. ¿Por qué no habría de serlo? El silbido es la lengua de nuestro

pueblo, sólo que más de uno se pasa la vida silbando y no lo sabe; aquí, en cambio, el silbido es liberado de las ataduras de la vida cotidiana y también nos libera a nosotros por un tiempo breve. Lo cierto es que no desearíamos perdernos esas Audiciones (Kafka, 2003: 262).

Pero recordemos que se trataba de un canto entrecortado y sólo “cristalino” para Josefina. Sin embargo, hay algo que podía entrecerse en el canto de Josefina; dice Bolaño:

Era una sombra temblorosa, seguida de unos chillidos extraños que constituían por aquella época todo su repertorio y que conseguían poner no diré fuera de sí, pero sí en un grado de tristeza extrema a ciertos espectadores de primera fila, ratas y ratones de quienes ya no tenemos memoria y que fueron acaso los únicos que entrevieron algo en el arte musical de mi tía. ¿Qué? Probablemente ni ellos lo sabían. Algo, cualquier cosa, un lago de vacío (2010: 458).

Conclusiones

Podríamos decir para terminar que la literatura puede sugerir ciertos susurros a la historia que permean los grandes relatos soportados en ideologías más o menos totalizantes; allí radica buena parte de la potencia del arte, como una forma de resistencia que no siempre actúa *a posteriori* como una reacción a un acontecimiento que intenta moldear el futuro. En el caso de Kafka y de sus ecos en Bolaño, la fuerza de

los cuerpos animales, su irresistible devenir que los lleva a desoír lo que debe ser y a mantener una actitud constante de creación, puede ser útil a la hora de pensar nuevas vías de emancipación en la lucha contra los biopoderes actuales. En esa medida, se han rastreado las voces y los silencios de los animales kafkianos para subrayar sus dispositivos y agenciamientos. A lo largo del artículo, se ha definido la capacidad del arte (al menos de cierto tipo de arte) para perturbar los lugares comunes de la historia y sugerir que no hay un fin de la historia trazado previamente por algún poder. Todo está en eterno movimiento. En lugar de seguir leyendo a Kafka en clave de “víctima” y de “histérico incurable”, existe la oportunidad de descentrar la mirada sobre él y asumirlo plenamente, como diría Deleuze, como un “médico de la civilización” (1979), de esta manera se podrían apreciar más intensamente sus gritos y sobre todo sus resonancias, como Bolaño supo hacerlo de manera magistral.

Los sonidos de Kafka en los dos cuentos analizados, sugieren alegorías inactuales sobre lo que produce el capitalismo en los cuerpos: mutaciones de sentido y sensaciones de vacío, como el topo que construye su madriguera para sentirse seguro, pero sólo al salir de ésta puede lograr ese propósito; paradojas del capitalismo que anticipa Kafka y que retoma Bolaño para mostrarnos de qué manera la violencia que se ejerce sobre los cuerpos sólo puede llevar al arte, al acto de creación en la acepción de Deleuze, a convertirse en resistencia y en la recreación incesante de otras formas de vida.

Notas

1. Podría trazarse, de hecho, toda una literatura del Apocalipsis desde D.H Lawrence, Herman Broch, Karl Kraus, Robert Musil y Thomas Mann hasta Roberto Bolaño y Cormac MacCarthy, etcétera.
2. La bibliografía sobre Kafka es, como se entenderá, incontable; aquí se citan sólo los textos específicos que hemos consultado para este ensayo; sin embargo, se sugiere la lectura de los libros de Deleuze, Derrida y Blanchot sobre Kafka.

Referencias Bibliográficas²

1. BERNHARD, Thomas, 1993, *Maestros antiguos*, Madrid, Alianza.
2. BLANCHOT, Maurice, 1991, *De Kafka à Kafka*, México, Fondo de Cultura Económica.
3. BOLAÑO, Roberto, 2010, “El policía de las ratas”, en Roberto Bolaño, *Cuentos*, Barcelona, Anagrama.
4. BORGES, Jorge Luis, 2005, *En diálogo 1*, Buenos Aires, Siglo XXI.
5. CUNNINGHAM, Michael, 2003, *Las horas*, Madrid, El Aleph.
6. DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, 1979, *Kafka por una literatura menor*, México, Era.
7. DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, 1993, *¿Qué es la filosofía?*, Madrid, Anagrama.
8. DERRIDA, Jacques, 2008, *El animal que luego estoy siguiendo*. Madrid, Trotta.
9. FUSILLO, Massimo, 2012, *Estética de la literatura*, Madrid, La Balsa de la Medusa.
10. GUATTARI, Félix, 2009, *Sesenta y cinco sueños de Kafka*, Buenos Aires, Claves.
11. KAFKA, Franz, 2003, *Obras completas*, Barcelona, Galaxia.
12. KENTRIDGE, William, 1996, Ubu rey y la Comisión de la verdad, disponible en: <<http://www.banrepcultural.org/bogot/evento/william-kentridge-fortuna-0>>.
13. LISPECTOR, Clarice, 2013, *La hora de la estrella*, Madrid, Siruela.
14. PIGLIA, Ricardo, 1993, *Respiración artificial*, Bogotá, Tercer Mundo.
15. RANCIÈRE, Jacques, 2008, *La política de las imágenes*, Santiago, Metales Pesados.
16. SPINOZA, Baruch, 2011, *Ética*, Madrid, Alianza.