



Gracia Gómez, Alfonso A. "Subjetividad y perspectivismo en la prensa y la literatura: análisis de *La condena* de Franz Kafka".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2020, vol. 9, n° 18, pp. 153-164.

Subjetividad y perspectivismo en la prensa y la literatura: análisis de *La condena* de Franz Kafka

Subjectivity and Perspectivism in Press and Literature:
Analysis of Franz Kafka's *The Judgment*

Alfonso A. Gracia Gómez¹

Recibido: 17/12/2018

Aceptado: 28/05/2019

Publicado: 10/03/2020

Resumen

La literatura de Kafka está construida mediante saltos e imágenes que se superponen y reflejan puntos de vista antagónicos, imposibles de reconciliar en un discurso lineal. Así, el relato que lleva por título *La condena* muestra que todo punto de vista reclama como propia una verdad que siempre entra en conflicto con otras versiones de los "hechos". Ello conduce a una crítica del concepto de objetividad, especialmente por cuanto al modo como esta es considerada desde el ámbito periodístico, que debe tener en cuenta el afán de dominio del que pretende hacerse cargo cualquier discurso, que siempre toma partido por un modelo de mundo que es particular y específico.

Palabras clave

Kafka; perspectivismo; subjetividad; objetividad; familia.

Abstract

Kafka's literature is constructed by jumps and images that overlap and reflect antagonistic points of view, impossible to reconcile in a linear discourse. Thus, the story entitled *The Judgment* (Das Urteil) shows that every point of view claims as its own a truth that always comes into conflict with other versions of the "facts". This leads to a critique of the concept of objectivity (as it is considered from the journalistic point of view) that must take into account the eagerness of mastery that any discourse tries to take over, since this is always a particular model of the world.

Keywords

Kafka; perspectivism; subjectivity; objectivity; family.

¹ Doctor en Filosofía por la Universitat de València (España). Profesor de filosofía en la Conselleria d'Educació de la Generalitat Valenciana y colaborador en la Universitat de València. Contacto: alfonso.gracia@outlook.com.



1. La dificultad de leer a Kafka

Es cierto que todo texto, literario o no, acarrea consigo una serie de “modelos textuales” que, por tal razón, “modelan” a los lectores en base a una performatividad que da forma a la autopercepción de estos (Bañuelos 116). Sin embargo, los textos de un autor como Kafka, que fue buen conocedor tanto de la obra de Nietzsche como de la de Freud (Desmarquest, 2003; Alemán, 2008), resultan especialmente reveladores a este respecto. Su literatura está compuesta por una sucesión de saltos, enigmáticos, enmascaradores, que tienden a producir en el lector esa impresión a la vez vívida y extrañadora que es característica de lo onírico. Por decirlo en las hermosas palabras de un histórico comentarista de la obra del checo:

Todo el arte de Kafka es obligar al lector a releer –sus desenlaces o sus secuencias de desenlace sugieren explicaciones pero no se revelan claramente y exigen, para parecer fundamentales, que la historia sea releída desde otro ángulo–. A veces, hay una doble posibilidad de interpretación, de donde la necesidad de dos lecturas. Es lo que buscaba el autor. Pero nos equivocamos al querer interpretarlo todo detalladamente en el caso de Kafka. (Camus 171; traducción propia)

Por eso es frecuente que la sucesión de las diferentes escenas que componen su narrativa se produzca mediante “pliegues”, que nunca se resuelven con la armonía que pretenderíamos de un significado que fuera lineal, historizable (Kundera, 2006). La función de semejantes “desplazamientos” es la de reubicar constantemente a los “jugadores” o participantes de estas escenas, que a tal efecto se manipulan, retuercen o desfiguran, para mostrar con ello el salto cualitativo que se produce en las respectivas formas de actuar y, sobre todo, de comprender el mundo y responder ante él; un mundo que varía absolutamente en función del punto de vista desde el que es reivindicado y/o observado.

Debido a ello, la literatura del checo puede parecer rota o mutilada (rasgo que no solo comparten sus obras póstumas). Sin embargo, la “relectura” de la que habla Camus no depende, en realidad, de que el texto sea leído una, dos o mil veces, pues la sensación de extrañeza y extrañamiento que produce en el lector no deja de provenir de una cierta condición diegética o incluso diegenética que es característica del conjunto de su escritura. Solo que, en su caso, el narrador es característicamente sustituido por la propia explosividad de las imágenes, cargadas de significaciones condensadas, múltiples y desplazadas, que aportan al conjunto esa impresión enigmática que rompe toda pretensión de sentido unitario, y que produce en su lugar un despliegue extraordinario de rupturas y sobredeterminaciones del sentido elaboradas mediante la introducción de personajes distintos en lugares repetidos (labor de desplazamiento donde lo cronológico cumple las veces de lo metonímico).

La dificultad de su lectura no estriba tanto, pues, en que haya muchas lecturas posibles, cuanto en la imposibilidad de que exista una lectura *única*, si lo que entendemos por tal es un texto que aparezca con una voz y con un sentido completo, cerrado en torno a sí. Las “muchas lecturas” a que alude Camus son consecuencia de la pluralidad de puntos de vista, los “muchos textos” que se confrontan a un nivel que es siempre tanto *extra-* como *sub-*textual, por la referencia a un otro que, como veremos en el relato que comentaremos a continuación, actúa al mismo tiempo como receptor y como referente. Son las lecturas relativas a respectivos modelos de mundo absolutamente excluyentes, e incluso necesariamente confrontados, nunca copertenecientes, sino antepuestos mediante una evidente falta de simetría que tiende a privilegiar a uno de los participantes en la discusión por encima del otro. Pues todo aquel que habla descubre en el otro unos intereses que no solo son distintos a los suyos, sino contrarios, violentos, constituyentes de un auténtico ultraje. Tal es el presupuesto inmanente a la literatura del autor checo.

2. Receptor y referente: un anuncio imposible

Con tal objeto vamos a analizar un relato que Kafka escribió en 1912 y que tituló *La condena* (en alemán *Das Urteil*). En él vemos el enfrentamiento entre dos personajes que representan los intereses de “mundos” valorativamente diferentes y, por ello, inconciliables. Georg, el protagonista de la narración, va a casarse. Como consecuencia, se ve impelido a publicar la noticia. Le preocupa especialmente cómo habrá de recibirla un amigo suyo de la infancia que en ese momento permanece “exiliado” en San Petersburgo, donde acudió con la esperanza de llegar a ocupar un lugar prominente como negociante. Georg teme que el anuncio de su matrimonio le herirá, al confirmarle en el error que habría supuesto aquella huida de la patria (*Heim*).

Sin embargo, y a despecho de estos temores, finalmente atiende a las reclamaciones de su prometida y se decide a escribir *esa* carta; una carta que no podrá llegar nunca a su destino y que al final del relato “morirá” con Georg; con su autor, ahogada en el mismo río que contemplaba al inicio de la historia:

Acababa de escribir una carta a un amigo de juventud que se encontraba en el extranjero, se entretuvo cerrando el sobre y vio entonces –los codos apoyados sobre el escritorio– el río a través de la ventana, el puente y el verde pálido de las colinas a la otra orilla. (Kafka 7)²

“Acababa de escribir una carta”. Esta frase condiciona el desarrollo posterior del relato como la sucesión de las *consecuencias* (a la postre fatales) de haber acometido un primer “crimen”: el crimen de una escritura que es la *respuesta* o plasmación de una *falta*. Pasar al otro lado, salir, escapar, es el crimen en que va a reincidir en todo momento este personaje, por *culpa* de una carta que de inmediato guarda en su bolsillo y de la que nunca será capaz de deshacerse.

Desde el umbral inaugural que se sitúa en “haber escrito” la carta, siempre mencionada en pasado (aspecto reforzado incluso con el uso del pluscuamperfecto), Georg se sitúa en un “más allá” del que la muerte definitiva (con la que concluirá el relato) no será sino “uno más” de sus significantes posibles (el más violento de todos, pero uno, al fin y al cabo), que no hace sino reproducir un horror que, en rigor, había estado ya presente desde el principio.

Las dificultades que experimenta Georg giran en torno al hecho de que, al mismo tiempo, quiere y no quiere escribir la noticia de su futuro matrimonio; es decir, remiten a la condición signifiante de la carta como su *anuncio*. En este sentido, la ficción kafkiana nos hace notar que casarse es, de modo indispensable, un acto público (en tanto que debe ser publicado), que no se puede hacer a espaldas de la sociedad, pues esta es la que debe sancionar el cambio en las posiciones subjetivas adoptadas por los pretendientes. Por ello, ya el mero escribir el anuncio implica, simbólicamente, asumir el compromiso de casarse.

Así, en un segundo momento en el orden de la narración (que no corresponde con el orden cronológico), Georg muestra que anteriormente se había visto obligado a soslayar sus primeras dudas mediante una estrategia mental, que consistía en restarle importancia al matrimonio. Confiesa entonces haber escrito esa misma carta (el anuncio de la boda) en varias ocasiones anteriores (hasta tres veces, apunta el narrador), solo que como “el compromiso de un hombre carente de importancia con una mujer igualmente sin importancia” (9). De este modo, Georg se había concedido el derecho a decir las cosas siempre que no “significasen” nada, o sea sin que pudieran resultar “significantes”.

² Dados la profusión de citas que hacemos de este relato y el afán exegético de las mismas, hemos creído adecuado citar y traducir directamente de la edición alemana (cf. Bibliografía).

Hablaba, pero sin aspirar a la *legitimidad* de su punto de vista. Resulta de ello que es la “importancia” de esta renovada posición de Georg como sujeto (en el matrimonio) la que está en juego. Por ello, la razón que finalmente se da el personaje para animarse a pronunciar esta palabra es que “no puedo crear para su amistad una imagen más adecuada que como yo soy” (10). En efecto, Georg entiende “su” carta como una manera de controlar esa identidad, que depende de su condición imaginariamente significativa, por un lado, pero que además vuelve *insignificante* a aquel quien la lee, el amigo en San Petersburgo.

Se deduce de ello la existencia de un conflicto nuclear para toda escritura, no solo para la carta en cuestión, que es el que atañe al escritor y al posible lector o receptor de la misiva; conflicto que se anuda en torno a un dilema subjetivo en el que o bien “es” (in)significante uno de ellos, o bien “es” (in)significante el otro. Al hacer esto, produce una “borradura” en torno al querer decir de Georg, la misma borradura que, según Stuart Hall (13), la posmodernidad impone a los conceptos clave, como la identidad del sujeto, escritor-lector de la misiva, que es ahora la que se pone en cuestión.

La sentencia en alemán es la siguiente: “*ich kann nicht aus mir einen Menschen herauschneiden, der vielleicht für die Freundschaft mit ihm geeignet wäre, als ich es bin*”. La traducción más literal (en lo posible) diría algo así: “no puedo extirpar de mí a una persona, como la que soy yo, que quizás sería más adecuada para la amistad”. Hay, pues, dentro de este “yo” alguien que se supone “más adecuado para la amistad”. El yo deviene así de repente un otro, no solo el otro (supuestamente) proyectado por el amigo; es el amigo mismo en su condición de extirpado, expulsado por razón de una amistad que ya ha sido de antemano refutada.

Sin embargo, antes de decidirse a entregar la misiva al correo, Georg cree conveniente explicarle a su padre las razones de la importante decisión que acaba de tomar. Antes que el contenido, lo que resulta aquí determinante son las condiciones en que se transmite el mensaje.

Georg, con la carta en el bolsillo, se pone ante el padre y le habla; con ello, le sitúa en posición de nuevo receptor de la noticia. La carta ya está produciendo los efectos performativos que tiene como misión desde el momento mismo en que se revela su existencia: “He anunciado mi compromiso”, anuncia Georg con el sobre de papel, sin embargo, todavía guardado en su bolsillo. En consonancia con esta pequeña inconsecuencia, cuando el padre le responda, más adelante, que “no hay amigo”, podremos interpretarlo como que no hay receptor o destinatario de ese anuncio, forma enrevesada, pero “significativa” de dar a entender que el anuncio en realidad no se ha hecho.

No resulta fácil anunciar algo que, a la postre, no ha de ser más que el anuncio de un anuncio, redoblamiento que no puede sino señalar al acto, por alguna razón prohibitivo, de *mostrarse*: “En realidad solo quería decirte [...] que ya he anunciado [*angezeigt*] mi compromiso en San Petersburgo”. El verbo alemán *anzeigen* sirve tanto para nombrar la publicidad en la prensa escrita, en los periódicos que informan, como la denuncia que se pone ante la policía cuando alguien ha incurrido en un crimen. En ambos casos, se expresa de forma implícita la referencia a un tercero que justifica el error o la mentira (según cómo interpretemos este anacoluto) de haber dado a entender que la carta ya está “en camino”.

El padre recibe el mensaje de Georg como una afrenta; rechazo coherente con ese rechazo o “borradura del tú” que hemos señalado en las mismas condiciones del anuncio. No es solo que Georg necesite pasar por el padre y pedirle permiso antes de poner en circulación la carta, es que este hecho se corrobora tanto en el valor de la mentira que le lanza Georg como en la respuesta brutalmente airada, condenatoria, del padre.

Las pretensiones del hijo parecen totalmente inofensivas hasta que el objeto que las representa, que da una versión sobre ellas, se pone en circulación; esto es lo que simboliza, en un primer momento, la carta. La carta, llegados a este punto, ha sido escrita como *esbozo* de lo que debiera ser su exposición ante el padre.

Desde este punto de vista, el relato de Kafka habla de la circulación de la información y, para ello, produce una confrontación entre dos textos que son dos trozos de papel, pero también dos armas: la carta *versus* el periódico que el padre estaba leyendo en el momento mismo en que el hijo se le presenta en su habitación: “El padre estaba sentado en una esquina, junto a la ventana, y leía el periódico sosteniéndolo ante los ojos en forma oblicua” (11). La carta, que finalmente no habrá de enviarse, adquiere las propiedades de un “esbozo” de discurso, el periodístico, contra el que Georg trae preparada la exposición de sus puntos de vista propios.

Entonces Georg comienza a hablar, y con ello le da a su propio discurso cierta continuidad, o apariencia de continuidad, que pretende justificar su condición de sujeto como portador de la palabra. Notemos que “esbozo” en latín se dice *informatio*, término que alude al hecho de dar forma y, sí, repercute en nuestro concepto actual de información. Lo informativo alude por ello a lo discursivamente predispuesto para crear una versión particular de los “hechos”. Como propone Manuel Asensi (2011):

todo sistema comunicativo [...] lleva a cabo una acción modelizadora del mundo que, en competencia con otros sistemas comunicativos ya registrados o no en la configuración psíquica de los individuos, crea en los sujetos por él influenciados una manera de percibir y de representarse la realidad, que les lleva a experimentar sensiblemente, a analizar lógica y conceptualmente, a opinar sobre el mundo y a actuar de una forma determinada en él. Son formas ideológicas y de poder en el sentido de Foucault. En realidad, la literatura es un sistema modelizante entre otros que puede estar en concordancia con los sistemas dominantes y hegemónicos o en desacuerdo con ellos. (248-249)

La condena nos muestra este enfrentamiento que se da entre unos puntos de vista que son auténticos “modelos mentales” (17), en pugna por el “dominio” del referente. Y lo hace de manera operativa, con un padre que hace las veces de portador de la versión “oficial” de los hechos, y por ello garante de la pretendida legitimidad del “modelo de mundo” que viene a presentarle su hijo Georg.

La respuesta del padre ante este mensaje no es, sin embargo, otra que el planteamiento de una nueva duda, una duda que no puede considerarse ya como el mero vagabundeo neurótico que había precedido a la escritura de la carta: (“Sin duda eso te honra”, “Das ehrt dich ohne Zweifel”, valora el padre [Kafka 12]), sino como una duda radical: “¿Realmente tienes ese amigo de San Petersburgo?” (13). Duda radical, decimos, fuente de todas las problematizaciones que, por tratarse de una carta y debido a la condición modelizadora del texto, habla de una reunión del receptor y del referente: *Hast du ihn?* ¿Lo tienes, lo posees... existe? ¿Existe el referente? Aquel a quien hablas ¿es tu amigo de verdad, está siquiera más allá de tu texto, o es un simple elemento retórico que te sirve para darle a tu argumentación una inconsistencia ficticia, que no se merece?

3. La mujer como referente

“*Du hast keinen Freund in Petersburg*” (13), “No tienes amigo alguno en San Petersburgo”, le decía el padre a Georg como inauguración de su enfrentamiento. La lucha con el padre nos presenta entonces la articulación de una relación opresiva que se debate en el terreno de una perspectiva o modelo de mundo que es propio de aquel o aquella que queda fuera, extrañado y, por ende, enajenado, sometido a la perspectiva o punto de vista de otro que se yergue como dominante. Por ello, la situación de Georg y el padre no es simétrica, y ello se percibe especialmente ante la injusta comparativa que establece este último entre la madre de Georg y su novia, la futura nuera, a la que abiertamente llama “cerda”. Si el padre responde al anuncio

del compromiso insultando a la pretendiente, esto es algo ante lo que Georg tiene difícil responder. Él, a diferencia del padre, no puede insultar a la esposa del padre porque se trata de su propia madre.

Pero, ¿a qué se deben las suspicacias del padre y su concomitante actitud defensiva? El agravio que le ha hecho el hijo no consiste solo en que va casarse. Esto de por sí no podría tener consecuencias de ningún tipo si no fuera porque, como hemos visto, el *tertium exclusum* de esta relación dialéctica solo puede ser uno y el mismo para los dos términos que disputan. La realidad, si no es común a ambos interlocutores, ni siquiera merece la consideración de realidad. Si la nuera ocupa el lugar del significante de la madre –de la cual se nos dice, además, que está muerta–, entonces hay que entender a la madre como simbólicamente viva. Y lo de menos es ya que Georg la posea, lo peor de todo será para el padre el hecho de que su mujer se haya ido “con otro” (simbólicamente, el hijo como pretendiente, o sea como quien aspira a usurparle el lugar). Por decirlo llanamente, la boda del hijo convierte al padre (de nuevo, simbólicamente) en un cornudo. Como dijera Engels:

Con la monogamia aparecieron dos figuras sociales, constantes y características, desconocidas hasta entonces: el inevitable amante de la mujer y el marido cornudo. Los hombres habían logrado la victoria sobre las mujeres, pero las vencidas se encargaron generosamente de coronar a los vencedores. El adulterio, prohibido y castigado rigurosamente, llegó a ser una institución social irremediable, junto a la monogamia y el heterismo (Engels 67; citado por Asensi 260).

Si la madre está muerta y aún así el marido teme ser un cornudo, no hay duda, el marido es de hecho, aunque solo sea potencialmente, un cornudo; todo marido es un cornudo en potencia. La crítica que hace Engels a la institución familiar resuena en ese *Schwein* (cerda) que grita el padre para describir a su futurible nuera, referente ausente en la conversación, como la propia madre.

En este relato de Kafka la mujer, o no hay posibilidad de que se exponga, o está demasiado expuesta. Se mueve entre dos extremos que son los que le niegan la responsabilidad de su subjetividad, de otro modo, la voz. Por ello, la discusión termina bruscamente cuando el padre por fin lanza su “condena”: “Te condeno a morir ahogado”. Entonces Georg sale furtivamente de la habitación y, en su huida, choca con la sirvienta, que sustituye nuevamente a la madre muerta y *responde* con un grito, sin contenido (voz sin sema, sin posibilidad de significar). Según esto, la mujer se debe conformar con un decir que no tiene voluntad, pues cuando la tiene, se la supone pernicioso, desfigurado, cerda, como la prometida que, desde la perspectiva del padre, “usa” a Georg, se sirve de él para sus inciertos propósitos. No importan cuáles sean esos propósitos, lo que cuenta es que ella, como las cosas que están “muertas”, *no debe tener propósitos propios*. Ella debe ser, pues, como la *sirvienta* que entra en la habitación del padre cuando sale Georg, y que, por tanto, va a ocupar su lugar (la posesión del padre). En este sentido, la mujer, como referente del conflicto entre Georg y su padre, simboliza la condición femenina de la verdad que refirió Nietzsche en su Prólogo a *Más allá del bien y del mal*, que comenzaba “suponiendo que la verdad sea una mujer” (17).

Todo eso eleva el aviso del matrimonio que porta Georg a la condición de una protesta, la reclamación de un derecho que es el de hablar, y hablar primero; refutando (en su intención) la condición de subalterno de la que se sabe poseído (y que confirma el hecho de que no actúa por iniciativa propia, sino impulsado por la que pretende sea su mujer). Por eso todas las escenas que se suceden en el transcurso de la discusión con el padre reflejan el encuentro de la alteridad dual yo-tú en la oposición hombre-mujer, siempre con la referencia a un tercero al que con justicia debemos considerar en discordia; porque, unas veces, la discusión versa sobre su posesión, otras sobre su existencia, otras sobre su saber, otras sobre su supervivencia

(especialmente cuando es la madre), otras sobre su moral (cuando es la prometida). El tercero “en discordia” funciona así como un ideal paradójico en tanto que es marginal y, en ello, referencial; es aquello a lo que el lenguaje no alcanza, pero en donde la posición de quien habla está en juego, gracias a una competición inaudita contra el “tú” de todo hablar; una competición que no es la muerte pero que procede de un exterior que se toca con la muerte, o que solo al final revelará que es la muerte. Por eso se le ofrecen al lector, todo el tiempo, indicios de semejante conclusión: la enfermedad supuesta al amigo, la madre muerta o el propio tema de la vejez del padre.

¿Qué viene a significar, en este contexto, el airado ataque del padre contra su (no) futura nuera? La autoridad soy yo: esa chica... “¡La arrancaré de tu lado, no te imaginás cómo!” (Kafka 17). Con la referencia a la supuesta promiscuidad de la prometida, la madre de Georg (la que ocupa ese lugar) se convierte de repente en ese *otro* que no aparece y que, como tal, debemos suponer que reluce por todas partes; ese otro que ocupa ahora la terceridad que antes correspondía al amigo.

A lo largo de la discusión, son numerosas las ocasiones en que el padre se refería a la madre como “nuestra”, de él y de Georg. La madre señala entonces el lugar de una realidad compartida, la que comúnmente asignamos al lugar de la referencia. Tanto más por cuanto que solo aparece como ya muerta, y como tal carece de punto de vista propio. La madre (como la novia, como el amigo) es así una suerte de “sujeto sin yo”, o incluso un sujeto de la “falta en yo” que inicialmente Georg había hecho de sí para conveniencia del amigo.

Lo más cercano que llega a estar el padre de Georg de pronunciar un “tu madre” (en lugar del habitual “nuestra madre”) es cuando se reivindica: “Sigo siendo mucho más fuerte. Quizás solo hubiera debido retroceder, pero la madre me ha transmitido a tal punto su fuerza [...]” (16-17). “La” madre, dice entonces, lo cual confirma que no hay más personajes que ellos tres. El *la* de “la madre” excluye la posibilidad de una alteridad de la alteridad. “No hay otro del otro”, como dijo Lacan (Miller s/p). Georg no tiene ni amigo ni madre, y además su novia es una cerda, y en esas lamentables condiciones se ha atrevido a adentrarse en la habitación del padre para acabar con él.

Ante estos dos significantes, la mujer y el amigo, la pregunta es *quién los tiene*. El padre responde con un “tú no” especialmente elocuente: *Du hast keinen Freund in Petersburg*. Con ello, la disputa se revela como una lucha por quién representa una posición que, al parecer, nadie quiere para sí (la de receptor del mensaje). La condena que lanza el padre no se puede entender, en este contexto, sino como el mandato a Georg de que “vuelva” a su posición de “amigo”, es decir de carente, de soltero, de niño incapaz. Si la familia es el modelo de un bienestar cómodo, la soltería parece serlo (al menos simbólicamente) de una especie de malestar fastidioso, o incluso ominoso (*unheimlich*), tachado por una prohibición que es la de “adquirir” al referente/mujer. Por ello, semejante proscripción le conduce de inmediato a un salto al vacío que solo necesita de una concesión: que le sea mandado.

De lo que se deduce que, pese a lo que pudiera parecer, con su duda acerca de la existencia del referente/amigo, el padre no había “matado” al tal amigo, sino más bien, como suele decirse, “al mensajero”. Ante el yo del padre, el tú que es Georg se desarma. Por su parte, ante el yo de Georg, tanto el tú del padre como el otro del amigo caen en la mendicidad existencial de quien no es capaz de hacerse cargo de su propio punto de vista.

Aquí comienza a caer en picado la “versión de los hechos” de la que Georg se hace portador. El amigo, la persona física, sigue “ahí”. Pero la cuestión es *de quién* es este amigo. *Hast du...* o, podría haber añadido, *oder habe ich?* El “contrincante” del padre no está en los hechos, sino en aquel que ha propuesto semejante versión de los mismos. De la disputa con el padre surgirá entonces una respuesta que hablará acerca de la *legitimidad o ilegitimidad* para adoptar la voz que constituye, no ya solamente al yo y al tú, sino a toda la realidad que es descrita y configurada a partir de sus voces, a partir de sus perspectivas.

Hast du? Du hast. Se produce un quiasmo entre el consentimiento y la rebelión ante el punto de vista ajeno, entre sabotaje y sumisión, que revela que no hay comprensión ni consenso posibles. Hay violencia y dominio. Todos estos son los elementos que buscan resolverse en una muerte que resulta tanto más elocuente si nos hacemos cargo de que ella no dejará de ser un acto de sumisión a un *Urteil*, que significa “condena” pero también “juicio”, la facultad de la razón que no es ya una facultad neutra, pues siempre es propiedad de uno de los dos elementos que se reivindicán en la disputa: *entweder hast du oder habe ich... Recht*. Solo uno de los dos puede ser depositario de “la razón”.

4. El efecto performativo de la verdad: la objetividad de los periódicos

Georg había entrado en la habitación de su padre con la intención de culminar un “anuncio”. En ese momento, este sostiene entre sus manos un periódico, es decir, un texto que, a diferencia de la misiva que Georg guarda en su bolsillo, tiene una relación específica con su referente. Para algo es la prensa, aún hoy, el adalid supuesto de toda objetividad. Pero esta “objetividad” deberá ser entendida entonces como un mecanismo que sirve de arma para dominar al otro. La propia realidad, como referente del mensaje, está condicionada por los efectos performativos característicos de todo discurso. Nociones como “fidelidad”, “correspondencia”, etc., reciben una nueva luz bajo el giro subjetivista evidenciado por la escritura y el contenido del relato kafkiano.

Semejante situación contribuye a un señalamiento de la prensa como dispositivo performativo institucional. A veces se nos olvida esta condición modelizante de la “información” en torno a la que se constituye el periodismo, al interpretar erróneamente el “*in-*” como una partícula negativa. Al presentarlo así, parecería que lo informativo sería lo que *no* da forma, en oposición a la opinión, que sería la auténticamente modeladora. Con ello se acaba reproduciendo una concepción platónica de la retórica en la que la persuasión se opone al conocimiento, y que ha sido suficientemente criticada en los últimos tiempos, desde Nietzsche (2000) hasta Paul de Man (1990).

De este modo, *informatio* como esbozo resulta una palabra muy adecuada para traducir la concepción foucaultiana del discurso (desarrollada *in extenso* en Foucault 1999). Este autor, no sin motivos, concibió su propia actividad intelectual como la de un “periodista del presente”. Pues un informe es algo que da forma a ciertos acontecimientos, a ciertos “hechos”, pero también, y, sobre todo, modela a aquel que los lee e incluso a quien expresa esos hechos. Con ello, todo “informar” implica un cierto rechazo de la pluralidad inherente a la convivencia de distintos “modelos de mundo”; rechazo que opera mediante el intento de “modelizar” al otro.

Nada podría ser tan revelador, a este respecto, como el gesto con el que el padre responde al intento de Georg de acostarlo, de meterle en la cama, símbolo frecuente del matrimonio que sin embargo pone al hijo en la posición ficticia de un padre. El relato parece que va a culminar con esta “victoria” del hijo, pero el otro entonces se rebela y comienza una discusión que llega a su *cenit* cuando el padre le lanza a Georg un “objeto” muy particular:

¿Crees que me preocupa alguna otra cosa? ¿Crees que leo periódicos? ¡Mira! Y tiró a Georg un periódico que, de alguna forma, había ido a parar a su cama. Un periódico viejo con un nombre que a Georg le era completamente desconocido. (Kafka 17)

Lo que le “lanza”, con este periódico, es entonces ese “objeto” que transporta la “objetividad” de los hechos, pero lo que nos descubre este acto es, más bien, que la concepción “objetivista” de la información es incapaz de remitirse *strictu sensu* a esos hechos. Pues los hechos que conforman la objetividad son en sí mismos objetivos solo porque han debido ser antes “lanzados encima” (*ob-iectum*) de alguien; paradigmáticamente, encima de un sujeto, ese

“efecto performativo de la repetición de un sistema de reglas” (de acuerdo a la definición de Asensi 273) que en esta escena reúne los nombres del padre y del hijo, y lo hace precisamente en torno a un periódico.

Por eso, desde el punto de vista de Georg, poco importa lo que diga el periódico, puesto que ya antes lo leía el padre “a oscuras” y ahora resulta que su contenido, cuando él mismo lo tiene ante los ojos, ni siquiera le es accesible. Lo que importa es que la objetividad, toda objetividad, ha sido dispuesta para *someter* al sujeto que es él, aquel cuyo punto de vista carece de la legitimidad que pretende.

En la sociedad que describe *La condena*, los sujetos “funcionan” como figuras que ocasionalmente toman la voz para decir lo que alguien, alguien ausente, ha escrito en otra parte, ya sea en una carta o en un periódico. Lo horrible, lo imposible que introduce a Georg de lleno, por su reincidencia, en un *Unheimliches* que le abocará al suicidio, se muestra como la pretensión de reivindicar el propio punto de vista y su correspondiente modelo de mundo. Ello explica el giro sorprendente que sufre la historia cuando, en el transcurso de la ardua discusión entre ambos, el padre asegura que el amigo de Georg, el destinatario de la carta que este guarda en el bolsillo, es en realidad *su* amigo: del padre y no, por lo tanto, del hijo.

¡Claro que conozco a tu amigo! Él fue siempre el hijo que deseó mi corazón, por eso también le has engañado durante todos estos años. ¿Por qué si no? ¿Acaso crees que no he llorado por él? Precisamente por eso te encierras en tu oficina: que nadie te moleste, el jefe está ocupado... Solo para poder escribir tus falsas cartitas a Rusia. Pero, por suerte, nadie tiene que enseñarle al padre cómo adivinar las intenciones de su hijo. (Kafka 15)

¿Cómo se explica este sorprendente giro que toma el curso de los acontecimientos? Se trata de algo más que un artificio retórico. Si antes hemos dicho que el anuncio de Georg convertía al padre en el *receptor* de la misiva (en efecto, Georg visita a su padre en posesión de una carta que busca un destinatario), la nueva versión de los hechos sitúa ahora a este en la posición respectiva al nuevo *destinatario* del mensaje. El supuesto “amigo” simboliza así el foco del enfrentamiento padre-hijo, como el encuentro de dos puntos de vista antagónicos en la ordenación de una realidad que es conflictiva porque solo puede ser una, solo puede estar de acuerdo con una *versión* de los hechos.

“¿Acaso crees que no he llorado por él? Precisamente por eso te encierras en tu oficina”. Como todas las preguntas de este relato, no se trata más que de una pregunta retórica, pues Georg está en todas partes donde ha sido tachado. Lo que el padre achaca a Georg no son las fronteras que ha traspasado, pues, sino su *egoísmo*, es decir, que solo haya estado pensando en sí mismo; de otro modo, el hecho mismo de haber traspasado ya, de algún modo, la frontera: el haber salido ya, quizás con su deseo, quizás con su pensamiento, quizás con la palabra escrita en esa carta que es tránsito hacia el “otro lado” del que hablaba el párrafo inaugural del relato.

Ahora ya sabes lo que había además de ti, hasta ahora no sabías más que de ti mismo. Lo cierto es que fuiste un niño inocente, pero aún más ciertamente fuiste un hombre diabólico. Por eso has de saber esto: que yo te condeno a morir ahogado. (18)

5. Conclusión

La condena final del padre, que pone su punto de clausura a la significación de este relato, no debe entenderse como un castigo, sino como la analogía que continúa y describe esa “falta”, la misma que se ha ido desarrollando a lo largo de todo el quehacer de Georg. Es esta la que *stricto sensu* le “condena” a permanecer en una posición estructuralmente faltante o deseante, simbolizada por el “ahogamiento” mencionado por el padre.

Ante ello se manifiesta con impotencia la posición reiteradamente “incestuosa” de Georg, el fuera de la ley; lo que se expresa en esta condición doblada donde es al mismo tiempo el esclavo de un mandato, mediante el que sin embargo consigue hacer “lo que quiere”, porque lo que hace lo hace fuera de esa misma ley que le somete. Incluso para algo así, es imprescindible que haya un “amo”: alguien que esté en otro lugar y que sea quien pronuncie tal prescripción.

Tomar las palabras en sentido literal (como una “sentencia”, *Urteil*), y no por lo que “quieren decir”, será, por fin, la forma que tiene Georg de atender a su propio deseo, que adquiere connotaciones de incestuoso en tanto que ante todo es deseo de exclusión. Pues esto incestuoso alude, antes que a la concreción de la norma social (yacer con un familiar directo), al hecho mismo de quebrar esa norma social que funciona como un “significante”, es decir, que posibilita la articulación entre todas las demás normas sociales.

Por decirlo con Lacan, Georg se niega a sustituir un amo por otro amo y permanecer así sometido a la Ley del padre, que desdice la legitimidad que pretende para su punto de vista propio (aquel que *tiene* sus propios destinatarios y sus propios referentes). Por ello, acepta la estructura solo a condición de mantenerse en su exterioridad, *ex-puesto*; como la prometida, como el amigo, como la madre, como todos los referentes que han sido señalados como más allá del discurso y que, por lo tanto, son los únicos que tienen el derecho literal de existir, de estar al “otro lado”, afuera, allí donde están las cosas a las que, desde el principio del relato, deseaba acceder Georg. De este modo, Georg se “ahoga” en sus propias ansias de escapar.

Esta confrontación entre el lugar en la familia y el lugar en la sociedad es lo que hace de las escenas de *La condena* constitutivas de un punto de vista excluido que lucha por sobrevivir. Lo kafkiano reviste por sí mismo un nombre, el nombre de lo inefable que quiere ser nombrado. Si el amigo no existe (como había asegurado el padre en un principio) o no es amigo de Georg (como se corrige después), entonces ¿a quién va dirigida la carta? Los rasgos que definen a padre e hijo revelan la imposibilidad del *continuum*. Es necesario dar un salto, que ya puede ser un salto al vacío, o el salto que da la sirvienta cuando se topa con él a la salida de la habitación del padre. La cosa va de saltar, de romper las continuidades y hacerlo de manera brusca, violenta; de nuevo, sin posibilidad de consenso o diálogo. Quien toma la palabra tiene siempre la razón, y esto es determinante porque la razón juiciosa (*Urteilkraft*) es performativa en tanto que “sentencia” (*urteilen*).

Hemos dicho que, para Kafka, la escritura no es una forma de crear continuidades, sino discontinuidades que retuercen la realidad y la presentan bajo diferentes prismas, atravesados por el tamiz de lo inevitablemente subjetivo, en su condición de inexpugnable relatividad. Relatividad que no significa nihilismo. El relativismo de la escritura kafkiana significa atender al *de dónde* procede la verdad, el saber de su trasfondo “demagógico”, según la acepción de Foucault (2000), que ha sido construida a partir de la desfragmentación de aquellos significantes que son, justamente, los que aluden al interés al que la verdad *responde*.

Léase bien: la verdad *responde*. La verdad no habla por sí misma si no se la incita a responder, eso es lo que simboliza la carta en oposición al periódico que posee el padre, que es capaz de “hablar” aun cuando se lo trate de leer a oscuras, como de hecho ocurre cuando Georg entra en el habitáculo. La oscuridad que se produce en torno a la figura iluminada del padre puede ser interpretada como una alusión a ese más allá que es el anhelo de Georg. Pero tal “más allá” que es “luminoso” está al servicio del padre. La verdad *solo* ilumina a quien la “tiene” o, al menos, a quien la detenta. Por eso Georg aqueja un terror ominoso *en* semejante oscuridad, que califica de “insoportable” (“Hier ist es ja unerträglich dunkel”), justo después de reconocer para sí que ella, la oscuridad, convertía a su padre “en un gigante” (Kafka 11).

Esto sitúa tanto al referente como al receptor del mensaje en una posición de objeto faltante. La propia escritura de Kafka emula el papel que representan en este relato, primero, las dudas de Georg y, después, la respuesta del padre, al obrar un mandato de resistencia, de

rechazo, de no querer tomar la palabra más que por obligación, que es una forma de poner a salvo el propio deseo de escribir, de alzar la voz y anunciar que se ha acometido el atrevimiento de anunciarse, de expresar el *propio* punto de vista. Porque se es *en* el punto de vista, y este no tiene validez si no es aceptado por un tú que atestigua la legitimidad del “otro” respectivo, la versión de los hechos, que habla tanto del receptor como del referente.

El “te condeno a morir ahogado” por parte del padre equivaldría, desde esta permutación del punto de vista de Georg, a un “te libero”. Recordemos que, en alemán, *Urteil* carece del matiz peyorativo que tiene su traducción al español como “condena”; también significa “sentencia”, “juicio”, “opinión” o “veredicto”. La pregunta es si esta condena a morir responde a la consideración de que Georg es inocente o más bien culpable (“eras un niño inocente”, recordamos las palabras del padre, “y te has vuelto un adulto diabólico”).

Por fin, la exclusión de ser y tener operada por Kafka en los términos de *obtener* una palabra que no me exija *dejar-de-ser*, solo se puede representar por medio de una lógica que ya no será temporal, continua, sino superpuesta, en la que las escenas se tienen que explicar unas a otras desde una distancia que, en rigor, está ausente, y que las hace mutuamente independientes en su contigüidad, que no continuidad. La secuenciación misma adquiere un valor significativo, un valor de palabra imposible, un gesto, un instante en el que se articulan, se pliegan, dos o más escenas absolutamente contradictorias.

Gracias a ello, la muerte de Georg no significa un fracaso, pues se ha roto esa estructura temporal iniciática (característica del matrimonio, como instancia burguesa que queda imposibilitada por la muerte final). En su lugar emerge una temporalidad repetidora, que, como hemos advertido, funciona en términos de reincidencia. No había éxito posible, desde el principio, porque siempre se ha tratado de la historia, como decíamos, no de un crimen sino de su reincidencia; un crimen repetido tantas veces que acaba por tejerse él mismo en el entramado significativo de la ley, como la enumeración de las oportunidades en que de hecho se constata la fisura de esa ley. Porque Georg, como Kafka, sabe que tomar la palabra es, siempre, hacerlo en contra de alguien, a veces en contra de muchos o incluso de una totalidad inabarcable. Por eso, en el último momento, cuando ya ha atravesado definitivamente la distancia que le separaba de la “otra orilla”, va a declarar, va a sentenciar, que su suicidio no puede ser entendido más que como un acto de amor; esto es: la respuesta a esa carta que nunca se ha enviado. “Amar es dar lo que no se tiene a quien no lo es” (Lacan 359): el anuncio de un matrimonio malogrado para un amigo que ni siquiera sabemos si existe.

Obras citadas

Alemán, Jorge. “Kafka: ante la ley.” *Consecuencias. Revista digital de psicoanálisis, arte y pensamiento*, n.º 2, 2008, s/p, <http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/002/template.phpfile=arts/variaciones/aleman.html>.

Asensi Pérez, Manuel. *Crítica y sabotaje*. Anthropos Editorial, 2011.

Bañuelos Ávila, Irma Angélica. “Eduviges o tu nombre te lo hemos prestado. José Trigo y la búsqueda como pretexto.” *Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, n.º 237, 2013, pp. 113-128.

Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe. Appendice: L'espérance et l'absurde dans l'oeuvre de Kafka*. Gallimard, 1965.

De Man, Paul. “Retórica de tropos (Nietzsche).” *Alegorías de la lectura*, Editorial Lumen, 1990, pp. 143-157.

Desmarquest, Daniel. *Kafka et le jeunes filles*. Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, 2002.

- Engels, Friedrich. *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*. Ediciones Endimión, 1988.
- Foucault, Michel. *L'ordre du discours*. Gallimard, 1999.
- _____. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Pre-Textos, 2000.
- Hall, Stuart. “¿Quién necesita identidad?” *Cuestiones de identidad cultural*, compilado por Stuart Hall y Paul du Gay, Amorrortu, 2003, pp. 13-39.
- Kafka, Franz. “*Das Urteil*” und andere Erzählungen. Fischer Taschenbuch Verlag GmbH., 1977.
- Kundera, Milan. “En alguna parte ahí detrás.” *El arte de la novela*, Tusquets, 2006.
- Lacan, Jacques. *El seminario. Libro 5: Las formaciones del inconsciente (1957-1958)*. Paidós, 2010.
- Miller, Jacques-Alain. “El Otro sin Otro (una lectura del Seminario 6).” *Revista freudiana*, n.º 68, 2013, s/p, <http://www.freudiana.com/articulos.php?idarticulo=71>.
- Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*. Alianza, 1997.
- _____. *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*. Tusquets, 2000.