

62
295

Gilles Deleuze
Félix Guattari

Kafka
Por una literatura menor

Versión de Jorge Aguilar Mora



Primera edición en francés: 1975
Título original: *Kafka. Pour une littérature mineure*
© 1975, Les Éditions de Minuit, París
Primera edición en español: 1978
Primera reimpresión: 1983
Segunda reimpresión: 1990
ISBN: 968-411-195-9
Derechos reservados en lengua española
© 1978, Ediciones Era, S. A. de C. V.
Avena 102, 09810 México, D. F.
Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Índice

- Nota sobre la traducción, 9
- Capítulo 1
Contenido y expresión, 11
- Capítulo 2
Un edipo demasiado grande, 19
- Capítulo 3
¿Qué es una literatura menor? 28
- Capítulo 4
Los componentes de la expresión, 45
- Capítulo 5
Inmanencia y deseo, 66
- Capítulo 6
Proliferación de las series, 80
- Capítulo 7
Los conectadores, 93

Capítulo 8

Bloques, series, intensidades, 105

Capítulo 9

Qué es un dispositivo?, 117

Bibliografía de Kafka, 127

Nota sobre la traducción

Las citas de los textos de Kafka están en su mayor parte traducidas del francés, tal y como las ofrecen los autores de este libro. Esta opción se debe a las discrepancias que existen entre las traducciones al español y las traducciones al francés. En vista de que los autores han utilizado para su argumentación ciertas frases y matices que aparecen en las traducciones francesas y no en las de lengua española, muchas nociones que los autores desprenden de la obra de Kafka le hubieran resultado confusas o incomprensibles al lector de este libro. De cualquier manera, en aquellos casos en los que existe una edición española, se han respetado los títulos de todas las obras y las referencias a las páginas corresponden a la edición respectiva.

Capítulo 1 Contenido y expresión

¿Cómo entrar en la obra de Kafka? Es un rizoma, una madriguera. *El castillo* tiene “múltiples entradas”, de las que no se conoce las leyes de uso y de distribución. El hotel de *América* tiene innumerables puertas, principales y auxiliares, en cada una de las cuales vigilan otros tantos conserjes, e incluso tiene entradas y salidas sin puertas. Parece, sin embargo, que la madriguera, en el cuento “La construcción”, sólo tiene una entrada: a lo sumo el animal sueña con la posibilidad de una segunda entrada que no tendría sino una función de vigilancia. Pero es una trampa, del animal y del mismo Kafka: toda la descripción de la madriguera está hecha para engañar al enemigo. Así pues, entraremos por cualquier extremo, ninguno es mejor que otro, ninguna entrada tiene prioridad, incluso si es casi un callejón sin salida, un angosto sendero, un tubo sifón, etcétera. Buscaremos, eso sí, con qué otros puntos se conecta aquél por el cual entramos, qué enrucijadas y galerías hay que pasar para conectar dos puntos, cuál es el mapa del rizoma y cómo se modificaría inmediatamente si entráramos por otro punto. El principio de las entradas múltiples por sí solo impide la introducción del enemigo, el significante, y las tentativas de interpretar una obra que de hecho no se ofrece sino a la experimentación.

Tomamos una entrada modesta, la de *El castillo*, en la sala del mesón donde K descubre el *retrato* de un portero con la *cabeza agachada*, con el mentón hundido en el pecho. Estos dos elementos, el retrato o la foto, la cabeza caída inclinada, son constantes en Kafka, con diversos grados de autonomía. Fotos de los padres en *América*. Retrato de la dama envuelta en pieles de *La metamorfosis* (aquí la madre real es quien tiene la cabeza agachada y el padre real quien

sa librea de portero). Proliferación de fotos y retratos en *El proceso*, desde la recámara de la señorita Bürstner hasta el estudio de Titorelli. La cabeza caída que ya no se puede levantar parece constantemente, en las cartas, en los cuadernos y en el diario, en los cuentos, incluso en *El proceso* donde los jueces tienen la espalda encorvada contra el techo, una parte del auditorio, el verugo, el cura... La entrada que escogemos no está, pues, como se podría esperar, sólo en conexión con otras cosas futuras. La entrada misma se forma con la conexión de dos formas relativamente independientes, la forma del contenido, "cabeza-agachada", la forma de la expresión, "retrato-foto", que se juntan al principio de *El castillo*. No estamos interpretando. Simplemente decimos que esta unión produce un bloqueo funcional, una neutralización experimental del deseo: la foto intocable, imbesable, prohibida, enmarcada, que ya no puede gozar sino de su propia mirada, como el deseo impedido por el techo, el deseo sometido que ya no puede gozar sino de su propia sumisión. Y también el deseo que impone la sumisión, la propaga, el deseo que juzga y que condena (como el padre de *La condena*, que inclina tanto la cabeza que el hijo tiene que arrodillarse). ¿Recuerdo edípico de infancia? El recuerdo es retrato de familia o foto de vacaciones, con señores de cabezas inclinadas, señoras con los cuellos cubiertos de cintas.¹ El recuerdo bloquea al deseo, lo calca, lo hace regresar a los estratos, lo separa de todas sus conexiones. Pero entonces ¿que podemos esperar? Es un callejón sin salida. Sin embargo, se sobrentiende que incluso un callejón sin salida es aceptable, en la medida en que pueda formar parte del rizoma.

La cabeza erguida, la cabeza que rompe el techo, parece responder a la cabeza agachada. Aparece en toda la obra de Kafka.² Y en *El castillo*, al retrato del portero responde la evocación del campanario natal que "ascendía muy derecho, sin el menor titubeo, y se re-

¹ El cuello femenino, cubierto o descubierto, tiene tanta importancia como la cabeza masculina, inclinada o erguida: "el cuello envuelto en terciopelo negro", "la escarola de encaje de seda", "el cuello de fino encaje blanco".

² Ya en una carta a un amigo de infancia, Oskar Pollak, dice: "Cuando el gran vergonzoso se levantaba de su escabel, atravesaba completamente derecho el techo con su cráneo anguloso y tenía que contemplar los techos de paja sin estar particularmente interesado en ellos." Y en el *Diario* 1913: "Ser arrastrado hacia adentro, a través de la ventana de la planta baja de una casa, por una sogá atada al cuello [...]", *Diario*, t. 1, p. 278.

mozaba en lo alto" (incluso la torre del castillo, como máquina de deseo, evoca en tono triste el movimiento de un habitante que habría roto el techo al levantarse). Pero la imagen del campanario ¿no sigue siendo un recuerdo? El hecho es que va no actúa de esa manera. Actúa como bloque de infancia y no como recuerdo de infancia: levanta al deseo en vez de hundirlo, lo desplaza en el tiempo, lo des-territorializa, hace que proliferen sus conexiones, lo hace pasar a otras intensidades (de esa manera la torre-campanario, como bloque, pasa a otras dos escenas, la del maestro y los niños a los que no se les entiende lo que dicen, y la escena de la familia, desplazada, erguida o invertida, en la cual son los adultos los que se bañan en una cubeta). Pero no es eso lo importante. Lo importante es la musiquita, o más bien, el sonido puro intenso que emana del campanario y de la torre del castillo: "Un sonido alado, un sonido alegre que estremecía el corazón por un instante; como si amenazara, porque había también un acento doloroso, con el cumplimiento de cosas que el corazón deseaba oscuramente; pero pronto la campana enmudeció; para ser relevada por una monótona campanita que apenas sonaba..." Es curioso cómo la intrusión del sonido se presenta generalmente en Kafka en conexión con el movimiento de erigir o levantar la cabeza: Josefina la cantora, los perros músicos ("Todo era música, las elevaciones y descensos de las patas, determinados giros de las cabezas [...] las patas delanteras en el lomo del precedente de manera que el primero sostenía, erguido, el peso de los demás [...]"). Pero es sobre todo en *La metamorfosis* donde aparece la distinción entre dos estados del deseo, por un lado cuando Gregorio se pega al *retrato* de la dama de las pieles e inclina la cabeza hacia la puerta, en un esfuerzo desesperado por conservar algo en su recámara, que están vaciando; por otro, cuando Gregorio sale de esta recámara, guiado por el *sonido* vacilante del violín y planea *trepar* hasta el cuello desnudo de su hermana (que no usa cuello ni cintas desde que perdió su posición social). ¿Diferencia entre un incesto esquizo, con la hermana y la musiquita que surge extrañamente de ella, y un incesto plástico todavía edípico, en una foto maternal? La música parece estar siempre atrapada en un devenir-niño, o en un devenir-animal indismontable, bloque sonoro que se opone al recuerdo visual. "Apague la luz, por favor, sola-

mente puedo tocar en la oscuridad —dije, y *me incorporé*.³ Se podría creer que estamos aquí ante dos nuevas formas: cabeza erguida como forma del contenido, sonido musical como forma de la expresión. Hay que transcribir las siguientes ecuaciones:

cabeza agachada	=	deseo bloqueado, sometido o sometedor, neutralizado, con mínimas conexiones, recuerdo de infancia, territorialidad o reterritorialización.
retrato — foto		
cabeza erguida	=	deseo que se levanta, o se escapa, y se abre a nuevas conexiones, bloque de infancia o bloque animal, desterritorialización.
sonido musical		

Pero no es eso todavía. No es, seguramente, la música organizada, la forma musical, lo que le interesa a Kafka (en sus cartas y en su diario no se encuentran sino anécdotas insignificantes a propósito de algunos músicos). No es una música compuesta, semióticamente formada, la que le interesa a Kafka, sino una pura materia sonora. Si se hace el inventario de las principales escenas con intrusión sonora se obtiene más o menos esto: el concierto a la John Cage, en "Descripción de una lucha" donde 1] el Orante quiere tocar piano porque está a punto de ser feliz; 2] no sabe tocar; 3] no toca ("Dos caballeros levantaron el banco y me llevaron alzado hasta la mesa, mientras silbaban una canción y me hamacaban ligeramente"); 4] lo felicitan por haber tocado tan bien. En "Investigaciones de un perro", los perros músicos hacen un gran escándalo, pero no se sabe cómo, ya que no hablan, ni cantan, ni ladran; hacen surgir la música de la nada. En "Josefina la cantora o el pueblo de los ratones" es poco probable que Josefina cante, lo único que hace es silbar y no mejor que cualquier otro ratón, más bien peor, de tal forma que el misterio de su arte inexistente es todavía mayor. En *América*, Karl Rossman toca demasiado rápido o demasiado lento, ridículo, y sintiendo "que otro canto surge de él". En *La metamorfosis*, el sonido interviene primero como graznido que arrastra la voz de Gregorio y enturbia la resonancia de las palabras; y después la hermana, a pe-

³ "Descripción de una lucha". (La primera parte de "Descripción de una lucha" desarrolla constantemente este doble movimiento, cabeza agachada-cabeza erguida, esta última en relación con sonidos.)

sar de ser música, apenas consigue que grazne su violín, perturbada por la sombra de los huéspedes.

Estos ejemplos bastan para mostrar que el sonido no se opone al retrato en la expresión, *como* la cabeza erguida a la cabeza agachada en el contenido. Entre las dos formas del contenido, si se las toma abstractamente, hay en efecto una oposición formal simple, una relación binaria, un rasgo estructural o semántico, que precisamente no nos saca del "significante" y que forma una dicotomía más que un rizoma. Pero si el retrato, por su lado, es en efecto una forma de la expresión que corresponde a la forma del contenido "cabeza agachada", con el sonido en cambio no pasa lo mismo. Lo que le interesa a Kafka es una pura materia sonora intensa, en relación siempre con su propia abolición, sonido musical desterritorializado, grito que escapa a la significación, a la composición, al canto, al habla, sonoridad en posición de ruptura para desprenderse de una cadena todavía demasiado significativa. En el sonido, lo único que cuenta es la intensidad, generalmente monótona, siempre asignificante: de esta manera, en *El proceso*, el grito monotonal del inspector al que están azotando "no parecía venir de un hombre sino de una máquina de sufrimiento".⁴ Mientras haya forma, sigue habiendo reterritorialización, incluso en la música. El arte de Josefina, por el contrario, consiste en que, al no saber cantar mejor que los otros ratones, y al silbar incluso peor que los otros, realiza quizás una desterritorialización del "silbido tradicional" y lo libera "de las cadenas de la existencia cotidiana". En pocas palabras, el sonido no se manifiesta en este caso como una forma de expresión, sino como una materia no formada de la expresión, que va a ejercer su acción sobre los otros términos. Por un lado, servirá para expresar los contenidos que resultarán, relativamente, cada vez menos formalizados: de esta manera la cabeza que se levanta deja de valer por sí misma y formalmente ya no es sino una sustancia deformable, arrastrada, acarreada por la ola de expresión sonora — como Kafka le hace decir al mono en "Informe a una academia", no se trata del movimiento vertical bien formado en dirección del cielo o frente a uno mismo, ya no se trata de romper el techo,

⁴ Múltiples apariciones del grito en Kafka: gritar para escucharse gritar —el grito de muerte del hombre de la caja cerrada: "De pronto lancé un grito. Nada más que para escuchar un grito al cual nada responde quitándole su fuerza, y que, sin contrapartida, se eleva entonces infinitamente, incluso después de haberse callado [...]" ("Contemplación").

sino de "sacar primero la cabeza", no importa dónde, incluso sin moverse, sin cambiar de lugar, en intensidad: no se trata de libertad por oposición a sumisión, sino solamente de una línea de fuga; o más bien, de una simple salida "a derecha, a izquierda, a donde fuera", lo menos significante posible. Por otro lado, las formalizaciones más sólidas, más consistentes, del tipo retrato o cabeza-inclinada, también perderán su rigidez, para multiplicarse o para preparar una rebelión, que las hace huir siguiendo líneas de intensidades nuevas (hasta la espalda encorvada de los jueces emite un crujido sonoro que envía la justicia al granero; y las fotos, los cuadros, se multiplicarán en *El proceso* para adquirir una nueva función). Los dibujos de Kafka, los hombres y las siluetas lineales que le gusta dibujar, son sobre todo cabezas inclinadas, cabezas erguidas o levantadas, o imágenes de primero-la-cabeza. Véanse las reproducciones en el número de la revista *Obliques* dedicado a Kafka.

Nosotros no intentamos encontrar arquetipos, que serían el imaginario de Kafka, su dinámica o su bestiario (el arquetipo procede por asimilación, homogeneización, temática; nosotros, en cambio, no encontramos nuestra regla sino cuando se introduce una pequeña línea heterogénea en posición de ruptura). Tampoco buscamos asociaciones de las llamadas libres (todos conocen el triste destino de estas asociaciones, el de llevarnos siempre al recuerdo de infancia, o peor todavía, al fantasma, no porque fracasen, sino porque está implícito en el principio mismo de su ley oculta). Tampoco tratamos de interpretar, ni de decir que esto quiere decir aquello.⁶ Pero sobre todo, todavía menos buscamos una estructura, con oposiciones formales o de perfecto significante: se puede seguir estableciendo relaciones binarias, "cabeza inclinada-cabeza erguida", "retrato-sonoridad", y después relaciones biunívocas, "cabeza inclinada-retrato", "cabeza erguida-sonoridad" —todo esto es estúpido mientras no se sepa para dónde o hacia qué fluye el sistema, cómo deviene, y cuál es el elemento que va a desempeñar el papel de heterogeneidad, cuerpo saturador que hace huir al conjunto, y que quiebra la estructura simbólica, así como quiebra la interpretación hermenéutica, la asociación laica de ideas y el

⁶ Por ejemplo, Marthe Robert no propone solamente una interpretación psicoanalítica edípica de Kafka, quiere también que los retratos y las fotos sean espejismos cuyo sentido debe ser descifrado con dificultad, y que las cabezas agachadas signifiquen investigaciones imposibles. *Oeuvres complètes* de Kafka, III, p. 380.

propio arquetipo imaginario. Porque no vemos mucha diferencia entre todas estas cosas (¿quién puede decir cuál es la diferencia entre una oposición diferencial estructural y un arquetipo imaginario cuya propiedad consiste en diferenciarse?). Nosotros no creemos sino en una política de Kafka, que no es ni imaginaria, ni simbólica. Nosotros no creemos sino en una máquina o máquinas de Kafka, que no son ni estructura ni fantasma. Nosotros no creemos sino en una experimentación de Kafka; sin interpretación, sin significancia, sólo protocolos de experiencia: "Por lo demás no es la opinión de los hombres lo que me interesa, yo sólo quiero difundir conocimientos, sólo estoy informando. También a vosotros, excelentísimos señores académicos, sólo os he informado."⁶ Un escritor no es un hombre escritor, sino un hombre político, y es un hombre máquina, y es un hombre experimental (que en esa forma deja de ser hombre para convertirse en mono o coleóptero o perro o ratón, devenir-animal, devenir-inhumano, porque en realidad es gracias a la voz, al sonido, gracias a un estilo, que se deviene animal, y no cabe duda que a fuerza de sobriedad). Una máquina de Kafka está, pues, constituida por contenidos y expresiones formalizados en diferentes grados así como por materias no formadas que entran en ella, y salen de ella y pasan por todos los estados. Entrar en la máquina, salir de la máquina, estar en la máquina, bordearla, acercarse a ella, todo eso también forma parte de la máquina: son los estados del deseo, independientemente de cualquier interpretación. La línea de fuga forma parte de la máquina. Dentro y fuera, el animal forma parte de la máquina-madriguera. El problema: de ninguna manera ser libre, sino encontrar una salida, o bien una entrada, o bien un lado, un corredor, una adyacencia, etcétera. Quizas sea necesario tener en cuenta muchos factores: la unidad puramente aparente de la máquina, la forma en la cual los hombres son ellos también piezas de la máquina, la posición del deseo (hombre o animal) en relación a ella. En "La colonia penitenciaria", la máquina parece tener una sólida unidad, y el hombre se introduce totalmente en ella: quizás sea eso lo que provoca la explosión final, el despedazamiento de la máquina. En *América*, por el contrario, K permanece fuera de toda una serie de máquinas, pasa de una a otra, expulsado desde el momento en que trata de entrar: la máquina-barco, la máquina capitalista del tío, la máquina-hotel... En *El proceso*, se trata

⁶ "Informe a una academia."

otra vez de una máquina determinada como máquina única de justicia; pero su unidad es tan nebulosa, máquina para influir, máquina de contaminación, que desaparece la diferencia entre estar afuera y estar adentro. En *El castillo*, la aparente unidad es sustituida, a su vez, por una segmentaridad de fondo ("El castillo [...] no era, finalmente, sino un pueblecito bastante miserable, compuesto de casuchas amontonadas al azar [...]. Yo no estoy hecho ni para los aldeanos y sin duda tampoco para el castillo. No hay diferencia entre los aldeanos y el castillo —dijo el maestro.") Pero esta vez la indiferencia exterior e interior no impide el descubrimiento de otra dimensión, una especie de contigüidad marcada por altos, paradas, donde se montan las piezas, los engranajes y segmentos: "Porque ese camino, esa calle principal de la aldea, no conducía hacia el cerro del castillo: tan sólo acercaba a él; y luego, como si lo hiciese adrede, doblaba, y si bien no se alejaba del castillo, tampoco llegaba a aproximársele." El deseo, evidentemente, pasa por todas estas posiciones y estos estados, o más bien, sigue todas estas líneas; el deseo no es forma, sino un proceso, en los dos sentidos de la palabra.

Capítulo 2 Un Edipo demasiado grande

La *Carta al padre*, en la cual se apoyan las tristes interpretaciones psicoanalíticas, es un retrato, una foto deslizada en una máquina de un especie totalmente diferente. El padre con la cabeza inclinada...: no sólo porque él mismo es culpable, sino porque hace que el hijo sea culpable y no deja de juzgarlo. El padre tiene la culpa de todo: si tengo problemas de sexualidad, si no logro casarme, si escribo, si no puedo escribir, si inclino la cabeza en este mundo, si debí haber construido otro mundo infinitamente desértico. Esta carta es, sin embargo, muy tardía. Kafka sabe perfectamente que nada de eso es cierto: su ineptitud para el matrimonio, su escritura, la atracción de su mundo desértico intenso, todo tiene motivaciones perfectamente positivas desde el punto de vista de la libido, y no son reacciones que deriven de una relación con el padre. Él lo dirá miles de veces, y Max Brod evocará la debilidad de una interpretación edípica de los conflictos, incluso los infantiles.¹ A pesar de todo, el interés de la carta reside en un cierto deslizamiento: Kafka pasa de un Edipo clásico tipo neurosis, donde el bien amado padre es detectado, acu-

¹ Max Brod. *Franz Kafka*, Alianza/Emecé, Madrid, 1974, p. 25: "deho hacer objeciones a la simpleza de pontificar llanamente en tal sentido, aunque no por el hecho de que el mismo Franz Kafka conociera bien las teorías de Freud y las considerara una descripción sólo aproximada, cruda, que no satisfacía el detalle, o, mejor aún, el latido verdadero del "conflicto". (Sin embargo, Brod parece pensar que la experiencia edípica es válida primero para el niño y posteriormente se ve modificada en función de la experiencia de Dios; pp. 35-38.) En una carta a Brod (noviembre de 1917, *Correspondance*, p. 236). Kafka dice que "al principio las obras psicoanalíticas te matan el hambre en forma asombrosa, pero inmediatamente después te vuelves a encontrar con el hambre de siempre".

sado, declarado culpable, a un Edipo mucho más perverso, que se inclina por la hipótesis de una inocencia del padre, de una "angustia" común al padre y al hijo, pero para dar paso a una acusación elevada a la n potencia; a un reproche tan intensificado que se vuelve inasignable e ilimitado (como el "aplazamiento" de *El proceso*) a través de una serie de interpretaciones paranoicas. Kafka lo sabe tan bien que da imaginariamente la palabra al padre y le hace decir: tú quieres demostrar "primero, que eres inocente; segundo, que yo soy culpable; y tercero, que, por pura generosidad, estás dispuesto no sólo a perdonarme, sino aún más, lo que es peor y mejor al mismo tiempo, a probar y a creerlo tú mismo, contra toda la verdad, que yo también soy inocente". Este deslizamiento perverso, que saca de la supuesta inocencia del padre una acusación todavía peor, tiene por supuesto una finalidad, un efecto y un procedimiento.

La finalidad es obtener una amplificación de la "foto", un agrandamiento hasta el absurdo. La foto del padre, desmesurada, será proyectada sobre el mapa geográfico, histórico y político del mundo para cubrir vastas regiones de éste: "Tengo la impresión de que sólo me convienen para yo vivir los ámbitos que tú no abarcas o aquellos que no están a tu alcance." Edipización del universo. El nombre del padre sobrecodifica los nombres de la historia, judíos, checos, alemanes, Praga, ciudad-campo. Pero gracias a eso, la medida que se amplifica a Edipo, esta especie de agrandamiento en el microscopio hace aparecer al padre tal y como es, le da una agitación molecular donde se lleva a cabo una batalla totalmente diferente. Se diría que al proyectar la foto del padre en el mapa del mundo se ha desbloqueado el callejón sin salida propio de la foto, se ha inventado una salida para este callejón, se le ha conectado a una madriguera subterránea y a todas las salidas de esta madriguera. Como dice Kafka: el problema no es el de la libertad, sino el de una salida. El problema con el padre no es cómo volverse libre en relación a él (problema edípico), sino cómo encontrar un camino donde él no lo encontró. La hipótesis de una inocencia común, de una angustia común al padre y al hijo es por lo tanto la peor de todas: el padre aparece en ella como el hombre que tuvo que renunciar a su propio deseo y a su propia fe, aunque no fuera sino para salir del "gueto rural" donde nació, y que conmina al hijo a someterse sólo porque él mismo se sometió a un orden dominante en una situación que aparentemente no tenía salida ("Todo

esto no es un fenómeno aislado, la situación era casi idéntica en buena parte de la generación judía que se encontraba en un estado de transición, que abandonó el campo, donde todavía era algo religioso, para venir a establecer a las ciudades [...]"). En suma, no es Edipo el que produce la neurosis, es la neurosis —es decir, el deseo ya sometido y que busca comunicar su propia sumisión— la que produce a Edipo. Edipo, valor de cambio de la neurosis. A la inversa, amplificar y agrandar a Edipo, exagerarlo, usarlo perversa o paranoicamente, es una manera de salir de la sumisión, levantar la cabeza y ver por encima del hombro del padre lo que siempre fue el problema en toda esta historia: toda una micropolítica del deseo, callejones sin salida, salidas, sumisiones y rectificaciones. Abrir el callejón sin salida, desbloquearlo. Desterritorializar a Edipo en el mundo en lugar de reterritorializarse en Edipo y en la familia. Pero para eso era necesario amplificar a Edipo hasta el absurdo, hasta lo cómico, escribir la *Carta al padre*. El error del psicoanálisis está en haberse dejado coger y en habernos cogido, porque el mismo psicoanálisis vive gracias al valor de cambio de la neurosis, del cual saca toda su plusvalía. "La rebelión contra el padre es una comedia, no una tragedia."²

Dos años después de la *Carta al padre*, Kafka admite que él mismo "se lanzó a la insatisfacción" y que se lanzó "con todos los recursos de la época y de la tradición que tenía a mi alcance".³ He aquí que Edipo es uno de esos recursos, bastante moderno, bastante común en tiempos de Freud, que permite muchos efectos cómicos. Basta con agrandarlo: "Es curioso que, practicando la insatisfacción bastante sistemáticamente, la comedia pueda convertirse en realidad." Pero Kafka no rechaza la influencia externa del padre para invocar una génesis interna o una estructura interna que seguirían siendo edípicas. "Me es imposible admitir que los principios de mi desgracia hayan sido interiormente necesarios; puede haber habido una cierta necesidad, pero no una necesidad interior, llegaron revoloteando como moscas y pude haberlos espantado tan fácilmente como moscas." Esto es lo esencial: más allá de lo exterior y de lo interior, una agitación, una danza, moleculares; toda una relación-límite con el

² Gustav Janouch, *Conversaciones con Kafka*. Ed. Fontanella, Barcelona, 1969, p. 106.

³ *Diario*, 24 de enero de 1922, t. II, p. 207.

afuera que va a adoptar la máscara de Edipo desmesuradamente ampliada.

Porque el efecto de la amplificación cómica es doble. Por un lado, se descubre detrás del triángulo familiar (padre-madre-niño) otros triángulos, infinitamente más activos, de los cuales la misma familia saca su poder, su misión de propagar la sumisión, de agachar y hacer agachar la cabeza. Porque es de eso que la libido del niño se carga* desde el principio: a través de la foto de familia, un mapa entero del mundo. Unas veces uno de los términos del triángulo familiar es remplazado por otro término que por sí solo basta para desfamiliarizar el conjunto (de esta manera la tienda familiar pone en escena a padre-empleados-niño, y el niño se coloca del lado del último de los empleados a quien él quisiera lamerle los pies; o, como en *La condena* el amigo de Rusia ocupa el lugar de uno de los términos del triángulo y lo transforma en un aparato judicial o de condena. Otras veces es todo el triángulo el que cambia de forma y de personajes, y que resulta ser judicial, o económico, o burocrático, o político, etcétera. Es lo que sucede con el juez-abogado-acusado, en *El proceso*, donde el padre ya no existe en tanto padre (o bien la triada tío-abogado-Block, quienes quieren a como dé lugar que K tome en serio el proceso.) O incluso las triadas que se multiplican: empleados de banco, policías, jueces. O incluso el triángulo geopolítico, alemanes-checos-judíos, que se perfila detrás del padre de Kafka: "En Praga se les reprochaba [a los judíos] el no ser checos; en Saaz y Eger, el no ser alemanes. [...] Algunos pretendían ser alemanes, pero entonces los checos les caían encima y también los alemanes [...]".⁴ Es por esto que la hipótesis de la inocencia y de la desesperación del padre constituye la peor acusación, ya que el padre no hizo sino bajar la cabeza, sino someterse a un poder que no era el suyo, ponerse en un callejón sin salida, traicionando su

* La noción de *Besetzung* de Freud se traduce en francés con el término *investissement* y en español con el de *carga*. Debido a la confusión que se puede producir en español por las otras acepciones de la palabra *carga*, el traductor de *El antiedipo*, obra de los mismos autores de este libro, ha preferido utilizar *catexis*; pero ha conservado *cargar* para el verbo *investir*. Nosotros hemos preferido traducir *investir* por *cargarse*, y en el caso de *investissement*, *réinvestissement*, *surinvestissement* hemos adoptado los términos clásicos correspondientes de *carga*, *re-carga* y *sobre-carga*. [T.]

⁴ Teodoro Herzl, citado por Wagenbach, *La juventud de Franz Kafka*. Ed. Monte Ávila, Caracas, 1969, p. 81.

origen de judío checo del campo. De esta forma el triángulo familiar demasiado bien formado no era más que un conductor de cargas de naturaleza muy distinta, que el niño no deja de descubrir por debajo del padre, en la madre, en sí mismo. Los jueces, inspectores, burócratas, etcétera, no son sustitutos del padre, más bien el padre es quien condensa todas estas fuerzas a las cuales él mismo se somete y le pide a su hijo que se someta. La familia sólo tiene puertas, en las que tocan desde el principio las "potencias diabólicas" que se alegran sin medida de poder irrumpir en nosotros".⁵ Lo que en Kafka sufre o goza no es el padre, un supervo, ni un significativo cualquiera; es, ya, la máquina tecnocrática americana, o burocrática rusa, o la máquina fascista. Y a medida que el triángulo familiar se deshace, en uno de sus términos o en su totalidad de un solo golpe, en beneficio de estas potencias que están verdaderamente actuando, se diría que los otros triángulos que surgen por detrás son más bien inconsistentes, difusos, en perpetua transformación recíproca, o bien porque uno de los términos o de las cúspides comienza a proliferar, o bien porque el conjunto de los lados no deja de deformarse. En esta forma, al principio de *El proceso* tres personajes no identificados se transforman en empleados de banco, en una relación móvil con los tres inspectores y con los tres curiosos asomados a la ventana. En la primera audiencia del tribunal, todavía estamos en presencia de un triángulo bien determinado, con el juez y dos lados, derecha e izquierda. Pero posteriormente nos encontramos ante una multiplicación interna como ante una invasión cancerosa, embrollo inextricable de oficinas y oficinistas, jerarquía infinita e inaprensible, contaminación de espacios turbios (con medios muy diferentes, se podría encontrar el equivalente en Proust, donde la unidad de las personas y de las figuras que producen dan lugar a nebulosas, a conjuntos inconsistentes proliferantes). Lo mismo sucede detrás del padre, con toda la nebulosa de judíos, que abandonaron el medio rural checo para irse hacia el conglomerado alemán de las ciudades, a riesgo de ser atacados por los dos lados: triángulo de transformación. No hay niño que sea incapaz de saber esto: todos los niños tienen un mapa geográfico y político de contornos difusos, móviles, aunque

⁵ Carta a Brod, en Wagenbach, op. cit., p. 182: "Las potencias diabólicas sólo ensayaban, con buen o mal resultado, entrar en nosotros, alegrándose sin medida de poder irrumpir en nosotros."

no sea sino en función de las nodrizas, de las sirvientas, de los empleados del padre, etcétera. Y si el padre conserva el amor y el respeto de su hijo es porque él también en su juventud se enfrentó a ciertas potencias diabólicas a riesgo de ser vencido.

Por otro lado, a medida que la amplificación cómica de Edipo deja ver en el microscopio estos otros triángulos opresores, aparece al mismo tiempo la posibilidad de una salida por la cual escapar, una línea de fuga. A lo inhumano de las "potencias diabólicas" responde lo subhumano de un devenir-animal: devenir coleoptero, devenir perro, devenir mono, "sacar primero la cabeza derribándolo todo" antes que agachar la cabeza y seguir siendo burócrata, inspector o juez y sentenciado. En este caso también: no hay niño que no construya o que no sienta estas líneas de fuga, estos devenires-animales. Y el animal como devenir no tiene nada que ver con un sustituto del padre, ni con un arquetipo. Porque el padre, en tanto judío que abandona el campo para establecerse en la ciudad; está atrapado sin duda en un movimiento de desterritorialización real; pero no cesa de reterritorializarse, en su familia, en su negocio, en el sistema de sus sumisiones y de sus autoridades. En lo que a ellos se refiere, los arquetipos no son sino procedimientos de reterritorialización espiritual.⁶ Los devenires-animales son todo lo contrario: son desterritorializaciones absolutas, al menos en principio, que se adentran en el mundo desértico que Kafka ha cargado. "Pero también es grande la fuerza de atracción de mi mundo; los que me aman, me aman porque estoy abandonado, y la verdad es que no lo hacen porque lo esté en el sentido probable del vacío de Weiss, sino porque sienten que, en otros terrenos, en épocas dichosas, tengo la libertad de movimientos que aquí me falta completamente."⁷ Devenir animal consiste precisamente en hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya sino por sí mismas, encontrar un mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes. Los animales de Kafka nunca

⁶ Cf. por ejemplo, la enorme desconfianza de Kafka frente al sionismo (como reterritorialización espiritual y física): Wagenbach, op. cit., pp. 188-94.

⁷ Diario, 1922, t. II, p. 212.

remiten a una mitología, ni a arquetipos; corresponden exclusivamente a gradientes superados, a zonas de intensidades liberadas en donde los contenidos se deshacen de sus formas, así como también las expresiones se deshacen del significante que las formalizaba. Nada, nada más que movimientos, vibraciones, umbrales en una materia desierta: los animales, ratones, perros, monos, cucarachas, sólo se distinguen por tal o cual umbral, por tales o cuales vibraciones, por ese camino subterráneo en el rizoma o en la madriguera; porque esos caminos son intensidades subterráneas. En el devenir-ratón hay un silbido que le arranca a las palabras su música y su sentido. En el devenir mono hay una tos que "parece inquietante, pero que no tiene significado" (devenir mono de la tuberculosis). En el devenir insecto, hay un graznido doloroso que arrastra la voz y deforma la resonancia de las palabras. Gregorio se vuelve cucaracha, no sólo para huir de su padre, sino más bien para encontrar una salida ahí donde su padre no supo encontrarla; para huir del principal, del negocio y los burócratas; para alcanzar esta región donde la voz lo único que hace es zumar. "¿Has oído cómo habla ahora Gregorio? Es una voz de animal —dijo el principal."

Es cierto que los textos animales de Kafka son mucho más complejos de lo que decimos. O, por el contrario, mucho más simples. Por ejemplo, en el "Informe a una academia" no se trata de un devenir-animal del hombre, sino de un devenir-hombre del mono: este devenir es presentado como una simple imitación; y si se trata de encontrar una salida (una salida y no la "libertad"), esta salida no consiste de ninguna manera en huir, sino todo lo contrario. Pero, por un lado, a la huida no se la rechaza sino en tanto movimiento inútil en el espacio, movimiento engañoso de la libertad; en cambio se la afirma como huida inmóvil, huida en intensidad ("Es lo que he hecho, me he apartado, no tenía otra solución, ya que hemos descartado la de la libertad"). Por otro lado, la imitación no es más que aparente, en vista de que se trata, no de reproducir figuras, sino de producir un continuo de intensidades en una evolución a-paralela y no simétrica donde el hombre deviene mono tanto como el mono, hombre. El devenir es una captura, una posesión, una plusvalía, nunca una reproducción o una imitación. "No me seducía imitar a los humanos, los imitaba porque buscaba una salida y por ninguna otra razón." En efecto, el animal capturado por el hombre es desterritorializado por

la fuerza humana; todo el principio del informe insiste en ello. Pero a su vez la fuerza animal desterritorializada precipita y hace más intensa la desterritorialización de la fuerza humana desterritorializante (si se puede decir). "Mi naturaleza simiesca se me escapaba rápidamente, sacaba primero la cabeza derrumbando todo, y por ello mi primer profesor se volvió él mismo simiesco y tuvo muy pronto que renunciar a las elecciones para ser internado en un asilo."⁸ De esta manera se crea una conjunción de flujo de desterritorialización que rebasa la imitación siempre territorial; de la misma manera que la orquídea parece reproducir la imagen de la avispa, pero en el fondo se desterritorializa en sí misma, al mismo tiempo que la avispa se desterritorializa al acoplarse con la orquídea: captura de un fragmento de código, y no reproducción de una imagen (en "Investigaciones de un perro", cualquier idea de similitud es eliminada aún con mayor energía: Kafka ataca "las tentaciones sospechosas de similitud que la imaginación le propone"; a través de la soledad del perro lo que busca aprehender es la máxima diferencia, la diferencia esquizo).

Tenemos pues los dos efectos de revelado o de agrandamiento cómico de Edipo: el descubrimiento *a contrario* de los otros triángulos que actúan bajo el triángulo familiar y en él; la traza *a fortiori* de las líneas de fuga del devenir-animal huérfano. Ningún texto parece mostrar mejor la unión de los dos aspectos que *La metamorfosis*. El triángulo burocrático se crea progresivamente: primero el principal, que viene a amenazar, a exigir; después el padre, que retoma el trabajo en el banco y que duerme con el uniforme puesto, testimonio del poder todavía exterior al que está sometido, como si "hasta en su casa esperara escuchar la voz de un superior", y finalmente, de pronto, la intrusión de los tres burócratas-huéspedes que penetran en la familia misma, que la suplantán, al sentarse "en los sitios antaño ocupados por el padre, la madre y Gregorio". Y en correlación, todo el devenir-animal de Gregorio, su devenir coleóptero, escarabajo, abejorro, cucaracha, que traza la línea de fuga intensa en relación con el triángulo familiar, pero sobre todo en relación con el triángulo burocrático y comercial.

Pero en el momento mismo que se cree aprehender la unión entre un más allá y un más acá de Edipo ¿por qué de hecho estamos más

⁸ Hay otra versión del mismo texto donde se habla de un sanatorio: cf. "Los del mono".

lejos que nunca de una salida, por qué permanecemos en un callejón sin salida? Porque siempre existe el peligro de una regresión edípica todavía más violenta. El uso perverso amplificador no bastó para conjurar cualquier reclausura, cualquier reconstitución del triángulo familiar que se encarga de los otros triángulos como de las líneas animales. Es en ese sentido que *La metamorfosis* es la historia ejemplar de una re-edipización. Se diría que el proceso de desterritorialización de Gregorio, en su devenir-animal, se bloqueó en cierto momento. ¿Por culpa de Gregorio, que no se atreve a llegar a las últimas consecuencias? Su hermana, para complacerlo, quería vaciar la recámara. Pero Gregorio rehúsa que le retiren el retrato de la dama de las pieles. Se pega al retrato como a una última imagen territorializada. En el fondo eso es lo que la hermana no tolera. Ella aceptaba a Gregorio; quería, como él, el incesto esquizo, el incesto con fuertes conexiones, el incesto con la hermana que se opone al incesto edípico, el incesto que manifiesta una sexualidad no humana como devenir-animal. Pero, celosa del retrato, comienza a odiar a Gregorio y lo condena. A partir de ese momento, la desterritorialización de Gregorio en su devenir-animal fracasa: se hace re-edipizar por las manzanas que le arrojan, y no le queda sino morir, con la manzana incrustada en la espalda. Paralelamente, la desterritorialización de la familia en los triángulos más complejos y diabólicos no tiene por qué continuar: *el padre expulsa a los tres burócratas-huéspedes*, regreso al principio paternalista del triángulo edípico; la familia se encierra en sí misma, feliz. Y ni siquiera es seguro que Gregorio tuviera la culpa de esto. ¿No será más bien que los devenires-animales no logran saturar su propio principio, que conservan una ambigüedad que causa su insuficiencia y los condena al fracaso? ¿No estarán los animales todavía demasiado formados, demasiado territorializados, no serán todavía demasiado significantes? ¿No es acaso el conjunto del devenir animal el que oscila entre una salida esquizo y un callejón sin salida edípico? El perro, animal edípico por excelencia, del cual Kafka habla con frecuencia en su *Diario* y en sus cartas, es al mismo tiempo animal esquizo, como los perros músicos de las "Investigaciones" o el perro diabólico de "Tentaciones en el pueblo". El hecho es que los principales relatos animales de Kafka fueron escritos precisamente antes de *El proceso*, o paralelamente, como contrapunto de la novela, la que a su vez se libera de todo problema animal en favor de un problema más elevado.

Capítulo 3

¿Qué es una literatura menor?

Precisamente, hasta aquí no hemos tenido en cuenta sino contenidos y formas de contenidos: cabeza agachada-cabeza levantada, triángulos-líneas de fuga. Y es cierto que cabeza agachada se conjuga con la foto; y cabeza levantada, con el sonido, en el ámbito de la expresión. Pero mientras la expresión, la forma y la deformación de ésta no sean consideradas en sí mismas, no se podrá encontrar una verdadera salida, ni siquiera a nivel de los contenidos. Sólo la expresión nos da el procedimiento. 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, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización. Kafka define 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.¹ Imposibilidad de no escribir, porque la conciencia nacional, insegura u oprimida, pasa necesariamente por la literatura ("Las luchas literarias adquieren una justificación real en el nivel más amplio posible"). La imposibilidad de escribir en otro idioma que no sea el alemán es para los judíos de Praga el sentimiento de una distancia irreductible con la territorialidad primitiva checa. Y la imposibilidad

¹ Carta a Bród, junio de 1921, *Correspondance*, p. 394, y los comentarios de Wagenbach, op. cit., pp. 97-99.

de escribir en alemán constituye la desterritorialización de la población alemana misma, minoría opresora que habla un idioma ajeno a las masas, como un "lenguaje de papel" o artificial: con mayor razón los judíos, quienes forman parte de esta minoría al mismo tiempo que son excluidos de ella como "gitanos que robaron al niño alemán en la cuna". En fin, el alemán de Praga es una lengua desterritorializada, adecuada para extraños usos menores (véase, en otro contexto, lo que los negros de Estados Unidos pueden hacer actualmente con el inglés).

La segunda característica de las literaturas menores es que en ellas todo es político. En las "grandes" literaturas, por el contrario, el problema individual (familiar, conyugal, etcétera) tiende a unirse con 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 edípicos es particularmente indispensable, ni absolutamente 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. Es en este sentido que el triángulo familiar establece su conexión con los otros triángulos, comerciales, económicos, burocráticos, jurídicos, que determinan los valores de aquél. Cuando Kafka señala, entre los fines de una literatura menor, "el ennoblecimiento y la posibilidad de debate de la oposición entre padres e hijos", no se trata de un fantasma edípico, sino de un programa político. "Aunque a menudo el asunto concreto sea examinado a fondo y con calma, no por ello se llega a los límites donde entra en conexión con asuntos afines; mucho más fácil es alcanzar el límite en la política, e incluso se aspira a ver este límite antes de que se presente, y a descubrir por doquier estos límites restringidos. [...] Aquello que, dentro de las grandes literaturas, se produce en la parte más baja y constituye un sótano del cual se podría prescindir en el edificio, ocurre aquí a plena luz; lo que allí provoca una concurrencia esporádica de opiniones, aquí plantea nada menos que la decisión sobre la vida y la muerte de todos."²

² *Diario*, 25 de diciembre de 1911, t. I, pp. 184-85.

La tercera característica consiste en que todo adquiere un valor colectivo. En efecto, precisamente porque en una literatura menor no abunda el talento, por eso no se dan las condiciones para una enunciación individualizada, que sería la enunciación de tal o cual "maestro", y que por lo tanto podría estar separada de la enunciación colectiva. Y así esta situación de escasez de talento resulta de hecho benéfica; y permite la creación de algo diferente a una literatura de maestros: lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político, incluso si los otros no están de acuerdo. El campo político ha contaminado cualquier enunciado. Pero aún más, precisamente porque la conciencia colectiva o nacional se encuentra "a menudo inactiva en la vida pública y siempre en dispersión" sucede que la literatura es la encargada de este papel y de esta función de enunciación colectiva e incluso revolucionaria: es la literatura la que produce una solidaridad activa, a pesar del escepticismo; y si el escritor está al margen o separado de su fragil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad, como el perro de las "Investigaciones" que recurre, en su soledad, a otra ciencia. De esta manera, la máquina literaria releva a una futura máquina revolucionaria, no por razones ideológicas, sino porque sólo ella está determinada para llenar las condiciones de una enunciación colectiva, condiciones de las que carece el medio ambiente en todos los demás aspectos: la literatura es cosa del pueblo.³ En efecto, es en estos términos como se plantea el problema para Kafka. El enunciado no remite a un sujeto de la enunciación que sería su causa, ni a un sujeto del enunciado que sería su efecto. Por supuesto, en una época Kafka pensó según las categorías tradicionales de los dos sujetos, el autor y el héroe, el narrador y el personaje, el soñador y lo soñado.⁴ Pero muy pronto renuncia al principio del narrador, de la misma manera

³ *Diario*, 25 de diciembre de 1911, t. 1, p. 184: "La literatura no es tanto un asunto de la historia literaria como un asunto del pueblo [...]"

⁴ Cf. "Preparativos de boda en el campo", p. 10: "Mientras digas ano en vez de decir yo no pasa nada." Y los dos sujetos aparecen en la p. 12: "Ni siquiera tengo necesidad de ir al campo. Me basta con enviar mi cuerpo vestido [...]" mientras que el narrador se queda en la cama como un coleóptero, un lucano o un escarabajo. Allí sin duda alguna se encuentra uno de los orígenes del devenir-coleóptero de Gregorio en *La metamorfosis* (así como

que rechaza, a pesar de su admiración por Goethe, una literatura de autor o de maestro. Josefina la cantora renuncia al ejercicio individual de su canto para fundirse con la enunciación colectiva de la "innumerable multitud de héroes de [su] pueblo". Paso del animal individualizado a la jauría o a la multiplicidad colectiva: siete perros músicos. O bien, en las mismas "Investigaciones de un perro", los enunciados del investigador solitario tienden hacia la disposición de una enunciación colectiva de la especie canina, incluso si esta colectividad ya no, o todavía no, existe. No hay sujeto, sólo hay dispositivos* colectivos de enunciación; y la literatura expresa estos dispositivos en las condiciones en que no existen en el exterior, donde existen sólo en tanto potencias diabólicas del futuro o como fuerzas revolucionarias por construirse. La soledad de Kafka lo abre a todo lo que atraviesa la historia de hoy. La letra K ya no designa un narrador, ni un personaje, sino un dispositivo tanto más maquínico, un agente tanto más colectivo cuanto que es sólo un individuo el que se encuentra conectado a todo eso en su soledad (no es sino en relación con un sujeto que lo individual se podría separar de lo colectivo y podría encargarse de su propio problema).

Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación 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 llamada 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 uzbekista no escribe en ruso. Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto. Ha habido muchas discusiones sobre ¿qué es una literatura

Kafka rehúsa encontrarse con Felice y prefiere quedarse acostado). Pero, precisamente en *La metamorfosis*, el animal adquiere el valor de un verdadero devenir y deja de calificar el estancamiento de un sujeto de la enunciación.

* *Dispositivo* es el mejor término que hemos encontrado para traducir el francés *agencement*. En vista de que *agencement* constituye una noción central en este libro, es necesario aclarar que no tiene nada que ver con el *dispositif* de Michel Foucault, noción ésta muy diferente a la que seguramente también le correspondería la palabra *dispositivo*. [T.]

marginal?; y también sobre ¿qué es una literatura popular, proletaria, etcétera? Los criterios son por supuesto muy difíciles de establecer mientras no se pase primero por un concepto más objetivo, el de la literatura menor. Lo único que permite definir la literatura popular, la literatura marginal, etcétera, es la posibilidad de instaurar desde dentro un ejercicio menor de una lengua incluso mayor.⁵ Sólo a este precio es como la literatura se vuelve verdaderamente máquina colectiva de expresión, y adquiere la aptitud para tratar, para arrastrar los contenidos. Kafka dice precisamente que una literatura menor es mucho más apta para trabajar la materia.⁶ ¿Por qué? ¿Y qué es esta máquina de expresión? Sabemos que tiene con la lengua una relación de desterritorialización múltiple: situación de los judíos que han abandonado al mismo tiempo el checo y el medio rural; pero también situación de la lengua alemana como "idioma de papel". Pues bien, hay que ir más lejos, hay que llevar todavía más lejos este movimiento de desterritorialización en la expresión. Sólo hay dos posibilidades: o enriquecer artificialmente este alemán, inflarlo con todos los recursos de un simbolismo, de un onirismo, de un sentido esotérico, de un significante escondido: la escuela de Praga, Gustav Meyrink y muchos otros, entre ellos Max Brod,⁷ pero esta tentativa implica un esfuerzo desesperado de reterritorialización simbólica, a base de arquetipos, de cábala, de alquimia; lo que acentúa la separación del pueblo, y no encontrará salida política sino en el sionismo como "sueño de Sión". Kafka tomará muy pronto el otro camino, o más bien, lo inventará: optar por la lengua alemana de Praga, tal y como es, en su pobreza misma. Ir siempre más lejos en la desterritorialización, a fuerza de sobriedad. En vista de que el vocabulario está desecado hacerlo vibrar en intensidad. Oponer un uso puramente intensivo de la lengua a cualquier uso simbólico o incluso significativo o simplemente significante. Llegar a una expresión perfecta y no

⁵ Sobre la dificultad de los criterios y la necesidad de pasar por el concepto de "literatura de segunda zona", cf. Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne en France*. Ed. Albin Michel, Paris.

⁶ *Diario*, 25 de diciembre de 1911, t. 1, p. 184: "La memoria de una nación pequeña no es menor que la de una nación grande, de ahí que asimile más a fondo el material de que dispone."

⁷ Sobre la situación de la lengua alemana en Checoslovaquia y la escuela de Praga, cf. Wagenbach, op. cit., el excelente capítulo "Praga a fines de siglo".

formada, una expresión material intensa. (Estas dos maneras posibles ¿no se podrían atribuir también, aunque en otras condiciones, a Joyce y a Beckett? Irlandeses-ambos, están en las condiciones extraordinarias de una literatura menor. Ser menor es la gloria de una literatura como ésta, es decir, revolucionaria para toda literatura. Uso del inglés, y de toda lengua, en Joyce. Uso del inglés y del francés en Beckett. Pero mientras el primero no deja de operar con exuberancia y sobredeterminación, y realiza todas las reterritorializaciones mundiales, el otro funciona a fuerza de sequedad y sobriedad, de pobreza voluntaria, llevando la desterritorialización hasta donde no quedan ya sino intensidades.)

¿Cuántos viven hoy en una lengua que no es la suya? ¿Cuánta gente ya no sabe ni siquiera su lengua o todavía no la conoce y conoce mal la lengua mayor que está obligada a usar? Problema de los inmigrantes y sobre todo de sus hijos. Problema de las minorías. Problema de una literatura menor, pero también para todos nosotros: ¿cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje y de hacerlo huir por una línea revolucionaria sobria? ¿Cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua? Kafka dice: robar al niño en la cuna, bailar en la cuerda floja.

Rico o pobre, cualquier lenguaje implica siempre una desterritorialización de la boca, de la lengua y de los dientes. La boca, la lengua y los dientes encuentran su territorialidad primitiva en los alimentos. Al consagrarse a la articulación de los sonidos, la boca, la lengua y los dientes se desterritorializan. Hay pues una especie de disyunción entre comer y hablar; y aún más, a pesar de las apariencias, entre comer y escribir: sin duda se puede escribir comiendo, más fácilmente que hablar comiendo; pero la escritura transforma en mayor medida las palabras en cosas que pueden rivalizar con los alimentos. Disyunción entre contenido y expresión. Hablar, y sobre todo escribir, es ayunar. Kafka manifiesta una permanente obsesión por los alimentos, y por el alimento por excelencia que es el animal o la carne, y por el carnicero, y por los dientes, grandes dientes sucios o dorados.⁸ Es uno de los principales problemas con Felice.

⁸ Persistencia del tema de los dientes en Kafka. El abuelo carnicero; la escuela en el Mercado de la Carne, las mandíbulas de Felice; el rechazo a comer carne, salvo cuando se acuesta con Felice en Marienbad. Cf. el artículo

Ayunar es también un tema constante en todo lo que Kafka escribe, que es una larga historia de ayuno. "Un artista del hambre", vigilado por carniceros, acaba su carrera al lado de las fieras que devoran su carne cruda, colocando a las visitas ante una opción bastante molesta. Los perros tratan de ocupar la boca del perro de las "Investigaciones" llenándosela de comida para que deje de hacer preguntas, y aparece de nuevo esa opción bastante irritante: "¿Por qué no mejor me expulsan y me prohíben que haga preguntas? No, no era eso lo que querían; no tenían por supuesto la menor intención de escuchar mis preguntas; pero, precisamente por mis preguntas, dudaban en expulsarme." El perro de las "Investigaciones" oscila entre dos ciencias, la de la comida, que pertenece a la tierra y la cabeza agachada ("¿De dónde saca la tierra estos alimentos?"); y la ciencia musical, que es del "aire" y de la cabeza levantada; como lo muestran los siete perros músicos del principio y el perro cantante del final. Entre las dos hay sin embargo algo en común, ya que el alimento puede venir de arriba, y que la ciencia de la comida no progresa sino gracias al ayuno, de la misma manera que la música es extrañamente silenciosa.

Generalmente, en efecto, la lengua compensa su desterritorialización con una reterritorialización en el sentido. Al dejar de ser órgano de un sentido, se convierte en órgano del Sentido. Y es el sentido, como sentido propio, el que preside en la atribución de designación de los sonidos (la cosa o el estado de cosas que la palabra designa); y, como sentido figurado, en la atribución de imágenes y de metáforas (las otras cosas a las cuales se aplica la palabra en ciertos aspectos o en ciertas condiciones). No hay, pues, sólo una reterritorialización, espiritual, en el "sentido", hay también una reterritorialización física, gracias a ese mismo sentido. Paralelamente, el lenguaje no existe sino gracias a la distinción y a la complementariedad de un sujeto de enunciación, en relación con el sentido; y de un sujeto de enunciado, en relación con la cosa designada, o directamente o por metáfora. Ese tipo de uso común del lenguaje se puede llamar extensivo o representativo: función reterritorializante del lenguaje (de esta manera el perro cantante del final de las "Investiga-

de Michel Cournot, *Nouvel Observateur*, 17 de abril de 1972: "Toi qui as de si grandes dents." Es uno de los más bellos textos sobre Kafka. Una oposición semejante entre comer y hablar se encuentra en Lewis Carroll, y una salida semejante por el sinsentido.

ciones" obliga al héroe a renunciar a su ayuno; en cierta forma, re-edipización).

Ahora bien: la situación de la lengua alemana en Praga, como lengua desecada, mezclada con checo o yiddish, va a hacer posible una invención de Kafka. Puesto que la situación es ésa ("la situación es ésa... la situación es ésa", fórmula cara a Kafka, protocolo de un estado de hecho...), habrá que abandonar el sentido, habrá que subentenderlo, habrá que retener de él sólo un esqueleto o una silueta de papel:

1º) Mientras que el sentido articulado era un ruido desterritorializado, pero que se reterritorializaba en el sentido, ahora será el sonido mismo el que va a desterritorializarse sin compensación, en forma absoluta. El sonido o la palabra que atraviesan esta nueva desterritorialización no son lenguaje comprensible, aunque se derivan de él, y no son tampoco una música o un canto organizado, aunque den la impresión de serlo. Recuérdese el graznido de Gregorio que desfigura las palabras, el silbido del ratón, la tos del mono; y también el pianista que no toca, la cantante que no canta, y que hace surgir su canto del hecho de no cantar; los perros músicos, tanto más músicos en todo su cuerpo cuanto que no emiten música. En toda la obra de Kafka la música organizada es atravesada por una línea de abolición, como el lenguaje comprensible es atravesado por una línea de fuga, para liberar una materia viva expresiva que habla por sí misma y ya no tiene necesidad de estar formada.⁹ Este lenguaje arrancado al sentido, conquistado al sentido, que realiza una neutralización activa del sentido, ya no encuentra su dirección sino en un acento de palabra, una inflexión: "Vivo únicamente a ratos en una pequeña palabra, en cuya vocal modificada —en la palabra 'lance' (stöst), escrita más arriba— pierdo, por ejemplo, mi inútil cabeza durante un segundo. La primera y la última letra son el principio y el fin de esa sensación mía que es como la de un pez."¹⁰ Los niños son muy hábiles en el siguiente ejercicio: repetir una palabra cuyo sentido sólo se presiente vagamente, para hacerla vibrar en sí misma (al principio de *El castillo*

⁹ *El proceso*: "Al fin se dio cuenta de que le hablaban, pero no entendió; sólo oía un gran zumbido que parecía llenar todo el espacio, al que un sonido agudo como una sirena atravesaba sin cesar".

¹⁰ *Diario*, t. 1, p. 54.

los niños hablan tan rápido que no se entiende lo que dicen). Kafka cuenta cómo, de niño, él se repetía una expresión del padre para hacerla fluir por una línea de sinsentido: "fin de mes, fin de mes".¹¹ El nombre propio, que no tiene sentido en sí mismo, es particularmente adecuado para este ejercicio: Milena, con el acento en la i, comienza por evocar "una griega o una romana perdida en Bohemia, violada por los checos, traicionada por el acento"; después, en una aproximación más fina, evoca "una mujer que uno se lleva en los brazos para arrancársela al mundo, al fuego", y entonces el acento señala la caída o por el contrario "el salto de alegría que inspiras con tu peso".¹²

2º] Nos parece que hay una cierta diferencia, aunque muy relativa y matizada, entre las dos evocaciones del nombre Milena: una todavía pertenece a una escena extensiva y figurada, del tipo fantasma; la segunda es bastante más intensiva, al señalar una caída o un salto como umbral de intensidad comprendido en el nombre mismo. En efecto, he aquí lo que sucede cuando el sentido es activamente neutralizado: como dice Wagenbach, "la palabra señorea, da nacimiento directamente a la imagen". Pero ¿cómo definir este procedimiento? Del sentido sólo subsiste lo necesario para dirigir las líneas de fuga. Ya no hay designación de algo según un sentido propio, ni asignación de metáforas según un sentido figurado. Pero la cosa, como las imágenes, no forma ya sino una secuencia de estados intensivos, una escala o un circuito de intensidades puras que se puede recorrer en un sentido o en otro, de arriba abajo o de abajo arriba. La imagen es el recorrido mismo, se ha convertido en devenir: devenir-perro del hombre y devenir-hombre del perro, devenir-mono o coleóptero del hombre y a la inversa. No estamos aquí en la situación de una lengua rica común y corriente, donde por ejemplo la palabra perro designaría directamente un animal y se

¹¹ *Diario*, t. I, p. 180: "Sin llegar a exigirle un sentido, la expresión 'fin de mes' seguía siendo para mí un molesto secreto", tanto más que se repetía todos los meses. El mismo Kafka sugiere que si esta expresión sigue desprovista de sentido es por flojera y por "una débil curiosidad". Explicación negativa que invoca la ausencia o la impotencia, retomada por Wagenbach. Con mucha frecuencia Kafka de esta manera presenta, o esconde, sus objetos de pasión.

¹² *Cartas a Milena*, pp. 39-40. Fascinación de Kafka por los nombres propios, comenzando con los que él inventa: cf. *Diario*, t. I, pp. 265-66 (a propósito de los nombres de *La condena*).

aplicaría por metáfora a otras cosas (de las que se podría decir "como un perro").¹³ *Diarios* 1921: "Las metáforas son una de las muchas cosas que me hacen desesperar en mi actividad literaria". Kafka elimina deliberadamente cualquier metáfora, cualquier simbolismo, cualquier significación, así como elimina cualquier designación. *La metamorfosis* es lo contrario de la metáfora. Ya no hay sentido propio, ni sentido figurado, sino distribución de estados en el abanico de la palabra. La cosa y las otras cosas ya no son sino intensidades recorridas por los sonidos o las palabras desterritorializadas que siguen su línea de fuga. No se trata del parecido entre el comportamiento de un animal y el de un hombre, y mucho menos de un juego de palabras. Ya no hay ni hombre, ni animal, ya que cada uno desterritorializa al otro en una conjunción de flujos, en un continuo de intensidades reversible. Se trata, por el contrario, de un devenir que comprende el máximo de diferencia como diferencia de intensidad, rebasamiento de un umbral, levantamiento o caída, recaída o elevación, acento de palabra. El animal no habla "como" un hombre, sino que extrae del lenguaje tonalidades sin significación; las palabras mismas no son "como" animales, sino que trepan por su cuenta, ladran y pululan, ya que son perros propiamente lingüísticos, insectos o ratones.¹⁴ Hacer vibrar secuencias, abrir la palabra hacia intensidades interiores inauditas, en pocas palabras: un uso intensivo asignificante de la lengua. Todavía más, de esa misma manera ya no hay sujeto de la enunciación, ni sujeto del enunciado: ya no es el sujeto del enunciado el que es un perro, puesto que el sujeto de la enunciación sigue siendo "como" un hombre; ya no es el sujeto de la enunciación el que es "como" un escarabajo, puesto que el sujeto del enunciado sigue siendo un hombre; sino un circuito de estados que forma un devenir mutuo, en el interior de un dispositivo necesariamente múltiple o colectivo.

¹³ Las interpretaciones de los comentaristas de Kafka son en este sentido tanto más equivocadas cuanto que se basan en metáforas: de esta manera Marthe Robert recuerda que los judíos son como perros; o incluso "tratan al artista de muerto de hambre y Kafka lo convierte en un campeón del ayuno" ("Champion de jeûne" es el título en francés del cuento "Un artista del hambre", T.); o lo tratan de parásito y lo convierten en un enorme insecto". (*Oeuvres complètes*, t. V, p. 311.) Nos parece que ésta es una concepción simplista de la obra literaria. Robbe-Grillet ha insistido en el hecho de que Kafka destruye todas las metáforas.

¹⁴ Cf. por ejemplo la Carta a Pollak, 1902, *Correspondance*, pp. 26-27.

¿Cómo es que la situación del alemán en Praga, vocabulario empobrecido, sintaxis incorrecta, favorece este uso? Se podría llamar en general intensivos o tensores a los elementos lingüísticos, por diversos que sean, que expresan "tensiones internas de una lengua". Es en este sentido que el lingüista Vidal Sephiha llama intensivo "a todo instrumento lingüístico que permita tender hacia el límite de una noción o rebasarla", señalando un movimiento de la lengua hacia sus extremos, hacia un más allá o un más acá reversibles.¹⁵ Vidal Sephiha muestra la diversidad de esos elementos que pueden ser palabras *passé-partout*, verbos o preposiciones que adoptan cualquier sentido; verbos pronominales, o propiamente intensivos como en el hebreo; conjunciones, exclamaciones, adverbios; *términos que connotan dolor*.¹⁶ De la misma manera se podría citar los acentos internos de las palabras, su función discordante. Ahora bien, sucede que una lengua de literatura menor desarrolla en forma especial estos tensores o estos intensivos. Wagenbach, en las hermosas páginas donde analiza el alemán de Praga influido por el checo, cita como características: el uso incorrecto de preposiciones; el abuso del pronominal; el empleo de verbos que sirven para todo (como *Giben* para la serie "poner, sentarse, colocar, quitar", que a partir de ese momento se vuelve intensiva); la multiplicación y la sucesión de los adverbios; el empleo de connotaciones doloríficas; la importancia del acento como tensión interior en la palabra, y la distribución de las consonantes y vocales como discordancia interna. Wagenbach insiste en que todos estos rasgos de pobreza de una lengua se encuentran en Kafka, pero con una función creadora, al servicio de una nueva sobriedad, de una nueva expresividad, de una nueva flexibilidad, de una nueva intensidad.¹⁷ "Casi ninguna de las palabras que escribo armoniza con la otra, oigo restregarse entre sí las consonantes con un ruido de hojalata, y las vocales unen

¹⁵ Cf. H. Vidal Sephiha, "Introduction à l'étude de l'intensif", en la revista *Langages*. Tomamos la palabra "tensor" de J. F. Lyotard, quien la usa para indicar la relación entre la intensidad y la libido.

¹⁶ Sephiha, op. cit. ("Se puede pensar que cualquier fórmula que conlleva una noción negativa de dolor, de mal, de miedo, de violencia, puede deshacerse de esa carga para no retener sino su valor límite, es decir, intensivo"; por ejemplo, el *sehr* alemán, "muy" que viene del alto alemán medio *sēr* "doloroso").

¹⁷ Wagenbach, op. cit., pp. 89-103 (especialmente 94-95, 97, 101).

a ellas su canto como negros de barraca de feria."¹⁸ El lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus extremos o sus límites. La connotación de dolor acompaña esta metamorfosis, como cuando las palabras se vuelven grito doloroso en Gregorio o el grito de Franz "de un solo impulso y de un solo tono". Piénsese en el uso del francés como lengua hablada en las películas de Godard. Ahí también hay acumulación de adverbios y de conjunciones estereotipadas que terminan por constituir todas las frases: extrana pobreza que hace del francés una lengua menor en francés; procedimiento creador que conecta directamente la palabra en la imagen; medio que surge al final de la secuencia, en relación con el intensivo del límite "ya basta, basta, estoy harto"; intensificación generalizada, que coincide con una panorámica, donde la cámara gira y hace un barrido sin desplazarse, haciendo vibrar las imágenes.

Quizás el estudio comparado de las lenguas es menos interesante que el de las funciones del lenguaje que pueden ser ejercidas por un mismo grupo en lenguas diferentes: bilingüismo e incluso multilingüismo. Porque este estudio de las funciones encarnables en lenguas distintas sólo tiene en cuenta en forma directa los factores sociales, las relaciones de fuerza, los distintos centros de poder; escapa al mito "informativo" para evaluar el sistema jerárquico e imperativo del lenguaje como transmisión de órdenes, ejercicio del poder o resistencia a este ejercicio. Basándose en las investigaciones de Ferguson y de Gumperz, Henri Gobard propone por su lado un modelo tetralingüístico: la lengua vernacular, maternal 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 des-territorialización; la 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 categorías espacio-temporales de estas lenguas difieren, para decirlo brevemente, en esta forma: la lengua vernacular es aquí; la vehicular, por todas partes; la referencial, allá; la mítica, más allá. Pero sobre todo la distribución de estas lenguas varía de grupo a grupo; y dentro de un mismo grupo, varía de

¹⁸ *Diario*, t. I, p. 26.

una época a otra (el latín fue durante mucho tiempo la lengua vehicular en Europa, antes de volverse referencial y después mítica; el inglés, lengua vehicular mundial en la actualidad).¹⁹ Lo que se puede decir en una lengua no se puede decir en otra, y el conjunto de lo que se puede decir y de lo que no se puede decir varía necesariamente según las lenguas y las relaciones entre estas lenguas.²⁰ Además, todos estos factores pueden tener zonas ambiguas, divisiones inestables, que no coinciden en este o en este otro caso. Una lengua puede cumplir una función en un caso y otra en otro caso. Cada función de lenguaje se divide a su vez, lo que crea centros de poder múltiples. Un puchero de lenguas, de ninguna manera un sistema de lenguaje. Se entiende perfectamente que los tradicionalistas se indignen porque se dice la misa en francés, ya que se le está quitando al latín su función mítica. Pero la Sociedad de los Académicos francesa está todavía más retrasada, y se queja de que se le haya quitado al latín incluso su función cultural referencial. Es una forma de lamentar la desaparición de ciertas formas de poder, eclesiástico o académico, que se ejercían a través de esa lengua y que han sido remplazadas por otras formas. Hay ejemplos más serios que funcionan dentro de los grupos. El reimpulso de los regionalismos, con reterritorialización a través del dialecto o del patois, lengua vernacular: de qué le sirve a una tecnocracia mundial o supraestatal: cómo puede contribuir a los movimientos revolucionarios, porque éstos también vehiculan arcaísmos a los cuales tratan de inyectarles un sentido actual... De Servan-Schreiber al poeta breton, al cantante canadiense. Pero ni siquiera en este caso la frontera pasa por ahí, ya que el cantante canadiense puede realizar también la reterritorialización más reaccionaria, la más edípica; oh mi patria, mi cabaña, olé, olé. Se lo estamos diciendo: un puchero, una historia revuelta, un problema político, que los lingüistas no conocen

¹⁹ Henri Gobard, "De la véhicularité de la langue anglaise", *Langues modernes*, enero de 1972, y *L'aliénation linguistique*. Ed. F. Ammarion, París, 1976.

²⁰ Michel Foucault insiste en la importancia de la distribución entre lo que puede ser dicho en una lengua en un determinado momento y lo que no puede ser dicho (aunque pueda hacerse). Georges Dévereux (citado por H. Gobard) analiza el caso de los jóvenes mohaves que hablan con mucha tranquilidad de su sexualidad en su lengua vernácula, pero son incapaces de hacerlo en la lengua vehicular que es para ellos el inglés: y no sólo porque el instructor inglés ejerza una función represiva: hay en todo esto un problema de lenguajes. Cf. *Ensayos de etnopsiquiatría general*. Ed. Barral, Barcelona, 1973.

en lo absoluto y no quieren conocer; porque, como lingüistas, son "apolíticos" y sabios puros. El mismo Chomsky sólo trata de compensar su apoliticismo de sabio con su valiente lucha contra la guerra de Vietnam.

Regresemos a la situación en el imperio de los Habsburgo. La descomposición y la caída del imperio refuerzan la crisis, acentúan en todas partes los movimientos de desterritorialización y suscitan reterritorializaciones complejas, arcaizantes, míticas o simbolistas. Citemos desordenadamente entre los contemporáneos de Kafka: Einstein y su desterritorialización de la representación del universo (Einstein enseña en Praga y el físico Philipp Frank da conferencias en la misma ciudad, en presencia de Kafka); los dodecafonistas austriacos y su desterritorialización de la representación musical (el grito de muerte de Maria en *Wozzeck* o el de Lulú, o bien el sí redoblado: nos parece que, en el terreno musical, todo esto está muy cerca en ciertos aspectos de lo que hace Kafka); el cine expresionista y su doble movimiento de desterritorialización y reterritorialización de la imagen (Robert Wiene es de origen checo, Fritz Lang nació en Viena, Paul Wegener y el uso que hace de temas de Praga). Agreguemos, por supuestos, el psicoanálisis en Viena, la lingüística en Praga.²¹ ¿Cuál es la situación específica de los judíos de Praga en relación con las "cuatro lenguas"? La lengua vernacular, para esos judíos procedentes del medio rural, es el checo, pero el checo tiende a ser olvidado y reprimido; en lo que se refiere al yiddish, éste con frecuencia es despreciado o temido, *da miedo*, como dice Kafka. El alemán es la lengua vehicular de las ciudades, lengua burocrática de Estado, lengua comercial de intercambio (el inglés, sin embargo, comienza a ser ya indispensable en esta función). El mismo alemán, pero esta vez el alemán de Goethe, tiene una función cultural y referencial (y en un segundo plano, el francés). El hebreo como lengua mítica, con el principio del sionismo, está todavía en la condición de sueño activo. De cada una de estas lenguas, evaluar los coeficientes de territorialidad, de desterritorialización, de reterri-

²¹ Sobre el círculo de Praga y su papel en la lingüística, cf. la revista *Change*, n. 3 y 10. (Es cierto que el círculo de Praga no se forma sino hasta 1926: Pero Jakobson va a Praga en 1920, donde existe ya una escuela checa animada por Mathesius, y en contacto con Anton Marty, que había sido profesor en la universidad alemana. Kafka siguió, en 1902-1905, los cursos de Marty, discípulo de Brentano, y participó en las reuniones de los brentanistas.)

torialización. La situación del mismo Kafka; es uno de los pocos escritores judíos de Praga que entiende y habla el checo (y esta lengua tendrá una enorme importancia en sus relaciones con Milena). El alemán tiene en efecto el doble papel de lengua vehicular y cultural, con Goethé en el horizonte (Kafka conoce también el francés, el italiano y sin duda un poco de inglés). Aprenderá tardíamente el hebreo. Lo que es complicado es la relación de Kafka con el yiddish: Kafka lo ve menos como una especie de territorialidad lingüística para los judíos que como un movimiento de desterritorialización nómada que altera al alemán. Lo que le fascina del yiddish no es tanto que sea una lengua de comunidad religiosa, sino más bien que sea de *teatro popular* (se hace mecenas y empresario de la compañía trasahumante de Isak Löwy).²² La forma en que Kafka presenta el yiddish en una reunión política es extraordinaria: se trata de una lengua que da miedo, más que el desprecio que produce, "un miedo mezclado con una cierta repugnancia"; es una lengua sin gramática y que vive de palabras robadas, movilizadas, emigradas, que se han vuelto nómadas interiorizando "relaciones de fuerza"; es una lengua injertada en el alto-alemán medio y que opera sobre el alemán tan desde dentro que no se puede traducir al alemán sin destruirla; no se puede entender el yiddish sino "sintiéndolo" y con el corazón. En resumen, lengua intensiva o uso intensivo del alemán, lengua o uso menores que nos deben arrastrar: "Entonces verdaderamente estarán sintiendo lo que es la unidad irrefutable del yiddish y lo sentirán tan violentamente que les dará miedo, ya no del yiddish sino de ustedes mismos [...] Gócenlo como puedan"²³

Kafka no se propone una reterritorialización a través del checo. Ni un uso hipercultural del alemán con mejoras oníricas, simbólicas y míticas, incluso hebraizantes, como se encuentran en la escuela de Praga. Ni un yiddish oral y popular; pero, en cambio, sigue la orientación que señala el yiddish; sólo que de otra manera, para convertirla en una escritura única y solitaria. Puesto que el alemán de Praga está desterritorializado en varios sentidos, habrá que ir más lejos, en intensidad, pero en el sentido de una nueva sobriedad,

²² Sobre las relaciones de Kafka con Löwy y el teatro yiddish, cf. Max Brod, op. cit., pp. 108-13, y Wagenbach, op. cit., pp. 191-95. En ese teatro-mímica, debió haber muchas cabezas agachadas y erguidas.

²³ "Discurso sobre la lengua yiddish", en *Carnets* (Cuadernos). *Oeuvres complètes*, t. vn, pp. 383-87.

de una nueva corrección inaudita, de una rectificación implacable, erguir la cabeza. Cortesía esquizo, ebriedad con agua pura.²⁴ Se hará huir al alemán por una línea de fuga; se le llenará con ayuno; se le arrancará al alemán de Praga todos los puntos de subdesarrollo que quiere esconder, se le hará gritar con un grito tan sobrio y riguroso... Se le extraerá el ladrido del perro, la tos del mono y el zumbido del escarabajo. Se hará una sintaxis del grito, que se unirá a la sintaxis rígida de este alemán desecado. Se le empujará hasta una desterritorialización que ya no podrá ser compensada por la cultura o por el mito, que será una desterritorialización absoluta, a pesar de ser lenta, entallada, coagulada. Llevar lenta, progresivamente, la lengua al desierto. Servirse de la sintaxis para gritar, darle al grito una sintaxis.

Sólo el menor es grande y revolucionario. Odiar toda literatura de amos y maestros. Fascinación de Kafka por los criados y los empleados (igual que Proust por los criados, por su lenguaje). Pero lo que es todavía más interesante es la posibilidad de hacer un uso menor de su propia lengua, suponiendo que sea única, que sea una lengua mayor o que lo haya sido. Estar en su propia lengua como un extranjero: es la situación de "El gran nadador" de Kafka.²⁵ Incluso si es única, una lengua sigue siendo un puchero, una mezcla esquizofrénica, un traje de Arlequín a través del cual se ejercen funciones de lenguaje muy diferentes y diversos centros de poder, donde se debate lo que se puede decir y lo que no se puede decir; se pondrá en juego una función contra otra, se pondrán en juego los coeficientes de territorialidad y de desterritorialización relativos. Incluso si es mayor, una lengua es susceptible de ser usada intensivamente para hacerla huir siguiendo líneas de fuga creadoras, y que por lento o precavido que sea ese uso creará esta vez una desterritorialización absoluta. Cuánta invención, y no sólo léxica, el léxico importa poco, sino (invención sintáctica sobria,) para escribir como un perro. (Pero los perros no escriben. — Precisamente, precisamente): lo que hizo Artaud con el francés, los gritos-respiración; lo que

²⁴ Un director de revista dice de la prosa de Kafka que tiene "un aire aseado de niño que se preocupa de su persona".

²⁵ "El gran nadador" es sin duda uno de los textos más "beckettianos" de Kafka: "Es necesario que deje bien aclarado que yo estoy aquí en mi país y que, a pesar de todos mis esfuerzos, no entiendo una palabra del idioma que usted habla..." *Oeuvres complètes*, t. v, p. 221.

hizo Céline con el francés, siguiendo otra línea, el exclamativo en su más alto grado. La evocación sintáctica de Céline: de *Viaje al fin de la noche* hasta *Muerte a crédito*; después, de *Muerte a crédito* hasta *Guignol's Band I* (luego Céline ya no tenía nada que decir, excepto sus desgracias, es decir, ya no tenía ganas de escribir, sólo tenía necesidad de dinero. Y las líneas de fuga del lenguaje siempre terminan así: el silencio, la interrupción, lo interminable, o incluso peor. Pero mientras tanto ¡qué locura de creación, qué máquina de escritura! Todavía estaban felicitando a Céline por el *Viaje* cuando él ya estaba tan lejos, en *Muerte a crédito*, y después en la prodigiosa *Guignol's Band*, donde la lengua ya no tenía sino intensidades. El hablaba de "la musiquita". También Kafka hablaba de la musiquita, de otra, pero siempre sonidos desterritorializados, un lenguaje que saca primero la cabeza, tambaleándose. Esos son autores menores de verdad. Una salida para el lenguaje, para la música, para la escritura. Lo que se llama Pop/ música pop, filosofía pop, escritura pop: *Wörterflucht*. Servirse del polilingüismo en nuestra propia lengua, hacer de ésta un uso menor o intensivo, oponer su carácter oprimido a su carácter opresor, encontrar los puntos de no-cultura y de subdesarrollo, las zonas de tercer mundo lingüísticas por donde una lengua se escapa, un animal se injerta, un dispositivo se conecta. ¡Cuántos estilos o géneros o movimientos literarios, incluso insignificantes, no tienen más que un sueño!: llenar una función mayor del lenguaje/ ofrecer sus servicios como lengua de Estado, lengua oficial (el psicoanálisis, actualmente, que se cree dueño del significante, de la metáfora y del juego de palabras). Soñar, en sentido opuesto: saber crear un *devenir-menor*. (¿Tiene la filosofía una oportunidad, ella que durante mucho tiempo constituyó un género oficial y referencial? Aprovechemos el momento en que la antifilosofía quiere convertirse, ahora, en lenguaje del poder.)

Capítulo 4 Los componentes de la expresión

Habíamos partido de oposiciones formales simples: cabeza agachada-cabeza erguida, para la forma del contenido; foto-sonido, para la forma de la expresión. Eran estados o figuras del deseco. Pero sucedía que el sonido no actúa como elemento formal; sino que determina una desorganización activa de la expresión y, por reacción, del contenido mismo. De esta manera, el sonido, en su forma de "huir", arrastra una nueva figura de la cabeza erguida que se vuelve cabeza-primeramente. Y lejos de que el animal solo esté del lado de la cabeza agachada (o de la boca alimenticia), este mismo sonido, esta misma tonalidad inducen un devenir-animal y lo conjugan con la cabeza erguida. No estamos pues ante una correspondencia estructural entre dos especies de formas, formas del contenido y formas de la expresión, sino frente a una máquina de expresión, capaz de desorganizar sus propias formas y de desorganizar las formas de los contenidos para liberar nuevos contenidos que se confundirán con las expresiones en una misma materia intensa. Una literatura mayor o establecida sigue un vector que va del contenido a la expresión: dado un contenido, en una forma dada, encontrar, descubrir o ver qué forma de expresión le conviene. Lo que bien se concibe, bien se enuncia... Pero una literatura menor o revolucionaria comienza enunciando y sólo después ve o concibe ("La palabra no la veo, la invento").¹ La expresión debe romper las formas, marcar las rupturas, y las nuevas ramificaciones. Al quebrarse una forma, reconstruir el contenido que estará necesariamente en ruptura con el orden de las cosas. Arrastrar, adelantarse a la materia. "El arte es un es-

¹ Diario, t. I, p. 26.

pejo que se adelanta, como a veces los relojes.”²

¿Cuáles son los componentes de esta máquina literaria, máquina de escritura o de expresión en Kafka?

1. Las cartas: en qué sentido forman parte integral de la “obra”? En efecto, ésta no se define por una intención de publicación: evidentemente Kafka no sueña con publicar sus cartas; sino todo lo contrario, sueña con destruir todo lo que escribe como si fueran cartas. Si las cartas son parte integral de la obra es porque son un engranaje indispensable, una pieza motora de la máquina literaria tal y como la concibe Kafka, incluso si esta máquina está condenada a desaparecer o a explotar como la de “La colonia penitenciaria”. Imposible concebir la máquina de Kafka sin hacer intervenir el móvil epistolar. Quizás sea en función de las cartas, de sus exigencias, de sus potencialidades y de sus insuficiencias que se montarán las otras piezas. Fascinación de Kafka por las cartas de sus predecesores (Flaubert, Kleist, Hebbel). Pero lo que Kafka vive y experimenta por su cuenta es un uso perverso, diabólico, de la carta. “Diabólico con toda inocencia”, dice Kafka. Las cartas postulan directa, inocentemente, la potencia diabólica de la máquina literaria. Maquinar cartas: no es en lo absoluto un problema de sinceridad o insinceridad, sino de funcionamiento. Cartas a tal o cual mujer, cartas a los amigos, carta al padre; de todas maneras, siempre hay una mujer en el horizonte de las cartas: es ella la verdadera destinataria; aquella que el padre, se supone, le hizo perder; aquella con la cual los amigos querían que rompiera, etcétera. Sustituir el amor con la carta de amor (?). Desterritorializar el amor. Sustituir el contrato matrimonial tan temido con un pacto diabólico. Las cartas son inseparables de un pacto semejante, las cartas son ese pacto. ¿Cómo “comprometer a las muchachas escribiéndoles”? Kafka acaba de conocer a la hija de la portera de la casa de Goethe en Weimar: se toman fotos, se escriben tarjetas postales; Kafka se asombra de que la muchacha le escriba “como él desea”, y sin embargo no la toma en serio, la trata “como a un florero de porcelana”. Ya está ahí todo, aunque todavía no esté todo en su punto. La referencia a Goethe: si Kafka admira tanto a Goethe ¿es en tanto “maestro” c

² Gustav Janouch, op. cit., p. 203 (y p. 221: “La forma no es la expresión del contenido, sino su poder de atracción”).

³ Carta a Brod, julio de 1912, *Correspondance*, p. 122.

más bien en tanto autor del pacto diabólico de Fausto, que provoca el destino de Margarita? Los elementos de la máquina literaria ya están en estas cartas, a pesar de que no estén lo suficientemente bien dispuestos y sigan siendo ineficaces: la foto estereotipada en la tarjeta postal, la escritura en el dorso, el sonido que huye y que se lee a media voz, en un solo tono, la intensidad. En su primer encuentro con Felice, Kafka le mostrará estas fotos, estas tarjetas postales de Weimar, como si las usara para preparar un nuevo circuito donde las cosas van a ser más serias.

Las cartas son un rizoma, una red, una telaraña. Hay un vampirismo de las cartas, un vampirismo propiamente epistolar. Drácula, el vegetariano, el ayunador que chupa la sangre de los humanos carnívoros, tiene su castillo no muy lejos. Hay algo de Drácula en Kafka, un Drácula por cartas, las cartas son otros tantos murciélagos. En la noche vela y durante el día se encierra en su oficina-castillo: “La noche no es lo bastante nocturna...” Cuando imagina un beso, es el beso de Gregorio que se trepa hasta el cuello desnudo de su hermana o el de K a la señorita Bürstner, como el de un “animal sediento que se arroja con la lengua de fuera sobre el manantial que acaba de descubrir”. Frente a Felice, Kafka se describe sin ninguna vergüenza y muy en serio como extraordinariamente delgado, necesitado de sangre (mi corazón “es tan débil que no logra empujar la sangre por toda la longitud de mis piernas”). Kafka-Drácula tiene su línea de fuga en su recámara, encima de su cama; y su lejana fuente de fuerza en aquello que las cartas le traerán. Sólo le teme a dos cosas: la cruz de la familia y el ajo de la conyugalidad. Las cartas deben aportarle sangre y la sangre debe darle la fuerza de crear. No busca en lo absoluto una inspiración femenina, ni una protección maternal; sino una fuerza física para escribir. De la creación literaria dice que es “un salario por el servicio del diablo”.

Kafka no vive su escuálido cuerpo de anoréxico como una vergüenza; sólo finge. Lo vive como el instrumento para atravesar umbrales y devenires en el lecho de su recámara, teniendo cada órgano “bajo una atención especial”: con la condición de que le den un poco de sangre. Un flujo de cartas por un flujo sanguíneo. Desde su primer encuentro con Felice, a Kafka vegetariano lo atraen sus brazos musculosos, ricos en sangre; lo espantan sus enormes dientes carniceros; Felice presente un peligro ya que asegura ser de poco comer. Pero

de su contemplación, Kafka saca la decisión de escribir, de escribir mucho a Felice.⁴ Las cartas a Milena serán otra cosa. Es un amor más "cortés", con el esposo en el horizonte. Kafka ha aprendido mucho, ha experimentado mucho. Hay en Milena un Ángel de la Muerte, como él mismo lo sugiere. Más una cómplice que una destinataria. Kafka le explica la condenación de las cartas, que es su relación necesaria con un fantasma que se bebe en el camino los besos que se les confían. "Dislocación de almas". Y Kafka distingue entre dos series de intenciones técnicas: las que tienden a restaurar las "relaciones naturales" venciendo las distancias y acercando a los hombres (el tren, el coche, el avión), y las que representan la venganza vampírica del fantasma o reintroducen "lo fantasmático entre los hombres" (el correo, el telégrafo, el teléfono inalámbrico).⁵ Pero ¿cómo funcionan las cartas? En virtud de su género, conservan sin duda la dualidad de los dos sujetos: por el momento, distingamos sumariamente entre un sujeto de la enunciación como forma de la expresión que escribe la carta, y un sujeto del enunciado como forma del contenido del cual la carta habla (incluso si yo hablo de mí...). De esta dualidad es de la que Kafka va a hacer un uso perverso o diabólico. En lugar de que el sujeto de la enunciación se sirva de la carta para anunciar su propia llegada, es el sujeto del enunciado el que va a asumir todo un movimiento ya ficticio o aparente. Es el envío de la carta, el trayecto de la carta, las carreras y los

⁴ Utilizamos aquí un estudio inédito de Claire Parnet sobre *Le vampire et les lettres*, donde se analiza precisamente la relación Kafka-Drácula. Cf. todos los textos que cita Elías Canetti, *El otro proceso de Kafka*. Ed. Muchnik, Barcelona, 1976; pero a pesar de esos textos, Canetti no parece ver este proceso vampírico y habla de la vergüenza de Kafka ante su cuerpo, de la humillación, de la angustia y de la necesidad de protección.

⁵ El admirable texto en las *Cartas a Milena*, p. 184. Las máquinas para hablar o para escribir le fascinan a Kafka de cualquier forma, burocrática, comercial, eróticamente. Felice trabaja en una empresa de "parlógrafos" de la que llegó a ser directora. A Kafka le entra una desesperación por darle consejos y hacerle proposiciones, de colocar los parlógrafos en los hoteles, en los correos, en los trenes, en los barcos y los zepelines, y de complementarlos con máquinas de escribir, con "praxinoscopios", con el teléfono... Kafka está obviamente encantado, y piensa consolar de esa manera a Felice, quien por su lado tiene ganas de llorar. "Sacrificio mis noches a tus negocios, respóndeme detalladamente...", *Lettres à Felice*, t. I, pp. 297-300. Con gran ímpetu comercial y técnico, Kafka quiere introducir la serie de las invenciones diabólicas en la serie de invenciones benéficas.

gestos del cartero lo que reemplaza la acción de ir (de ahí la importancia del cartero o del mensajero que se desdobra, como los dos mensajeros de *El castillo*, con los vestidos ehtallados, como de papel). Ejemplo de un amor verdaderamente kafkiano: un hombre se enamora de una mujer que sólo ha visto una vez; toneladas de cartas; él nunca puede "ir", no se separa de las cartas, siempre dentro de una maleta; y al día siguiente de la ruptura, de la última carta, al regresar de noche a su casa, en el campo, atropella al cartero. La correspondencia con Felice está saturada de esta imposibilidad de ir. Es el flujo de cartas el que reemplaza la visión, la ida. Kafka no deja de escribirle a Felice; cuando sólo la ha visto una vez. Con todas sus fuerzas busca imponerle un pacto: que ella escriba dos veces al día. Eso es el pacto diabólico. El pacto fáustico diabólico es extraído de una lejana fuente de fuerza, contra la proximidad del contrato conyugal. Primero enunciar y sólo después volver a verse o verse en sueños; Kafka ve en un sueño "toda la escalera cubierta, de arriba a abajo, con una capa espesa de estas páginas ya leídas [...] era un verdadero sueño de deseo".⁶ Deseo demente de escribir y de arrancarle cartas al destinatario. El deseo de cartas consiste pues en eso, según una forma característica: traslada el movimiento al sujeto del enunciado, le confiere al sujeto del enunciado un movimiento ficticio, un movimiento de papel que le ahorra al sujeto de la enunciación cualquier movimiento real. Como en "Los preparativos", éste puede quedarse en su camastro igual que un insecto, ya que envía a su doble completamente vestido en la carta, con la carta. Este intercambio o esta inversión de la dualidad de los dos sujetos, al asumir el sujeto del enunciado el movimiento real que le correspondería normalmente al sujeto de la enunciación, produce un desdoblamiento. Y este desdoblamiento ya es diabólico: el Diabolo es precisamente este desdoblamiento.

Aquí encontramos uno de los orígenes del doble en Kafka: "El desaparecido", primer esbozo de *América*, ponía en escena a dos hermanos "uno de los cuales partía hacia América mientras el otro se quedaba en una prisión europea".⁷ Y *La condena*, que gira totalmente en torno al tema de las cartas, pone en escena al sujeto de la enunciación, que permanece en la tienda del padre, y al ami-

⁶ *Lettres à Felice*, t. I, p. 117.

⁷ *Diario*, t. I, p. 26.

Paero

Tras la carta
movi. real

1

Desdoblamiento

go de Rusia, éste no sólo como destinatario sino como sujeto potencial del enunciado que quizás no existe fuera de las cartas.

La carta como género menor, las cartas como deseo, el deseo de cartas, tienen una segunda característica. Lo que constituye el terror más profundo del sujeto de la enunciación va a ser presentado como un obstáculo exterior que el sujeto del enunciado, encomendado a la carta, tratará a toda costa de vencer, incluso si tiene que morir. Eso se llama "Descripción de una lucha". Horror de Kafka a toda conyugalidad. Prodigiosa operación por medio de la cual traduce este horror en una topografía de los obstáculos (¿cómo ir? ¿cómo venir? ¿Praga, Berlín, Viena?) El agrimensor. Y también la otra operación por medio de la cual enuncia una lista de condiciones numeradas, que el sujeto del enunciado supone capaces en última instancia de disipar el horror siendo que es este mismo horror en el sujeto de la enunciación el que las inspira. (Programa o Plan de vida, a lo Kleist). Es verdaderamente tortuoso, es el humor en persona. Doble inversión negra, del mapa del Tierno y de la lista de matrimonio. Este método tiene muchas ventajas: permite postular la inocencia del sujeto de la enunciación ya que éste no puede hacer nada y no ha hecho nada, también la inocencia del sujeto del enunciado ya que ha hecho todo lo que estaba a su alcance; y después incluso, la inocencia del tercero, de la destinataria (incluso tú, Felice, eres inocente); y, en fin, este método vuelve todo peor que si una de estas instancias o todo el mundo fuera culpable. Es el método que triunfa en la Carta al padre; todos inocentes, he ahí lo peor de todo; la Carta al padre exorciza a Edipo y a la familia con la máquina de la escritura, de la misma manera que las cartas a Felice exorcizan la conyugalidad. Hacer un mapa de Tebas en lugar de representar a Sofocles, hacer una topografía de los obstáculos en lugar de luchar contra un destino (sustituir el destino con un destinatario). No tiene sentido preguntarse si las cartas forman o no forman parte de la obra, ni si son la fuente de ciertos temas de la obra; son parte integrante de la máquina de escritura o de expresión. Es de esta manera que hay que pensar las cartas en general, como plenamente pertenecientes a la escritura, fuera o no de la obra, y comprender también por qué ciertos géneros como la novela han adoptado con toda naturalidad la forma epistolar.

Pero, ~~tercera característica~~ este uso o función de las cartas no impide a primera vista un regreso de culpabilidad. Un regreso familiar o conyugal edípico de la culpabilidad; ¿soy capaz de amar a mi padre? ¿soy capaz de casarme? ¿soy un monstruo? "Diabólico con toda inocencia" se puede ser inocente y seguir siendo diabólico; es el tema de *La condena* y es el sentimiento constante de Kafka en sus relaciones con las mujeres amadas.⁸ Él sabe que es Drácula, que es vampiro, la araña y su tela. Sólo que es necesario, más que nunca, distinguir las nociones: la dualidad de los dos sujetos, su intercambio o su desdoblamiento, parecen fundar un sentimiento de culpabilidad. Pero ahí otra vez el culpable estrictamente hablando es el sujeto del enunciado. La culpabilidad en sí misma no es sino el movimiento ficticio, ostentoso, que oculta una risa íntima (cuántas estupideces no se han escrito sobre Kafka y la "culpabilidad", Kafka y la "ley", etcétera). El judaísmo, envoltura de papel: Drácula no puede sentirse culpable, Kafka no puede sentirse culpable, Fausto no es culpable; y no por hipocresía, sino porque su problema está en otro lado. No se puede entender nada del pacto diabólico, del pacto con el diablo si se cree que puede provocarle culpabilidad al que lo firma, es decir, aquel que lo funda o que escribe la carta. La culpabilidad no es más que el enunciado de un juicio que viene de fuera, y que no pega, no pica, sino en un alma débil. La debilidad, oh mi debilidad, mi culpa, no es sino el movimiento ficticio de Kafka como sujeto del enunciado; y al contrario, su fuerza como sujeto de la enunciación en el desierto. Pero eso no resuelve el problema, no por eso ya estoy a salvo. Porque si la culpabilidad no es más que el movimiento ficticio, precisamente por eso es enarbolada como el índice de un peligro muy diferente: el otro problema. El verdadero pánico es que la máquina de escribir cartas se vuelva contra el mecánico. Véase "La colonia penitenciaria". El peligro del pacto diabólico, de la inocencia diabólica, no es en lo absoluto la culpabilidad, es la trampa, el callejón sin salida en el rizoma, la clausura de toda salida, la madriguera tapada por todos lados. El miedo. El diablo mismo cae en

⁸ "Diabólico con toda inocencia". Cf. *Diario*, t. II, p. 63. Y en *La condena* el padre dice: "Es cierto que eras un niño inocente, pero mucho más cierto es que también fuiste un ser diabólico. Y por lo tanto escúchame: ahora te condeno a morir ahogado."

la trampa. Uno se hace re-edipizar, no por culpabilidad sino por cansancio, por falta de invención, por imprudencia ante lo que se ha desencadenado, por foto, por policía: las potencias diabólicas de la lejanía. En ese momento la inocencia ya no sirve para nada. La fórmula del diabolismo inocente nos salva de la culpabilidad, pero no nos salva de la fotocopia del pacto, ni de la condenación que de allí se deriva. El peligro no es el sentimiento de culpabilidad como neurosis, como estado, sino el juicio de culpabilidad como proceso. Y es el desenlace fatal de las cartas: la Carta al padre es un proceso que se cierra sobre Kafka: las cartas a Felice se vuelven contra él, en "Proceso en el hotel", con todo un tribunal, una familia, amigos, defensa, acusación. Desde el principio, Kafka tiene el presentimiento de todo esto ya que escribe *La condena* al mismo tiempo que comienza sus cartas a Felice. Ahora bien, *La condena* es el terrible miedo de que una máquina epistolar haga caer en la trampa al autor: el padre comienza negando que el destinatario, el amigo de Rusia, exista; después reconoce su existencia pero sólo para revelar que el amigo no ha dejado de escribirle, a él, al padre, para denunciar la traición del hijo (el flujo de las cartas cambia de dirección, se vuelve contra...). "Tus cochinas cartas"... "La cochina carta" del funcionario Sortini, en *El castillo*... Para conjurar este nuevo peligro Kafka enreda constantemente las pistas, envía una carta más, que modifica o desmiente la que acaba de mandar, para que Felice esté siempre retrasada en sus respuestas. Pero nada puede impedir el regreso de destino: de la ruptura con Felice, Kafka surge, no culpable, sino destruido. Él, para quien las cartas eran una pieza indispensable, una incitación positiva (no negativa) de escribir con plenitud, se encuentra sin ganas de escribir, con todos los miembros rotos por la trampa que estuvo a punto de cerrarse sobre él. La fórmula "diabólico con toda inocencia" no fue suficiente.

[Estos tres elementos intensivos muestran por qué Kafka estaba fascinado por las cartas. Para eso es necesaria una sensibilidad especial. Quisiéramos aquí hacer la comparación con las cartas de otro diabólico, Proust. El también por medio de las cartas hace el pacto de lo lejano con el diablo o el fantasma, para romper la proximidad del contrato conyugal. El también opone la escritura al matrimonio. Dos vampiros escualidos anoréxicos que se alimentan

sólo de sangre enviando sus cartas murciélagos. Los grandes principios son los mismos: toda carta es una carta de amor, aparente o real; las cartas de amor pueden ser atractivas, repulsivas, de reproche, de compromiso, de proposición, sin que por ello cambie en nada su naturaleza; las cartas forman parte de un pacto con el diablo, que exorciza el contrato con el dios, con la familia o con el ser amado. Pero, para ser más precisos, la primera característica de las cartas, intercambio o desdoblamiento de los dos sujetos, aparece totalmente en Proust, al asumir el sujeto del enunciado todo el movimiento mientras el sujeto de la enunciación se queda acostado en el rincón de su tela como una araña (el devenir-araña de Proust). En segundo lugar, las topografías de obstáculos y las listas de condiciones son elevadas a una potencia muy alta por Proust, como funciones de la carta, hasta el punto de que el destinatario ya no entiende si el autor desea que vaya, si alguna vez lo ha deseado, si lo rechaza para atraerlo, o al revés: la carta escapa a todo reconocimiento, del tipo recuerdo, sueño o foto, al volverse un mapa riguroso de los caminos que hay que tomar o evitar, un plan de vida estrictamente condicionado (Proust también es agrimensor tortuoso de un camino que deja de acercarse sin por ello alejarse, como en *El castillo*).⁹ En fin, la culpabilidad en Proust, no menos que en Kafka, sólo es envoltura, y acompaña la demostración o el movimiento aparente del sujeto del enunciado; pero, debajo de esta culpabilidad para la risa, un pánico más profundo en el Yacente, → miedo de haber dicho demasiado, miedo de que la máquina epistolar se vuelva contra él, lo precipite en aquello que se suponía que

⁹ Las cartas de Proust son sobre todo topografías de obstáculos, sociales, psíquicos, físicos y geográficos; y los obstáculos son más grandes mientras más cerca esté el destinatario. Es evidente en el caso de las cartas a Mme. Strauss, quien tiene, como Milena, todo el aspecto de un Ángel de la Muerte. Pero, aún más, en las cartas de Proust a sus jóvenes abundan los obstáculos topográficos referentes a los lugares y también referentes a las horas, los medios, los estados de alma, las condiciones, los cambios. Por ejemplo, a un joven, al cual parece que Proust no quiere volver a ver en Cabourg: "Puede usted decidir lo que quiera, y si decidiera venir, no me escriba, sino telegráfame que llega inmediatamente, y si es posible en un tren que llegue hacia las 6 de la tarde, o, en fin hacia la caída de la tarde, o después de cenar, pero no demasiado tarde, y no antes de las dos de la tarde, porque quisiera verlo antes de que usted vea a alguien. Pero le explico todo esto en el caso de que usted decidiera venir...", etcétera.

debía evitar, angustia de que los pequeños mensajes multiplicados o las cochinas cartas se cierran sobre él: la increíble carta-chantaje a Albertine, que le manda cuando aún no sabe que está muerta, que le regresa en la forma de una nota de Gilberte, a quien toma por Albertine, anunciándole su matrimonio. Él también sale de todo esto destruido. Pero, con igual vampirismo, con celos semejantes, hay una gran diferencia entre Kafka y Proust, y no sólo en el estilo mundano-diplomático de éste, jurídico-leguleyo del otro. Ambos tratan de evitar, por medio de las cartas, la proximidad específica que caracteriza la relación conyugal, y que constituye la situación de ver y de ser visto (cf. el terror de Kafka cuando Felice le dice que quisiera estar a su lado cuando él trabaja). Poco importa en este sentido que la "conyugalidad" sea oficial o no, que sea heterosexual u homosexual. Pero para conjurar la proximidad, Kafka mantiene y fomenta la distancia espacial, la posición lejana del ser amado: por eso es él quien se presenta como prisionero (prisionero de su cuerpo, de su cuarto, de su familia, de su obra) y multiplica los obstáculos que le impiden ver o encontrarse con la persona amada.¹⁰ En Proust, en cambio, el mismo exorcismo se hace con sentido opuesto: se alcaizará lo imperceptible, lo invisible, exagerando su proximidad, haciendo de ambos una proximidad carceral. La solución Proust es la más rara: superar las condiciones conyugales de la presencia y de la visión... por acercamiento excesivo. Cuanto más cerca se esté, tanto menos se verá. Proust resulta ser el carcelero mientras que el ser amado está en una prisión contigua. El ideal de las cartas de Proust consiste entonces en pequeñas misivas deslizadas por debajo de la puerta.]

II Los cuentos son esencialmente de tema animal, aunque no aparezcan animales en todos los cuentos. Es que el animal coincide con el objeto por excelencia del cuento, según Kafka: tratar de encontrar una salida, trazar una línea de fuga. Para esto las cartas no bastaban, porque el diablo, el pacto con el diablo, no ofrece una línea de fuga y corre el riesgo de precipitarse, de precipitarnos en la trampa. Cuentos como *La condena* o *La metamorfosis*, Kafka los escribe al mismo tiempo que comienza su correspondencia con Felice, ya sea para imaginar el peligro, ya sea para conjurarlo: mejor

¹⁰ Sobre la cárcel, cf. *Diario*.

cuentos bien cerrados y mortales que el flujo infinito de las cartas. Las cartas son quizás la fuerza motriz que, por la sangre que procuran, echan a andar toda la máquina; sin embargo no se trata de escribir cartas sino de otra cosa, es decir, crear. Esta otra cosa es presentada por las cartas (naturaleza animal de la víctima, es decir, de Felice; uso vampírico de las cartas mismas); pero no se puede realizar sino en un elemento autónomo, inclusive si permanece perpetuamente inconcluso. Lo que hace Kafka en su recámara es devenir animal, y eso es el objeto esencial de los cuentos. La primera creación es *La metamorfosis*. Sobre todo que el ojo de una esposa no vea eso, ni siquiera el ojo de un padre o de una madre. Afirmamos que para Kafka la esencia animal es la salida, la línea de fuga, incluso sin cambiar de lugar o en la jaula. Una salida y no la libertad. Una línea de fuga viva y no un ataque. En "Chacales y árabes", los chacales dicen: "No se trata de matarlos [...] Nos hasta con ver sus cuerpos vivientes para salir buyendo; cuando los vemos huimos en busca de un aire más puro, nos refugiamos en el desierto que por esta razón se ha convertido en nuestra patria". Si Bachelard es muy injusto con Kafka cuando lo compara con Lautréamont es porque toma en cuenta principalmente que la esencia dinámica animal es libertad y agresión: los devenires animales de Maldoror son ataques, tanto más crueles cuanto que son libres o gratuitos. No sucede lo mismo con Kafka; más bien todo lo contrario, y se puede pensar que su idea es más justa desde el punto de vista de la misma naturaleza. El postulado de Bachelard desemboca en la oposición de la velocidad de Lautréamont y la lentitud de Kafka.¹¹ Recordemos sin embargo cierto número de elementos de los cuentos de tema animal: 1] no hay razón para distinguir los casos en que un animal es considerado por sí mismo de los casos en que se da metamorfosis; en el animal todo es metamorfosis; y la metamorfosis funciona en un mismo circuito, devenir-hombre del animal y devenir-animal del hombre; 2] la metamorfosis es como la conjunción de dos desterritorializaciones, la que el hombre impone al animal al forzarlo a huir o al esclavizarlo, pero también la

¹¹ Bachelard, *Lautréamont*. Ed. Corti, París. Sobre la acción pura, la velocidad y el ataque como características del animal según Lautréamont, y sobre la lentitud de Kafka comprendida como agotamiento del "querer vivir", cf. el primer capítulo.

que el animal propone al hombre, al indicarle salidas o medios de huida en los cuales el hombre nunca habría pensado por sí mismo (la fuga esquizo); cada una de las dos desterritorializaciones es inmanente a la otra, precipita la otra, y le hace cruzar un umbral; 3] lo que cuenta entonces no es en lo absoluto la lentitud relativa del devenir-animal; ya que, por lento que sea, y cuanto más lento sea, no por ello deja de ser una desterritorialización absoluta del hombre, en oposición a las desterritorializaciones relativas que el hombre realiza en sí mismo al desplazarse al viajar; el devenir-animal es un viaje inmóvil y sin desplazamiento; que no puede vivirse o comprenderse sino en intensidad (cruzar umbrales de intensidad).¹²

El devenir-animal no tiene nada de metafórico. Ningún simbolismo, ninguna alegoría. Tampoco es el resultado de una falta o de una maldición, el efecto de una culpabilidad. Como dice Melville sobre el devenir-ballena del capitán Ahab, es un "panorama" no un "evangelio". Es un mapa de intensidades. Es un conjunto de estados, diferentes todos entre sí, injertados en el hombre en la medida en que éste busca una salida. Es una línea de fuga creadora que no quiere decir nada que no sea ella misma. A diferencia de las cartas, el devenir-animal no deja subsistir nada de la dualidad de sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado; sino que constituye un solo y único proceso (judicial) un solo y único proceso (progresión) que remplace a la subjetividad. Sin embargo, aunque el devenir-animal sea el objeto por excelencia del cuento, hay que plantearse ahora la insuficiencia de los cuentos. Se podría decir que están atrapados en una alternativa que los condena por los dos lados al fracaso, desde el punto de vista del proyecto de Kafka, a despecho de su esplendor literario. En efecto, o bien el cuento es perfecto y acabado, pero se cierra sobre sí mismo; o bien se abre pero se abre sobre otra cosa que no podrá ser desarrollada sino en una

¹² Kafka opone con frecuencia dos tipos de viaje, uno extensivo y organizado; el otro, intenso, y por restos, naufragio o fragmentos. Este segundo viaje se puede hacer sin moverse, sin cambiar de lugar, en "su recámara", y puede ser de acuerdo con eso más intenso: "Tan pronto se apoya uno en esta pared como en aquella otra, y así la ventana se desplaza alrededor de uno. [...] No tengo otra cosa que hacer sino mis paseos y esto debe bastarme; porque no hay otro lugar en el mundo donde no pudiese dar mis paseos". (*Diario*, t. I, pp. 21-22.) América intensiva, mapa de intensidades.

novela, interminable ésta. En el caso de la primera hipótesis, el cuento se enfrenta a un peligro diferente al de las cartas, pero en cierto sentido análogo. Las cartas tenían un reflujo dirigido contra el sujeto de la enunciación; los cuentos en cambio se tropiezan con un callejón sin salida de la salida animal, con un callejón sin salida de la línea de fuga (es precisamente por esta razón que terminan, cuando terminan). Claro, el devenir-animal no tiene nada que ver con un movimiento sólo ficticio, como el de las cartas: por lenta que sea, en él la desterritorialización es absoluta; la línea de fuga está bien programada, la salida está bien excavada. Pero sólo en función de un polo. De la misma manera que el huevo en su potencialidad tiene dos polos reales, el devenir animal es una potencialidad dotada de dos polos igualmente reales, un polo propiamente animal y un polo familiar. Hemos visto en efecto cómo el animal oscilaba entre su propio devenir animal y una familiarización demasiado humana: de esta manera el perro de las "Investigaciones" se hace desterritorializar por los perros músicos del principio, pero reterritorializar, re-edipizar por el perro cantante del final, y se queda oscilando entre dos "ciencias", reducido a invocar la llegada de una tercera ciencia que lo sacará del problema (pero, precisamente, esta tercera ciencia ya no será el objeto de un simple cuento y exigirá una novela entera...). Y también cómo la metamorfosis de Gregorio es la historia de una re-edipización que lo lleva a la muerte, que convierte su devenir-animal en un devenir-muerte. No sólo el perro sino también todos los otros animales oscilan entre un Eros esquizo y un Tanatos edípico. Solo desde este punto de vista se corre el riesgo de que la metáfora se reintroduzca, con todo su cortejo antropocentrista. En fin, los cuentos de tema animal son una pieza de la máquina de expresión, diferente de las cartas, puesto que ya no operan en el movimiento ficticio, ni en la distinción de los dos sujetos; pero al alcanzar lo real, al escribirse en la realidad misma, no por ello dejan de ser apresados en la tensión de dos polos o de dos realidades oponibles. El devenir-animal muestra efectivamente una salida, traza efectivamente una línea de fuga; sin embargo, es incapaz de recorrerla o de usarla por sí mismo (con mayor razón La condena no deja de ser un cuento edípico, y que Kafka presenta como tal, al ir el hijo a la muerte incluso sin devenir animal y sin poder desarrollar su abertura sobre

Rusia).

Entonces es necesario considerar la otra hipótesis: los cuentos de tema animal no sólo muestran una salida que son incapaces de usar por sí mismos; sino que ya entonces lo que los volvía capaces de mostrar la salida era otra cosa que se agitaba en ellos. Y esta otra cosa no puede ser dicha sino en novelas, tentativas de novelas, tercer componente de la máquina de expresión: pues es al mismo tiempo que Kafka comienza novelas (o intenta convertir un cuento en una novela) y que abandona los devenires-animales para sustituirlos por un dispositivo más complejo. Era necesario, pues, que los cuentos y sus devenires-animales estuvieran como inspirados por este dispositivo subterráneo, pero también que no hayan podido hacerlo funcionar directamente, y que no hayan ni siquiera podido sacarlo a la luz. Como si el animal estuviera todavía demasiado cerca, demasiado perceptible, demasiado visible, demasiado individualizado, demasiado territorializado, el devenir-animal tiende antes que todo hacia un *devenir-molecular*: Josefina la cantora hundida en su pueblo y en la "innumerable multitud de héroes de su pueblo"; el perro perplejo ante el movimiento desordenado de los siete perros músicos; el animal de "La construcción" inseguro ante los miles de ruidos de animales, seguramente más pequeños, que le llegan por todos lados; el héroe de "Recuerdo del tren de Kalda", que vino a cazar osos y lobos y no se encontrará sino con manadas de ratas, que mata con su cuchillo mientras mira cómo agitan sus manitas (y en "A caballo sobre un cubo de carbón", "en la nieve espesa que no cede ni un milímetro, camino en busca de los pequeños perros del Artico, mi cabalgata no tiene ya ningún sentido"). A Kafka le fascina todo lo que es pequeño. Si no le gustan los niños es porque están inmersos en un devenir-grande irreversible; el reino animal, por lo contrario, linda con la pequeñez y lo imperceptible. Pero más aún, en Kafka la multiplicidad molecular misma tiende a integrarse o a dejarle el lugar a una máquina o más bien a un dispositivo maquínico cuyas partes son independientes entre sí y que no por ello dejan de funcionar. El conjunto de los perros músicos ya se describe como un dispositivo minucioso de este tipo. Incluso cuando el animal es único, su madriguera en cambio no lo es, es una multiplicidad y un dispositivo. El cuento "Blumfeld" pone en escena a un soltero que se pregunta al principio si debe conseguirse un perro;

pero el relevo del perro está asegurado por un extraño sistema molecular o maquínico, "dos pelotitas de celuloide, blancas y con rayas azules, saltan sobre el piso una junto a otra..."; Blumfeld finalmente es perseguido por dos escribientes que actúan como partes de una máquina burocrática. Quizá el caballo tiene en Kafka una situación muy especial, en la medida en que es un intermediario entre (todavía) un animal y (ya) un dispositivo. En todo caso, los animales, tal y como son o devienen en los cuentos; se encuentran atrapados en esta opción: o bien son acorralados, encerrados en un callejón sin salida, y el cuento se detiene; o bien se abren y se multiplican, excavando salidas por todos lados, pero dan lugar a multiplicidades moleculares y a dispositivos maquínicos que ya no son animales, y que no pueden ser tratados por sí mismos sino en novelas.

III. *Las novelas*: es un hecho que las novelas ya casi no presentan animales, salvo muy secundarios; y ningún devenir-animal. Es como si el polo negativo del animal hubiera sido neutralizado y que el polo positivo hubiera a su vez emigrado al terreno de la máquina y de los dispositivos. Como si el devenir-animal no tuviera la suficiente riqueza de (articulaciones) y (ramificaciones). Supongamos que Kafka hubiera escrito una novela sobre el mundo burocrático de las hormigas o sobre "El castillo de las termitas": habría sido una especie de Capek (compatriota y contemporáneo de Kafka). Habría hecho una novela de ciencia ficción. O bien una novela negra, una novela realista, una novela idealista, una novela en clave: en efecto, se puede encontrar ejemplos de todos esos géneros en la escuela de Praga. Habría descrito más o menos directamente, más o menos simbólicamente el mundo moderno, la tristeza o la dureza de este mundo, los daños causados por el maquinismo y por la burocracia. Ninguna de estas cosas pertenece al proyecto de Kafka. Si él hubiera escrito sobre la justicia de las hormigas o "El castillo de las termitas", regresaría toda la retahíla de metáforas, realista o simbolista. Nunca hubiera golpeado de lleno en la violencia de un Eros burocrático, policiaco, judicial, económico o político.

Se dirá quizás que la separación que hacemos entre los cuentos y las novelas no existe, ya que muchos cuentos son bancos de pruebas, ladrillos sueltos para novelas eventualmente abandonadas; y las novelas, cuentos a su vez interminables, e inconclusos. Pero el

problema no es éste. El problema es: ¿qué obliga a Kafka a proyectar una novela y, cuando renuncia, a abandonarla o a intentar terminarla como un cuento? ¿O, por el contrario, Kafka se dice que un cuento puede ser el estímulo para una novela a riesgo de abandonarla también?

Podríamos proponer una especie de ley (es cierto que no siempre funciona, sólo en ciertos casos): 1º] cuando un texto trata esencialmente de un devenir-animal, no puede ser desarrollado en novela; 2º] un texto que trata de devenires-animales puede ser considerado desarrollable en una novela sólo si incluye también índices maquinicos suficientes, que desborden al animal y que son por ello gérmenes novelescos; 3º] un texto que podría ser germen de novela es abandonado si Kafka imagina una salida animal que le permite terminarlo; 4º] una novela se vuelve novela, incluso si no termina, incluso y sobre todo si es interminable, sólo si los índices maquinicos se organizan en un verdadero dispositivo que tenga por sí mismo consistencia; 5º] por el contrario, un texto que contiene una máquina explícita no puede desarrollarse a pesar de todo si no llega a conectarse con esos dispositivos concretos socio-políticos (porque una pura máquina no es sino un proyecto, que no forma ni un cuento, ni una novela). Kafka tiene pues múltiples razones para abandonar un texto, ya sea porque se interrumpe, ya sea porque es interminable: pero los criterios de Kafka son completamente nuevos y sólo valen para él, con comunicaciones de un texto a otro, con recargas, intercambios, etcétera, dirigidos a constituir un rizoma, una madriguera, un mapa de transformaciones. Aquí cada fracaso es una obra maestra, un tallo en el rizoma.

El primer caso sería el de *La metamorfosis*; por eso muchos críticos dicen que es la obra más acabada (?) de Kafka. Gregorio entregado a su devenir-animal, re-edipizado por la familia, y conducido a la muerte. La familia sofoca incluso las potencialidades de una máquina burocrática (cf. los tres huéspedes expulsados). El cuento se cierra pues en estado de perfección mortuoria. El segundo caso podría referirse a las "Investigaciones de un perro": en esta obra veía Kafka su Bouvard y Pécuchet.¹³ Pero los gérmenes de desarrollo verdaderamente presentes son inseparables de los índices maquinicos que ritman el objeto de las "Investigaciones": los

¹³ *Diario*, t. II, p. 113.

índice musical
" científico.

índices musicales en el dispositivo de los siete perros, los índices científicos en el dispositivo de las tres ciencias. Pero, como estos índices están todavía apresados en el devenir-animal, abortan. En este caso Kafka no logra hacer su Bouvard y Pécuchet; es que los perros le dan la pista de algo *que no aprehendería sino con otro material*. El tercer caso se ilustra con "La colonia penitenciaria": ahí también existe un germen de novela y esta vez en función de una máquina explícita. Pero esta máquina, demasiado mecánica, todavía en relación con coordenadas demasiado épicas (viejo comandante-oficial = padre-hijo), tampoco puede desarrollarse. Y Kafka es capaz de imaginar una conclusión animal a este texto que regresa al estado de cuento: en una versión de "La colonia", el viajero se vuelve al final un perro y se pone a correr por todos lados a cuatro patas, saltando y apresurándose para recuperar su lugar (en otra variante aparece una mujer-serpiente).¹⁴ Es el reverso de las "Investigaciones de un perro": en lugar de que los índices maquinicos logren salir de un devenir-animal, la máquina regresa a un regresar-animal. El cuarto caso, el único verdaderamente positivo, se aplica a las tres grandes novelas, las tres grandes obras interminables: en efecto, la máquina ya no es mecánica ni cosificada, sino que encarna en ((dispositivos sociales muy complejos) que permiten obtener, (con un personal humano,) con piezas y engranajes humanos, (electos de violencia y de deseo inhumanos) infinitamente más fuertes que aquellos obtenidos gracias a los animales o gracias a mecánicas aisladas. Por eso es importante observar cómo (por ejemplo en el momento de *El proceso*) Kafka continúa describiendo devenires-animales que no se convierten en novela, al mismo tiempo que concibe una novela que no cesa de desarrollar sus dispositivos. El quinto y último caso sería como la contraprueba: hay un "fracaso" de novela no sólo cuando el devenir animal sigue predominando, sino también cuando la máquina no logra encarnarse en los ((dispositivos sociales políticos vivos) que forman la materia animada de la novela. Entonces la máquina se queda en proyecto, que tampoco puede desarrollarse, pese a su fuerza o su belleza. Esto sucedía ya en "La colonia penitenciaria", con su máquina todavía demasiado trascendente, demasiado aislada y cosificada; dema-

¹⁴ *Ibid.*, t. II, pp. 171-73.

siado abstracta. Es el caso del texto admirable de dos páginas, "Odra-dek", que describe una máquina insólita y sin uso: un carrito plano en forma de estrella, rodeado de pedazos de hilos en desorden, atravesado por "un travesañito, y sobre éste, en ángulo recto, se inserta otro" para que la máquina se pueda sostener. Es el caso de "Blumfeld" donde las dos pelotas de ping-pong constituyen una máquina pura, los dos escribientes perversos e idiotas forman un dispositivo burocrático, pero estos temas siguen estando separados, se va de uno a otro, sin que se difundan o se interpenetren.

He ahí pues los tres elementos de la máquina de escritura o de expresión, tal y como los definen criterios internos y de ninguna manera un proyecto de publicación. Las cartas y el pacto diabólico; los cuentos y los devenires-animales; las novelas y los dispositivos maquinicos. Sabemos que entre estos tres elementos hay constantemente comunicaciones transversales en uno y otro sentido. Felice, tal y como aparece a través de las cartas, no sólo es animal en el sentido en que por su naturaleza sanguínea representa para el vampiro una presa selecta, lo es aún más porque hay en ella un devenir-perra que fascina a Kafka. Y *El proceso* mismo, como dispositivo maquinico moderno, remite a fuentes arcaicas reactualizadas: proceso contra el devenir-animal, y que provoca la perdición de Gregorio, proceso contra el vampiro por su pacto diabólico y que Kafka vivió realmente durante su primera ruptura con Felice, como proceso en el hotel, donde él comparecía ante una especie de tribunal. No por ello hay que creer que la única línea va de lo vivido de las cartas a lo escrito de los cuentos y de las novelas. También existe el camino inverso y en ambos lados hay tanto de vivido como de escrito. Entonces, es el proceso como dispositivo social, político y jurídico el que hace que Kafka tome a sus devenires-animales a su vez, como (materia de proceso) y a sus relaciones epistolares con Felice como (material procesable) para un proceso de regla. Asimismo el camino no sólo va del pacto diabólico de las cartas al devenir-animal de los cuentos, y del devenir-animal al dispositivo maquinico de las novelas. También toma el sentido inverso: los devenires-animales ya no valen sino por los dispositivos que los inspiran, donde los animales funcionan como las fuerzas de una máquina musical o de una máquina de ciencia, de burocracia, etcétera; y ya las cartas, a su vez, formaban parte de un dis-

positivo maquinico donde los flujos se intercambiaban, y donde el cartero desempeñaba el papel erótico de un engranaje indispensable, de un conmutador burocrático sir/ el cual el pacto epistolar no habría funcionado (cuando en un sueño el cartero trae cartas de Felice, "me las entregaba moviendo los brazos con una precisión maravillosa semejante a la de las bielas de una máquina de vapor").¹⁵ Existe una comunicación constante entre los componentes de expresión. Y les corresponde a los tres componentes ser interrumpidos cada uno a su modo, pero también comunicarse. Cartas suspendidas porque un regreso las bloquea, un proceso; cuentos que no se terminan porque no pueden desarrollarse en novelas, jaloneados en dos sentidos que tapan la salida, otro proceso. Novelas que el mismo Kafka detiene porque son interminables y estrictamente ilimitadas, infinitas, tercer proceso! Jamás se ha hecho obra tan completa con movimientos, todos abortados, pero todos comunicantes. Por todos lados la misma y única pasión de escribir; pero no la misma. Cada vez la escritura atraviesa un umbral y no hay umbral superior o inferior. Son umbrales de intensidades que son más altas o más bajas sólo de acuerdo al sentido en que se recorren.

Por eso resulta tan burdo, tan grotesco, oponer la vida y la escritura en Kafka; suponer que se refugia en la literatura por carencia, por debilidad, impotencia frente a la vida. Un rizoma, una madriguera, sí; pero no una torre de marfil. Una línea de fuga, sí, pero de ninguna manera un refugio. La línea de fuga creadora arrastra consigo toda la política, toda la economía, toda la burocracia y la jurisdicción; las chupa, como el vampiro, para obligarlas a emitir sonidos aún desconocidos que pertenecen al futuro inmediato: fascismo, stalinismo, americanismo, las potencias diabólicas que tocan a la puerta. Porque la expresión precede al contenido y lo arrastra (con la condición, por supuesto, de que no sea significativo): vivir y escribir, el arte y la vida no se oponen más que desde el punto de vista de una literatura mayor. Incluso cuando muere, Kafka es atravesado por un flujo de vida invencible, que le viene tanto de sus cartas, cuentos, novelas, como de su inacabamiento mutuo por razones distintas, comunicantes, intercambiables.

¹⁵ *Lettres à Felice*, t. 1, p. 116.

Condiciones de una literatura menor. Sólo una cosa molesta a Kafka y lo enfurece, le indigna que lo traten de escritor intimista, que encuentra un refugio en la literatura, autor de la soledad, de la culpabilidad, del sufrimiento íntimo. Y sin embargo es culpa suya, porque ha enarbolado todo eso... para adelantarse a la trampa y por humor. Está la risa de Kafka, risa muy alegre, y que se malinterpreta por las mismas razones. Es por las mismas razones estúpidas que se ha creído ver en la literatura de Kafka un refugio alejado de la vida, y también una angustia, la marca de una impotencia y de una culpabilidad, el signo de una triste tragedia interior. Sólo dos principios para aliarse con Kafka: es un autor que ríe, profundamente alegre, con alegría de vivir, a pesar de y con sus declaraciones de payaso que tiende como una trampa o como un cerco. Es, de principio a fin, un autor político, adivino del mundo futuro porque tiene como dos polos que sabrá unir en un dispositivo totalmente nuevo: lejos de ser un escritor aislado en su recámara, su recámara le sirve para un doble flujo, el de un burócrata de inmenso porvenir, conectado con los dispositivos reales que se están creando; y el de un nómada que huye en la forma más actual, que se conecta con el socialismo, el anarquismo, los movimientos sociales.¹⁸ La escritura en Kafka, la preeminencia de

¹⁸ Cólera de Kafka cuando lo tratan de escritor intimista: desde el principio de su correspondencia con Felice, muestra su reacción violenta contra los lectores o los críticos que hablan ante todo de vida interior. En la misma Francia el éxito inicial de Kafka se basó en un malentendido: Kafka, íntimo y simbolista a la vez, alegórico y absurdo. Remitimos al excelente texto de Marthe Robert sobre las condiciones de la lectura de Kafka en Francia, "Ciudadano de la utopía" (reproducido en *Les critiques de notre temps et Kafka*. Ed. Garnier, París). Se puede señalar el principio de los estudios sobre Kafka cuando algunos críticos alemanes y checos ponen de relieve que pertenecía a una burocracia fuerte (Compañía de seguros, Compañía de seguros de Accidentes de Trabajo) y que sentía gran atracción por los movimientos socialistas y anarquistas de Praga (lo cual le oculta a Max Brod con frecuencia). Los dos libros de Wagenbach, *Franz Kafka y La juventud de Franz Kafka*, cit., son esenciales para todos estos problemas.

El otro aspecto es lo cómico y la alegría en Kafka. Pero son la misma cosa: la política del enunciado y la alegría del deseo. Incluso cuando Kafka está enfermo o agonizante, incluso cuando presenta la culpabilidad como su circo, para hacer huir todo lo que lo aburre. No es una casualidad que toda interpretación de tendencia neurótica insista tanto en el lado trágico o angustiado como en el lado apolítico. La alegría de Kafka, o de lo que Kafka escribe, no es menos importante que su realidad y su alcance po-

política del enunciado
alegría del deseo.

la escritura, no significa más que una cosa. de ninguna manera literatura, sino que la enunciación y el deseo son una y la misma cosa, por encima de las leyes, de los Estados, de los regímenes. Sin embargo: enunciación siempre histórica, política y social. Una micropolítica, una política del deseo, que cuestiona todas las instancias. Nunca ha habido autor más cómico y alegre desde el punto de vista del deseo; nunca ha habido autor más político y social desde el punto de vista del enunciado. Todo es risa, comenzando por *El proceso*. Todo es política, comenzando por las cartas a Felice. ←

líticos. La página más bella del libro de Max Brod sobre Kafka es cuando cuenta cómo el auditorio se reía en la lectura del primer capítulo de *El proceso*, "con una risa irresistible" (op. cit., p. 170). No vemos qué otros criterios pueda haber para definir el genio: la política que lo atraviesa y la alegría que puede comunicar. Llamamos interpretación inferior, o neurótica, a toda lectura que convierta al genio en angustia, en trágico, en "problema individual". Por ejemplo, Nietzsche, Kafka, Beckett, no importa quien: aquellos que no los lean con muchas risas involuntarias y con escalofríos políticos lo deforman todo. (X)

En estos componentes de la obra de Kafka —cartas, cuentos, novelas— no hemos tenido en cuenta dos elementos: por un lado, textos muy cortos, aforismos sombríos y parábolas relativamente piadosas, como en el caso de la ruptura con Felice en 1918, cuando Kafka está realmente triste, cansado; y por lo tanto incapaz y sin deseos de escribir. Por otro lado no hemos tenido en cuenta el *Diario*, por una razón opuesta. Es que el *Diario* lo atraviesa todo: el *Diario* es el rizoma mismo. No es un elemento en el sentido de un aspecto de la obra; sino el elemento (en el sentido de ambiente) del cual Kafka dice que no le gustaría salir, como un pez. Por el hecho de que este elemento comunica con todo el exterior, y distribuye el deseo de las cartas, el deseo de los cuentos, el deseo de las novelas.

Capítulo 5 Inmanencia y deseo

La teología negativa o de la ausencia, la trascendencia de la ley, el a priori de la culpabilidad, son temas frecuentes en muchas interpretaciones de Kafka. Los textos célebres de *El proceso* (y también de "La colonia penitenciaria" de *La muralla china*) presentan la ley como pura forma vacía y sin contenido, cuyo objeto permanece incognoscible: la ley por lo tanto no puede enunciarse sino en una sentencia y la sentencia no puede conocerse sino en el castigo. Nadie conoce el interior de la ley. En "La colonia" nadie sabe qué es la ley; y las agujas de la máquina escriben la sentencia en el cuerpo del condenado, quien la ignoraba, al mismo tiempo que le infligen la tortura. "El hombre descifra la sentencia con sus llagas". En *La muralla china*, "qué tortura la de ser gobernado por leyes que no se conocen [...] y el carácter de las Leyes requiere también el secreto de su contenido". Kant creó la teoría racional de la inversión (de la concepción griega a la concepción judeo-cristiana) de la ley: la ley ya no depende de un Bien preexistente que le daría su materia; ahora es (pura forma) de la cual depende el bien en cuanto tal. Eso es lo que enuncia la ley, en las condiciones formales en las que se enuncia a sí misma. Parecería que Kafka se inscribe en esta inversión. Pero el humor que aporta da testimonio de una intención muy distinta. Se trata no tanto de desplegar esta imagen de la ley trascendente e incognoscible como de desmontar el mecanismo de una máquina totalmente diferente, que sólo necesita esta imagen de la ley para coordinar sus engranajes y ponerlos a funcionar juntos: "con una sincronización perfecta" (una vez que esta imagen-foto desaparece, las piezas de la máquina se

dispersan, como en "La colonia"). Se debe considerar *El proceso* como una investigación científica, un informe de experiencias sobre el funcionamiento de una máquina donde la ley corre el peligro de interpretar únicamente el papel de armadura exterior. Es por eso que se debe utilizar los textos de *El proceso* con enorme prudencia. El problema reside tanto en la importancia relativa de cada uno de ellos como, sobre todo, en su distribución en la novela, tal y como Max Brod la ha hecho funcionar para que sirva a su tesis de una ideología negativa.

El problema se plantea sobre todo en relación con el breve capítulo final, el de la ejecución de K, y el capítulo anterior, "En la catedral", donde el cura hace el discurso sobre la ley. Porque nada nos indica que el último capítulo fue escrito al final de *El proceso*: quizás fue escrito al principio de la redacción, cuando Kafka aún sufría los efectos de la ruptura con Felice. Es un final prematuro, postizo, abortado. No se puede decidir a priori el lugar en que Kafka lo habría colocado. Podría ser un sueño situable en el curso de la novela. Por ejemplo, Kafka publicó separadamente, bajo el título "Un sueño", otro fragmento destinado a *El proceso*. Así pues, Max Brod está mejor orientado cuando él mismo señala hasta qué punto *El proceso* es una novela interminable, estrictamente indefinida: "De la misma manera que el proceso —según decía Kafka—, no lograría nunca llegar a su suprema instancia, también la novela en cierto sentido se volvía inacabable; podía prolongarse al infinito". Todo el ritmo de la novela, y el estado de "aplazamiento ilimitado" que rige *El proceso*, contradice esta manera de terminarla con la ejecución de K. Imponer la ejecución como capítulo final nos parece que tiene un equivalente en la historia de la literatura: aquellos que colocaron la famosa descripción de la peste al final del libro de Lucrecio. En un caso se trata de mostrar que un epicúreo en el último momento no puede sino rendirse ante la angustia y en otro que un judío de Praga no puede sino asumir la culpabilidad que lo trabaja. En cuanto al otro capítulo, "En la catedral", el lugar de honor que se le otorga, como si indicara una clave de la novela, como si constituyera una preconclusión de carácter religioso, también es negado por su propio contenido: el relato del guardián de la ley no deja de ser ambiguo, y K se da cuenta que el sacerdote que lo narra es un miembro del aparato judicial, capellán de las

prisiones, un elemento más en una serie de otros elementos y que no tiene ningún privilegio. No hay ninguna razón para que la serie termine con él. Uyttersprot tiene razón cuando propone desplazar este capítulo y colocarlo antes del capítulo "del abogado, el industrial y el pintor".¹

Desde el punto de vista de una supuesta trascendencia de la ley, debe existir cierta relación necesaria entre la ley y la culpabilidad, y lo incognoscible, y la sentencia o el enunciado. En efecto, la culpabilidad debe ser el a priori que corresponde a la trascendencia, para todos o para cada uno, culpable o inocente. Al carecer de objeto, pero al ser pura forma, la ley no puede pertenecer al dominio del conocimiento, sino exclusivamente al de la necesidad práctica absoluta: el cura en la catedral explicará que "no se está obligado a creer que es cierto todo lo que dice el guardián, basta que se le tenga como necesario". Finalmente, por no tener objeto de conocimiento, la ley sólo se determina enunciándose, y sólo se enuncia en el acto del castigo: enunciando a flor de lo real, a flor del cuerpo y de la carne; enunciado práctico, que se opone a toda proposición especulativa. Todos estos temas están presentes en *El proceso*. Pero precisamente son ellos el objeto de un *desmontaje* minucioso e incluso de una demolición a través de la larga experimentación de K. El primer aspecto de este desmontaje consiste en "la eliminación a priori de toda idea de culpabilidad", culpabilidad que forma parte de la acusación misma: la culpabilidad nunca es otra cosa que el movimiento aparente donde los jueces e incluso los abogados nos arrinconan para impedirnos hacer el movimiento real; es decir, para ocuparnos de nuestro propio problema." En segundo lugar, K se dará cuenta de que si la ley sigue siendo incognoscible no es porque se retire a su trascendencia, sino simplemente porque carece de toda interioridad: está siempre en la oficina de junto, o detrás de la puerta, en el infinito (esto se veía ya desde el primer capítulo de *El proceso*, donde todo sucedía

¹ Cf. Herman Uyttersprot, *Einte neue Ordnung der Werke Kafkas?* Amberes, 1957.

² *El proceso*, p. 96: "Le era necesario, si quería llegar a su meta, eliminar previamente toda idea de culpabilidad. No había delito, el proceso no era sino un gran negocio como los que con frecuencia había tratado ventajosamente para el Banco, un negocio a propósito del cual, como era natural, se presentaban diversos peligros que era necesario prevenir".

"en el cuarto de al lado"). En fin, no es la ley la que se enuncia en virtud de las exigencias de su fingida trascendencia: sucede casi lo contrario, quien hace la ley es el enunciado, es la enunciación, en nombre de un poder immanente de aquel que enuncia: la ley se confunde con lo que dice el guardián, y los textos preceden a la ley, y no son de ninguna manera su expresión necesaria y derivada.

Los tres temas más fastidiosos en muchas interpretaciones de Kafka son la trascendencia de la ley, la interioridad de la culpabilidad, la subjetividad de la enunciación. Van unidos a todas las estupideces que se han escrito sobre la alegoría, la metáfora, el simbolismo de Kafka. Y también la idea de lo trágico, del drama interior, del tribunal íntimo, etcétera. Y sin duda alguna Kafka tiende el anzuelo: lo tiende incluso, y sobre todo, a Edipo; no por amabilidad, sino porque quiere usarlo en una forma muy especial que le sirve a su proyecto "diabólico". Es totalmente inútil inventariar un tema en un escritor si no se pregunta qué importancia tiene en la obra, es decir, exactamente cómo funciona (y no su "sentido"). Ley, culpabilidad, interioridad, Kafka en efecto tiene mucha necesidad de todo esto, como del movimiento aparente de su obra. Movimiento aparente no significa en lo absoluto una máscara bajo la cual se escondería otra cosa. El movimiento aparente indica más bien puntos de desatornillamiento, de desmontaje que deben guiar la experimentación para mostrar los movimientos moleculares y los dispositivos maquímicos cuyo resultado global de hecho es "lo aparente". Se puede decir que la ley, la culpabilidad, la interioridad están en todos lados. Pero bastaría con tomar en cuenta una pieza de la máquina de escritura, aunque sólo fueran los tres engranajes principales, cartas-cuentos-novelas, para ver también que estos temas no están en ninguna parte y que no funcionan en absoluto. Por supuesto, cada uno de los engranajes tiene una tonalidad afectiva principal. Pero en las cartas, es el miedo y de ninguna manera la culpabilidad: miedo de que la trampa lo encie re, miedo de que el flujo se vuelva contra él, miedo que le da al vampiro el ser sorprendido en pleno día por el sol, por la religión, por el ajo, por la estaca (Kafka en sus cartas tiene un miedo profundo de las gentes y de lo que va a suceder: no tiene nada que ver con la culpabilidad o la humillación). Y en los cuentos de devenir-animal es la fuga, que también

es una tonalidad afectiva, de nuevo sin ninguna relación con la culpabilidad, y diferente a su vez del miedo (el devenir-animal vive más en la fuga que en el miedo: el animal de "La construcción" no tiene miedo, estrictamente hablando; y los chacales no tienen miedo, más bien viven con una "loca esperanza"; y los perros músicos "ya no pueden tener miedo, después de lanzarse a una empresa de ese tipo"). En las novelas, en fin, resulta curioso hasta qué punto K no se siente culpable; cómo tampoco tiene miedo, ni huye: incluso se arriesga a todo, presenta una nueva tonalidad, muy rara, un sentido del desmontaje jurídico e ingenieril a la vez, que es un verdadero sentimiento, un *Gemüt*. Miedo, fuga y desmontaje, hay que pensarlos como tres pasiones, tres intensidades, que corresponden al pacto diabólico, al devenir-animal, a los dispositivos maquínicos y colectivos.

¿Entonces hay que defender las interpretaciones realistas y sociales de Kafka? Por supuesto; ya que están infinitamente más cerca de una no-interpretación. Y más vale hablar de los problemas de una literatura menor, de la situación de un judío en Praga, de Estados Unidos, de la burocracia y de los grandes procesos, que de un Dios ausente. Se objeta, por ejemplo, que *América* es irreal, que en esa novela la huelga de Nueva York no aparece claramente, que las condiciones de trabajo más duras no provocan ninguna indignación, que la misma elección del juez cae en el sinsentido. Se señala con mucha razón que en Kafka no hay nunca crítica; incluso en *La muralla china* el partido minoritario supone que la ley sólo es el producto arbitrario de la "nobleza", no proclama ningún odio, y "si este partido que no cree en ninguna ley sigue siendo débil e impotente es porque acepta a la nobleza y le reconoce su derecho a existir". En *El proceso*, K no se rebela contra la ley, y se pone voluntariamente del lado del poderoso o del verdugo: empuja a Franz, a quien están azotando; aterroriza a un acusado agarrándolo del brazo; se burla de Block en casa del abogado. En *El castillo* a K le gusta amenazar y castigar, siempre que puede. ¿De todo esto se puede deducir que al no ser "crítico de su tiempo" Kafka dirige "su crítica contra sí mismo" y que no tiene más tribunal que un "tribunal íntimo"? Es ridículo, porque se convierte a la crítica en una dimensión de la representación: si ésta no es externa, entonces no puede ser sino interna.

Sin embargo, el problema es totalmente diferente: Kafka se propone extraer de las representaciones sociales los dispositivos de enunciación y los dispositivos maquínicos, y desmontar estos dispositivos. Ya en los cuentos de animales Kafka trazaba líneas de fuga; pero no huía "fuera del mundo", sino que más bien provocaba fugas en el mundo y en su representación (en el sentido en que un tubo tiene fugas) y arrastraba a ambos por estas líneas. Se trataba de hablar, y de ver, como una cucaracha, como un escarabajo. En las novelas, con mayor razón, el desmontaje de los dispositivos provoca fugas en la representación social, en una forma mucho más eficaz que una "crítica"; y realiza una desterritorialización del mundo que en sí misma es política, y no tiene nada que ver con una operación intimista.³

La escritura tiene esta doble función: transcribir en dispositivos, desmontar los dispositivos. Ambas son una y la misma cosa. Es por eso que a través de toda la obra de Kafka tendíamos a distinguir instancias como encajadas unas dentro de otras: primero los índices maquínicos, después las máquinas abstractas y, por fin, los

³ El intimismo pequeño-burgués y la ausencia de todo tipo de crítica social serán al principio los temas principales de la oposición de los comunistas a Kafka. Hay que recordar la encuesta del semanario *Action* en 1946: "Faut-il brûler Kafka?" [¿Hay que quemar a Kafka?]. Después, a medida que las cosas se ponen más duras, Kafka será denunciado cada vez más como un antisocialista activo, que lucha contra el proletariado a través del retrato que hace de la burocracia. Sartre interviene en el Congreso de la Paz en Moscú, en 1962, para reclamar un mejor análisis de las relaciones cultura-política, y de Kafka en particular. A esto siguen dos coloquios en Liblice, Checoslovaquia (1963 y 1965), sobre Kafka. Los iniciados ven en ello el signo de un profundo cambio; y en efecto se presentaron ponencias importantes de Golsdtücker, de Fischer y de Karst. Pero no había participantes rusos y los coloquios tuvieron poca repercusión en la prensa literaria. La República Democrática Alemana fue la única en hablar bastante de los coloquios, para atacarlos. Estos coloquios, y la influencia de Kafka, fueron después atacados como una de las causas de la "primavera de Praga". Golsdtücker dice: "Se nos acusaba, a Ernst Fischer y a mí, de haber querido eliminar del espíritu de los hombres socialistas el Fausto de Goethe, símbolo de la clase obrera, para remplazarlo con el triste héroe de Kafka, Gregorio Samsa, metamorfoseado en escarabajo." Golsdtücker tuvo que emigrar a Inglaterra, Karst a Estados Unidos. Sobre todos estos temas, sobre la distinta posición de los diferentes gobiernos de Europa oriental y sobre las declaraciones recientes de Karst y de Golsdtücker, cf. el excelente artículo de Antonin Liehm, "Franz Kafka dix ans après" [Franz Kafka diez años después]. *Les Temps Modernes*, n. 323 bis, julio de 1973.

dispositivos de máquina. Los índices maquinicos son los signos de un dispositivo que todavía no se ha separado ni desmontado por sí mismo, porque no se puede distinguir sino las piezas que lo componen, sin saber siquiera cómo lo componen. La mayoría de las veces estas piezas son seres vivos, animales, pero precisamente no valen sino como las partes o configuraciones móviles del dispositivo que las rebasa y cuyo misterio sigue intacto en el momento mismo en que esos seres vivos se vuelven los operadores o los ejecutantes del dispositivo: en esta forma los perros músicos son en realidad las piezas del dispositivo musical y producen el escándalo "por sus elevaciones y descensos de las patas, determinados giros de las cabezas, el andar y el reposo, sus posiciones relativas, los movimientos como de contradanza [...]", pero sólo funcionan como índices ya que "no hablaban, no cantaban, más bien callaban con empecinamiento". Estos índices maquinicos (y no alegóricos, ni simbólicos) se desarrollan especialmente en los devenires-animales y en los cuentos de animales. *La metamorfosis* constituye un dispositivo complejo cuyos índices-elementos son Gregorio-animal, la hermana musical; los índices-objetos, la comida, el sonido, la foto, la manzana; y los índices-configuraciones, el triángulo familiar, el triángulo burocrático. La cabeza agachada que se levanta, el sonido que se injerta en la voz y la hace descarrilarse, funcionan también como índices de este tipo en la mayoría de los cuentos. Por lo tanto hay índices maquinicos cuando una máquina se está montando al mismo tiempo que ya está funcionando, sin que se sepa aún cómo actúan las partes sueltas que la componen y la hacen funcionar. Pero también el caso contrario aparece en los cuentos: surgen, por sí mismas y sin índices, (máquinas abstractas) completamente montadas, pero en este caso no funcionan, o ya no funcionan. Así sucede con la máquina de "La colonia penitenciaria", que obedece a la ley del viejo comandante y que no sobrevive a su propio desmontaje, o el carrito llamado Odradek que "uno se siente tentado a creer que [...] tuvo en otro tiempo alguna especie de forma inteligible y ahora está rota. Pero no está comprobado o por lo menos no hay nada que lo demuestre [...] es un conjunto bastante insensato, pero bien definido dentro de su estilo"; o las pelotas de ping-pong de "Blumfeld". Ahora bien, sucede que la representación de la ley trascendente, con su cortejo de culpabilidad y de incog-

noscibilidad, es una máquina abstracta de este tipo. Si de "La colonia penitenciaria", en tanto representante de la ley, se dice que es arcaica y superada, no es en absoluto, como se ha dicho con frecuencia, porque hay una nueva ley más moderna, sino porque la forma de la ley en general es inseparable de una máquina abstracta autodestructiva, que no se puede desarrollar concretamente. Por eso decíamos que los cuentos se enfrentaban a dos peligros que los acortaban o los forzaban a quedar inconclusos o les impedían desarrollarse como novelas: ya sea que sólo dispongan de índices maquinicos de montaje, por vivos que estén; ya sea que se pongan en escena máquinas abstractas completamente montadas, muertas, y que no logran conectarse en forma concreta (obsérvese que Kafka publica de buena gana sus textos sobre la ley trascendente en forma de cuentos cortos que separa de un conjunto).

Quedan entonces los (dispositivos maquinicos) como objetos de novela. Esta vez los índices maquinicos dejan de ser animales: se agrupan, dan nacimiento a series, se ponen a multiplicarse, atraen todo tipo de figuras humanas o pedazos de figuras. Por otro lado, la máquina abstracta cambia en forma singular: deja de estar codificada y apartada, ya no existe separada de los dispositivos concretos, sociales-políticos, que la encarnan; se propaga en ellos, y mide sólo sus cantidades maquinicas. Finalmente, el dispositivo no equivale a una máquina que se está montando, de funcionamiento misterioso, ni a una máquina completamente montada, que no funciona o que ya no funciona: sólo vale por el desmontaje que hace de la máquina y de la representación; y al funcionar, de hecho no funciona sino por y en su propio desmontaje. Nace de este desmontaje (a Kafka no le interesa nunca el montaje de la máquina). Este método de desmontaje activo no pasa por la crítica, que aún pertenece a la representación. Más bien consiste en prolongar, en acelerar todo un movimiento que ya está atravesando el campo social: actúa en un virtual, que ya es real sin ser actual (las potencias diabólicas del porvenir que por el momento sólo tocan a la puerta). El dispositivo se descubre no en una crítica social todavía codificada y territorial, sino en una descodificación, en una desterritorialización, y en la aceleración novelística de esta descodificación y de esta desterritorialización (como en el caso de la lengua alemana, ir siempre más lejos en este movimiento que abar-

ca al campo social). Es un procedimiento más intenso que cualquier crítica. El mismo K lo dice: se supone que uno deba querer transformar lo que aún sólo es un *procedimiento* en el campo social en una *instrucción judicial* como movimiento virtual infinito, que presenta, en última instancia, al dispositivo maquínico del *proceso judicial* como real futuro y ya presente.⁴ El conjunto de la operación consiste en un proceso, precisamente interminable; Martha Robert subraya esta relación entre el proceso como encausamiento y como desarrollo; y tengan toda la seguridad, que no se trata de un proceso mental, psíquico, interior.

He ahí pues las nuevas características del dispositivo maquínico novelesco, que lo diferencia de los índices y de las máquinas abstractas. Estas características imponen, no una interpretación, ni una representación social de Kafka, sino una experimentación, un protocolo social-político. El problema es entonces: ¿cómo funciona el dispositivo, puesto que funciona realmente en lo real? ¿qué función asegura? (Sólo después nos preguntaremos en qué consiste, cuáles son sus elementos y sus relaciones.) Por tanto debemos seguir en varios niveles el conjunto de las gestiones de *El proceso*, teniendo en cuenta la incertidumbre objetiva sobre el pretendido último capítulo y la certidumbre de que el antepenúltimo, "En la catedral", fue mal colocado, más o menos deliberadamente, por Brod. De acuerdo con una primera impresión, todo en *El proceso* es falso: incluso la ley, por oposición a la ley kantiana, erige la mentira en norma universal. Los abogados son falsos abogados; los jueces, falsos jueces; "abogados con título falso", "empleados venales e infieles" o por lo menos tan subalternos que esconden las verdaderas instancias, y las "cortes de justicia inaccesibles" ya no se dejan representar. Sin embargo, si esta primera impresión no es definitiva es porque hay un poder de lo falso y porque es malo medir la justicia en términos de falso o verdadero. De esta manera la segunda impresión es mucho más importante: ahí donde se creía que había ley, de hecho hay deseo y sólo deseo. La justicia es deseo y no ley. En efecto, todo el mundo es funcionario de la justicia: no sólo el auditorio, no sólo el cura y el pintor, sino también las

⁴ *El proceso*, p. 35: "Usted puede objetarme por otro lado que no se trata de un proceso. En ese caso le doy cien veces la razón ya que sus procedimientos constituyen una instrucción sólo si yo lo admito."

jóvenes equívocas y las niñas perversas que ocupan un lugar tan importante en *El proceso*. El libro de K, en la catedral, no es un libro de oraciones, sino un álbum de curiosidades de la ciudad; el libro del juez no tiene sino imágenes obscenas. La ley está escrita en un libro pornográfico. Ya no se trata de sugerir una eventual falsedad de la justicia, sino su carácter deseante: por principio los acusados son los más bellos, se les reconoce su extraña belleza. Los jueces se comportan y razonan "como niños". Llega a suceder que una simple broma desconcierte a la represión. La justicia no es Necesidad; sino, por el contrario, Azar; y Titorelli pinta su alegoría como fortuna ciega, deseo alado. No es voluntad estable sino deseo en movimiento. Es curioso, dice K, la justicia no debería moverse, para no desequilibrar sus platillos. Pero en otro lado el sacerdote explica: "La justicia nada quiere de ti; *Te toma cuando vienes y te deja cuando te vas*." Las jóvenes no son equívocas porque esconden su calidad de auxiliares de la justicia; por el contrario, se revelan como auxiliares porque hacen gozar por igual a jueces, abogados y acusados, con un mismo y único deseo polívoco. Hay una polivocidad de deseo que recorre todo *El proceso* y que le da su fuerza erótica. La represión no pertenece a la justicia sino a condición de ser ella misma deseo, tanto del lado del que reprime como del reprimido. Y las autoridades de la justicia no son de las que buscan los delitos sino las que son "atraídas, puestas en juego por el delito". Se entrometen, esculcan, catean, son ciegas y no admiten ninguna prueba, pero toman muy especialmente en cuenta los incidentes de los corredores, los murmullos de las salas, las confidencias de los talleres, los ruidos detrás de las puertas, los susurros detrás de las bambalinas, todos los microsucesos que expresan al deseo y sus azares.

Si la justicia no se deja representar se debe a que es deseo. El deseo nunca está en escena, donde aparecería bien como un partido opuesto a otro partido (el deseo contra la ley), bien como presente en los dos lados bajo el efecto de una ley superior que controlaría su distribución y su combinación. Pensemos en la representación trágica según Hegel: Antígona y Creón se mueven en escena como dos "partidos". Durante su primer interrogatorio, K imagina todavía así a la justicia: hay dos lados, dos partidos, uno quizás favorable al deseo, el otro a la ley, y su distribución de cualquier modo

remite a una ley superior. Pero K se da cuenta de que no es así: lo importante no es lo que sucede en la tribuna, ni los movimientos de conjunto de los dos partidos, sino las agitaciones moleculares que ponen en juego los corredores, las bambalinas, las puertas traseras y los cuartos de al lado. El teatro de América no es sino una inmensa bambalina, un inmenso corredor que ha abolido todo espectáculo y toda representación. Y lo mismo sucede en política (el mismo K compara la escena del tribunal con una "reunión política" y aún más precisamente con un mitin socialista). En este caso tampoco lo más importante es lo que pasa en la tribuna, donde se discuten sólo problemas de ideología. Precisamente la ley es de esos problemas. En toda la obra de Kafka, tanto en *El proceso* como en *La muralla china*, la ley es pensada en relación con diferentes "partidos" de comentaristas. Pero desde el punto de vista político lo importante siempre sucede en otro lado, en los corredores del congreso, en las bambalinas del mitin donde se afronta los verdaderos problemas inmanentes de deseo y de poder: el verdadero problema de la "justicia".

En consecuencia, es más que nunca necesario renunciar a la idea de una trascendencia de la ley. Si las instancias últimas son inaccesibles y no se dejan representar, no es en función de una jerarquía infinita propia de la teología negativa sino en función de una contigüidad del deseo que hace que todo lo que sucede suceda siempre en la oficina de al lado: la contigüidad de las oficinas y la segmentaridad del poder rempazan la jerarquía de las instancias y la preminencia del soberano (ya el castillo resultaba ser un amontonamiento de casuchas segmentadas y contiguas, a la manera de la burocracia de los Habsburgo y del mosaico de naciones en el imperio austriaco). Si todo el mundo pertenece a la justicia, si todo el mundo es su auxiliar, desde el sacerdote hasta las niñas, no es en virtud de la trascendencia de la ley sino de la inmanencia del deseo. Y es en este descubrimiento, en efecto, en el que desemboca muy pronto la investigación o la experimentación de K: mientras que el tío lo presiona a que tome en serio el proceso, es decir, que vaya a ver a un abogado para pasar por todos los desfiladeros de la trascendencia, K se da cuenta de que él tampoco debe dejarse representar, que no tiene necesidad de representante, que nadie debe interponerse entre él y su deseo. No encontrará a la justicia sino

moviéndose, yendo de cuarto en cuarto, siguiendo su deseo. Tomará en sus manos la máquina de expresión: redactará la apelación, escribirá hasta el infinito, pedirá un permiso para dedicarse completamente a este trabajo "casi interminable". Es en ese sentido también que El proceso es una novela interminable. Un campo ilimitado de inmanencia, en lugar de una trascendencia infinita. La trascendencia de la ley era una imagen, una foto desde las alturas pero la justicia es más bien como el sonido (el enunciado) que no cesa de fluir. La trascendencia de la ley era sólo máquina abstracta, pero la ley no existe sino en la inmanencia del dispositivo maquínico de la justicia. El proceso es el desmontaje de toda justificación trascendental. No hay nada que juzgar en el deseo, él mismo es el juez completamente saturado de deseo. La justicia sólo es un proceso, un desarrollo inmanente del deseo. Este proceso es a su vez un continuo, pero un continuo hecho de contigüidades. Lo contiguo no se opone a lo continuo, todo lo contrario: es su construcción local, prolongable indefinidamente, y por lo tanto también su desmontaje: siempre la oficina de al lado, el cuarto contiguo. Barnabás "va a las oficinas, pero sólo a una parte del conjunto de oficinas; después de éstas, hay una barrera y detrás de la barrera, hay todavía más oficinas. Nadie le prohíbe ir más allá [...] No tienes por qué pensar que esta barrera es un límite determinado [...] Existen barreras que pasa y que no parecen muy diferentes de las que ha pasado". La justicia es este continuo del deseo, con límites móviles siempre desplazados.

En este proceso, este desarrollo, este campo de inmanencia el que el pintor Titorelli analiza bajo el nombre de aplazamiento ilimitado. Texto decisivo de *El proceso*; y que hace de Titorelli un personaje especial. Titorelli distingue tres casos posibles en principio: el perdón definido, el perdón aparente y el aplazamiento ilimitado. El primer caso de hecho nunca ha sucedido, puesto que implicaría la muerte o la abolición del deseo que ha dado fin al proceso como desarrollo. Por el contrario, el segundo caso corresponde a la máquina abstracta de la ley. En efecto, se define por la oposición de los flujos, por la alternancia de los polos, la sucesión de los periodos: un contra-flujo de ley por un flujo de deseo, un polo de fuga por un polo de represión, un periodo de crisis por un periodo de compromiso. Se diría que la ley formal unas veces

se retira a su trascendencia dejando un campo provisional libre al deseo-materia; y otras, hace surgir de su trascendencia las hipótesis jerarquizadas capaces de aplastar y de reprimir el deseo (en efecto, hay muchas lecturas neoplatónicas de Kafka). De dos maneras diferentes, este estado, o más bien, este ciclo del perdón aparente corresponde a la situación de Kafka en las cartas o en los cuentos de animales y los devenires-animales. El proceso en el hotel, a propósito de Felice, es el contragolpe de la ley en reacción al golpe de las cartas: el proceso contra el vampiro, quien sabe muy bien que su perdón no puede ser sino aparente. Y el proceso contra el devenir-animal es, siguiendo al polo positivo de la línea de fuga, el polo negativo de la ley trascendente que vuelve a tapan la salida y hace que la hipótesis familiar recapture al culpable: re-edipización de Gregorio, la manzana platónica que le lanza el padre.

Pero la manzana es precisamente la que K come al principio de *El proceso*, en una cadena rota que se establece con *La metamorfosis*. Porque toda la historia de K es la forma como él se hunde progresivamente en el aplazamiento ilimitado, rompiendo con las fórmulas de perdón aparente. De esta manera sale de la máquina abstracta de la ley, que opone la ley al deseo como el espíritu al cuerpo, como la forma a la materia, para entrar en el dispositivo maquinico de la justicia, es decir, en la inmanencia mutua de una ley descodificada y de un deseo desterritorializado. Pero ¿qué significan esos términos: "aplazamiento" e "ilimitado"? Si K rechaza el perdón aparente, no es con la esperanza de un perdón real, todavía menos con la íntima desesperación de una culpabilidad que quiere alimentarse de sí misma. Porque la culpa está completamente del lado del perdón aparente. Del perdón aparente se puede decir que es al mismo tiempo (infinito) y limitado (discontinuo). Es infinito por circular, ya que adopta "la circulación de las piezas en las oficinas", siguiendo un amplio círculo. Pero es limitado y discontinuo porque el punto de acusación se aleja o se acerca según esta circulación, que determina "altas y bajas con oscilaciones más o menos amplias y suspensiones más o menos grandes": flujos opuestos, polos opuestos, periodos opuestos de inocencia y de culpabilidad, de libertad y de nuevo arresto. Al no poderse pensar en el perdón real, el problema de la inocencia "o" de la culpabilidad cae totalmente del lado del perdón aparente que determina los dos periodos

discontinuos y su inversión recíproca. La inocencia es, por otro lado, una hipótesis todavía más perversa que la de la culpabilidad. Inocente o culpable es el problema del infinito, pero seguramente no de Kafka. Nosotros, por el contrario, afirmamos que el aplazamiento es (finito, ilimitado) y (continuo). Finito porque ya no hay trascendencia y porque funciona por segmentos: el acusado ya no tiene que hacer "molestas gestiones", ni que temer un brusco cambio (sin duda alguna subsiste una circulación pero en "un pequeño círculo al cual se ha limitado artificialmente su acción", e incluso esta pequeña circulación no es sino una "apariencia", un residuo del perdón aparente). Y también el aplazamiento es ilimitado y continuo porque no deja de poner un segmento junto a otro, en contacto uno con otro, contiguo uno con otro, actuando pedazo por pedazo para hacer retroceder siempre el límite. La crisis es continua porque siempre sucede al lado. El "contacto" con la justicia, la contigüidad, reemplazó a la jerarquía de la ley. El aplazamiento es perfectamente positivo y activo: se confunde con el desmontaje de la máquina, con la composición del dispositivo, siempre una pieza al lado de otra. Es el proceso mismo en tanto desarrollo, el trazo del campo de inmanencia.⁵ Y en *El castillo* es todavía más evidente hasta qué punto K es únicamente deseo: un solo problema, establecer o mantener "contacto" con el castillo, establecer o conservar el "enlace".

⁵ Nos parece completamente equivocado definir el aplazamiento ilimitado como un estado de "perturbación", de "indecisión" y de "mala conciencia".

Capítulo 6 Proliferación de las series

Este funcionamiento del dispositivo sólo se puede explicar si se toma en cuenta, al desmontarlo, los elementos que lo componen y la naturaleza de sus conexiones. Los personajes de *El proceso* aparecen en una gran serie que se multiplica sin cesar: en efecto, todo el mundo es funcionario o auxiliar de la justicia (y en *El castillo* todo el mundo tiene que ver con el castillo), no sólo los jueces, los abogados, los ujieres, los policías o incluso los acusados, sino también las mujeres, las niñas, el pintor Titorelli, el mismo K. Falta que la gran serie se subdivida en subseries. Y cada una de estas subseries tiene a su vez una especie de proliferación esquizofrénica ilimitada: de esta manera Block tiene que emplear al mismo tiempo seis abogados y ahí no termina la lista; Titorelli hace aparecer una serie de cuadros todos iguales; K se encuentra siempre extrañas jóvenes, todas de un mismo tipo en general, en cada una de sus gestiones (Elsa, la amiga de antes del proceso, mesera de un café; la señorita Bürstner, "secretaria que no le resistiría mucho tiempo"; la lavandera, amante del juez y esposa del ujier; Leni, la enfermera-criada-secretaria del abogado; las niñas en casa de Titorelli). Ahora bien, la primera característica de estas series proliferantes es que van a [desbloquear] una situación que, en otra parte, desembocaba en un callejón sin salida.

Los dobles y los tríos siempre han sido frecuentes en Kafka. No se confunden. La triangulación del sujeto, de origen familiar, consiste en fijar su posición en relación a otros dos términos representados (padre-madre-niño). El desdoblamiento del sujeto, en sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, afecta sobre todo el movimiento del sujeto en uno de sus dos representantes o en los dos

juntos: de esta manera resulta más fraternal, incluso en el odio, que paternal; y más profesional, incluso en la rivalidad, que familiar. La mayoría de los dobles de Kafka tiene que ver con el tema de los dos hermanos o de los dos burócratas, ya sea que uno se mueva mientras el otro permanece inmóvil, ya sea que ambos hagan los mismos movimientos.¹ No por ello los dúos y los tríos dejan de penetrarse. En el caso en que uno de los dobles permanece inmóvil y se contenta con transferir el movimiento al otro, esta inercia característicamente burocrática parece tener su origen en el triángulo familiar en tanto que éste mantiene inmóvil al niño y lo condena a la divagación. Kafka dice a este respecto que el espíritu burocrático es la virtud social que se deriva directamente de la educación familiar.² Y en el otro caso, en el que los dobles hacen el mismo movimiento, su actividad misma presupone un tercer término, como un jefe de oficina del cual dependen: es por eso que Kafka presenta constantemente tríos, triangulaciones formalmente burocráticas. Los dos burócratas emanan forzosamente de un tercero, superior, del cual son la derecha y la izquierda. Y al revés, si el doble burocrático remite al triángulo familiar, éste a su vez puede ser remplazado por triángulos burocráticos. Y todas estas figuras son bastante complicadas en Kafka. Unas veces, dado el triángulo familiar, como en *La metamorfosis*, un término de otra naturaleza viene a agregarse o a sustituir a otro: el principal llega detrás de la puerta de Gregorio y se introduce en la familia. Pero también otras veces, es un trío de burócratas en bloque el que se instala y toma los lugares de la familia, aunque sea provisionalmente: la introducción del principal, en *La metamorfosis*, no ha hecho sino preparar ese momento. Incluso en otros casos, como al principio de *El proceso*, no hay triángulo familiar preexistente (el padre ha muerto, la ma-

¹ Los dos casos aparecen con frecuencia en Kafka: los dobles que se mueven juntos, por ejemplo la aparición de Arturo y Jeremías en el primer capítulo de *El castillo*; el doble inmóvil que ordena a su doble moverse, cf. el tema del Desaparecido, *La condena*, y, en *El castillo*, Sortini y Sordini ("Sordini aprovecha el parecido de sus nombres para hacer recaer en Sortini sus deberes de representación y que no lo molesten en su trabajo"). Parece como si el primer caso no fuera sino la preparación del segundo: incluso Arturo y Jeremías se separan, Arturo regresa al castillo mientras Jeremías se agita en la aldea y pierde su juventud. Sobre el carácter burocrático del doble, cf. una de las obras maestras de Dostoievsky, *El doble*.

² *Diario*, t. II, pp. 159-62. *Letras a Felice*, t. II, p. 806.

dre está lejos); pero se asiste primero a la intrusión de un término, después de otro; ambos funcionan como dobles policiacos; después vemos su triangulación gracias a otro término, el oficial. Y así se pueden constatar las metamorfosis de este triángulo no familiar que se vuelve sucesivamente triángulo burocrático de los empleados de banco, triángulo local de los vecinos mirones, triángulo erótico de la señorita Bürstner y de sus amigos en una foto.

Hacer estas descripciones demasiado complicadas, distinguir estos casos tiene sólo una finalidad: mostrar que, tanto del lado de los dobles como del de los triángulos, y en sus resonancias y penetraciones mutuas, algo permanece bloqueado. ¿Por qué dos o tres y no más? ¿Por qué dos remite a tres y viceversa? ¿Cómo impedir que otro término eventual, como el de la hermana en *La metamorfosis*, no se desdoble o se triángule a su vez? Fracaso de las cartas en este sentido, a pesar del intento de Kafka por introducir a Grete Bloch y salir de la relación dual. Fracaso de los cuentos de animales en este sentido, a pesar del intento que hace Gregorio por salir de la triangulación.

Este es uno de los principales problemas resueltos por las novelas ilimitadas: los dobles y los triángulos que subsisten en las novelas de Kafka sólo aparecen ahí al principio: y desde el principio aparecen tan vacilantes, tan flexibles y transformables, que están ya preparados para abrirse en series que rompen la forma de los triángulos, a fuerza de hacer estallar sus términos. Precisamente lo contrario de *La metamorfosis*, donde tanto la hermana como el hermano se encontraban bloqueados por un regreso triunfal de la triangulación familiar más exclusiva. El problema no es saber si *La metamorfosis* es una obra maestra. Por supuesto; pero eso no le satisface a Kafka, puesto que narra también precisamente lo que le impide, según él, hacer una novela: no habría soportado hacer una novela familiar o conyugal, una saga de los Kafka, ni unas "Bodas en el campo". Ahora bien, ya en *América* había presentado la solución que le daría a las series proliferantes; en *El proceso*, después en *El castillo*, ya la don'na plenamente. Pero a partir de ese momento no hay ninguna razón para que la novela termine (a menos de hacer lo que hicieron Balzac o Flaubert o Dickens: pero por mucho que los admire, él tampoco quiere eso. No quiere ni siquiera una genealogía social al estilo de Balzac; no quiere una torre de marfil a lo Flaubert; no

quiere "bloques" a lo Dickens porque él mismo tiene otra concepción del bloque. Al único que tomaría como maestro sería a Kleist, y Kleist también detestaba a los maestros; pero Kleist es a su vez otra cosa, incluso en su influencia profunda sobre Kafka. Habría que hablar de él en otro lado y de otra manera. El problema de Kleist no es: "¿qué es una literatura menor, y por lo tanto política y colectiva?" sino: "¿qué es una literatura de guerra?". No deja de tener relación con la de Kafka, pero no es lo mismo).

Al hacer que los triángulos se transformen hasta lo ilimitado, al hacer que los dobles se multipliquen hasta lo indefinido, Kafka se abre un campo de inmanencia que va a funcionar como un desmontaje, un análisis, un pronóstico de las fuerzas y de las corrientes sociales, de las fuerzas que en su época apenas están tocando a la puerta (la literatura sólo tiene sentido si la máquina de expresión precede y arrastra los contenidos). Y en cierto nivel ya ni necesidad tiene de pasar por dobles o triángulos: basta con que un personaje de base se ponga a proliferar directamente: por ejemplo, Klamm o con mayor razón K. Así pues, los triángulos tienden a distribuirse en una línea de fuga, a huir por esta línea y de acuerdo con segmentos contiguos: segmento policiaco, segmento de los abogados, segmento de los jueces, segmento eclesiástico. Al mismo tiempo que pierden su forma dual o triangular estos términos ya no se presentan exactamente o ya no se presentan solamente como representantes jerarquizados de la ley, sino que se vuelven agentes, engranajes conexos de un dispositivo de justicia, en donde cada engranaje corresponde a una posición de deseo, en donde todos los engranajes y todas las posiciones se comunican por continuidades sucesivas. Ejemplar en este sentido: la escena del "primer interrogatorio" donde el tribunal perderá su forma triangular, con el juez en la cúspide y los lados que parten de él como un lado derecho y un lado izquierdo, para alinearse en una misma línea continua que no "reúne" sólo los dos partidos sino que se prolonga haciendo coincidir a "inspectores venales, oficiales y jueces de instrucción estúpidos, e incluso jueces de alto rango con su indispensable y numerosa corte de criados, de escribanos, de gendarmes y otros auxiliares, quizás hasta verdugos". Y después de este primer interrogatorio la contigüidad de las oficinas remplazará cada vez más a la jerarquía de los triángulos. Todos los funcionarios son "venales", "co-

ruptos". Todo es deseo, toda la línea es deseo, tanto en aquellos que disponen de un poder, y reprimen, como en los acusados que sufren el poder y la represión (cf. al acusado Block: "Yo no era un cliente, era el perro del abogado"). Sería un error sin duda considerar en este caso el deseo como un deseo de poder, un deseo de reprimir o incluso de ser reprimido, un deseo sádico y un deseo masoquista. No era ésa la idea de Kafka. No hay un deseo de poder, el poder es deseo, No un deseo-carencia, sino deseo como plenitud, ejercicio y funcionamiento: hasta en sus oficiales más subalternos. Al ser un dispositivo, el deseo se confunde estrictamente con los engranajes y las piezas de la máquina, con el poder de la máquina. Y el deseo que alguien tiene del poder es sólo la fascinación ante sus engranajes, sus ganas de poner a funcionar a unos de estos engranajes, de ser él mismo uno de estos engranajes — o, a falta de algo mejor, de ser material tratado por estos engranajes, material que a su manera es todavía un engranaje.

Si yo no soy el escritor en la máquina, por lo menos que yo sea el papel donde la máquina escribe. Si ya no soy el mecánico de la máquina, que yo sea por lo menos la materia viva que ella usa y maneja: quizás un lugar más esencial, más cercano aún de los engranajes que el del mecánico (como el oficial subalterno de "La colonia" o los acusados de *El proceso*). El problema es pues mucho más complicado que el de dos deseos abstractos, deseo de reprimir y deseo de ser reprimido, que se plantearían abstractamente, uno como sádico y otro como masoquista. La represión, tanto del lado del represor como del reprimido, deriva de tal o cual dispositivo del poder-deseo, de tal o cual estado de máquina — puesto que se necesitan tanto mecánicos como materias, en una extraña armonía, en una conexión más que en una jerarquía. La represión depende de la máquina y no al revés. No existe pues "el" poder, como una trascendencia infinita en relación con los esclavos o con los acusados. El poder no es piramidal, como la ley quisiera que lo creyéramos, es segmentario y lineal, procede por contigüidad y no por altura y lejanía (de ahí la importancia de los subalternos).³ Cada segmento es

³ Michel Foucault hace un análisis del poder que replantea en nuestros días todos los problemas económicos y políticos. Con otros instrumentos, su análisis no deja de tener cierta resonancia kálfkiana. Foucault insiste en la segmentariedad del poder, en su contigüidad, su inmanencia en el campo social (lo

Maquina/Pieza
Segmento - Partes
- Fijado del ds

poder, un poder al mismo tiempo que una figura del deseo. Cada segmento es una máquina, o una pieza de máquina, pero la máquina no se puede desmontar sin que cada una de sus piezas contiguas se reconstituya a su vez en máquina, ocupando cada vez más lugar. Pongamos el ejemplo de la burocracia, ya que le fascina a Kafka, puesto que él mismo es burócrata del futuro en los Seguros (y Felice se ocupa de máquinas parlantes: encuentro segmentario entre dos piezas). No existe un deseo de burocracia, para reprimir o ser reprimido. Hay un segmento burocrático, con su poder, su personal, sus clientes, sus máquinas. O más bien, todo tipo de segmentos, de oficinas contiguas, como en la experiencia de Barnabás. Todos son engranajes, en realidad iguales a pesar de las apariencias, y que constituyen la burocracia como deseo, es decir, como ejercicio del dispositivo mismo. La distribución de los opresores y de los oprimidos, de los represores y de los reprimidos, se deriva de cada estado de la máquina, y no al revés. Es una consecuencia secundaria: el secreto de *El proceso* consiste en que el mismo K es también abogado, él mismo es también juez. La burocracia es deseo: no deseo abstracto, sino deseo determinado en tal segmento, por tal estado de máquina, en tal momento (por ejemplo, la monarquía segmentaria de los Habsburgo). La burocracia como deseo se confunde con el funcionamiento de cierto número de engranajes, el ejercicio de cierto número de poderes que determinan, en función de la composición del campo social sobre el cual tienen dominio, tanto a sus mecánicos como a sus mecanizados.

Milena decía de Kafka: "Para él la vida es algo totalmente diferente que para todos los demás hombres; sobre todo, para él, el dinero, la Bolsa, la central de cambios, una máquina de escribir, son cosas completamente místicas [...] y un enigma extrañísimo [...] Algo que él se considera incapaz de realizar y que, con emocionante y pura ingenuidad, sobrevalora, por ser 'un buen trabajador'." ¿Ingenuidad? Kafka no admira en lo absoluto una simple máquina técnica; sabe muy bien, en cambio, que las máquinas

que no quiere decir interioridad en un alma o en un sujeto a la manera de un super-yo). Muestra cómo el poder no actúa de ninguna manera con la clásica alternativa, violencia o ideología, persuasión o imposición. Cf. *Vigilar y castigar*. Ed. Siglo XXI, México, 1976: el campo de inmanencia y de multiplicidad del poder en las sociedades "disciplinarias".

⁴ Citado por Wagenbach, op. cit., p. 196.

técnicas son sólo índices para un dispositivo más complejo que hace coexistir maquinistas, piezas, materias y personales maquinados, verdugos y víctimas, poderosos e impotentes, en un mismo conjunto colectivo: oh deseo que fluye de sí mismo y sin embargo perfectamente determinado en cada momento. En ese sentido hay por supuesto un eros burocrático, que es un segmento de poder y una posición de deseo. Y también un eros capitalista. Y también un eros fascista. Todos los segmentos se comunican según contigüidades variables. América capitalista, Rusia burocrática, Alemania nazi: en realidad, todas "las potencias diabólicas del porvenir", las que tocan a la puerta en la época de Kafka, con golpes segmentarios y contiguos. Deseo: máquinas que se desmontan en engranajes, engranajes que a su vez se constituyen en máquina. Flexibilidad de los segmentos, desplazamiento de los obstáculos. El deseo es fundamentalmente polivoco, y su polivocidad hace de él un solo deseo único que lo bane todo. Las mujeres equívocas de *El proceso* hacen que los jueces, los abogados, los acusados gocen sin cesar del mismo gozo. Y el grito de Franz, el policía castigado por sus robos, el grito que K sorprende en un cuartito junto al corredor de su oficina en el banco, parece en efecto "provenir de una máquina de sufrimiento", pero también es un grito de placer, de ninguna manera en el sentido masoquista, sino porque la máquina de sufrimiento es una pieza de una máquina burocrática que goza constantemente de sí misma.

No existe tampoco un deseo revolucionario que se oponga al poder, a las máquinas de poder. Hemos visto la ausencia deliberada de crítica social en Kafka. En América, las condiciones de trabajo más duras no suscitan la crítica de K, sino que hacen todavía más grande su miedo de ser despedido del hotel. Familiarizado con los movimientos socialistas y anarquistas checos, Kafka no sigue su camino. Al cruzarse con una manifestación de obreros, Kafka muestra la misma indiferencia que K en América: "Estas gentes son los dueños del mundo; y sin embargo se equivocan, detrás de ellos avanzan ya los secretarios, los burócratas, los políticos profesionales, todos esos sultanes modernos a los cuales ellos les preparan el acceso al poder". Es que la revolución rusa le parece a Kafka producción de un nuevo segmento, más que convulsión y renovación. La expansión de la revolución rusa es un avance, un empuje segmentario, crecimiento que no se produce sin una violenta humareda. "La hu-

mareda se disipa y no queda sino el sedimento de una nueva burocracia; las cadenas de la humanidad torturada están hechas con papel de ministerio." No se trata de negar el cambio de la burocracia de los Habsburgo a la nueva burocracia soviética; es un nuevo engranaje para la máquina, o más bien, es un engranaje que se transforma a su vez en otra máquina. "Las aseguradoras sociales nacieron del movimiento obrero, el espíritu humano del progreso debería por lo tanto habitarlas. ¿Y qué es lo que vemos? Esta institución no es sino un sombrío nido de burócratas, entre los cuales funciono yo en calidad de judío único y representativo."⁵ Es evidente que Kafka no se considera un partido. Ni siquiera pretende ser revolucionario, cualesquiera que sean sus amistades socialistas. Él sabe que todos los lazos lo atan a una máquina literaria de expresión de la cual él es, a un tiempo, los engranajes, el mecánico, el funcionario y la víctima. ¿Entonces cómo actúa él en esta máquina célibe que no pasa y no puede pasar por la crítica social? ¿Cómo hace él la revolución? Hará lo mismo que hace con el alemán, tal y como éste se encuentra en Checoslovaquia: puesto que es una lengua desterritorializada en muchos sentidos, habrá que ir aún más lejos en la desterritorialización, y no a fuerza de sobrecargas, de retornos, de espesamientos, sino a fuerza de una sobriedad que hace huir al lenguaje por una línea recta; que se adelanta a las segmentaciones del lenguaje y las precipita. La expresión debe arrastrar al contenido, hay que hacer lo mismo con el contenido. La proliferación de las series, tal y como aparece en *El proceso*, tiene esa función. Puesto que la historia del mundo no está hecha de ninguna manera de un retorno, sino del empuje de segmentos siempre nuevos y cada vez más duros, habrá que acelerar esta velocidad de segmentariedad, esta velocidad de producción segmentaria; habrá que precipitar las series segmentarizadas, habrá que agregar series. Puesto que las máquinas colectivas y sociales realizan una desterritorialización masiva del hombre, habrá que ir aún más lejos en este camino, hasta una desterritorialización molecular absoluta. La crítica es completamente inútil. Es mucho más importante aliarse al movimiento virtual, que

⁵ Gustav Janouch, op. cit., p. 241. Y para todas las citas anteriores, p. 172. (Janouch cuenta cómo Kafka un día, debajo del umbral de la Compañía de Seguros de Accidentes de Trabajo inclinó la cabeza, hizo como si temblara y "se persignó con un amplio signo de la cruz católico", p. 149.)

ya es real sin ser actual (los conformistas, los burócratas, no dejan de detener el movimiento en tal o cual punto). No se trata en lo absoluto de una política de lo peor, mucho menos de una caricatura literaria, aún menos de una ciencia-ficción.

Este método de aceleración o de proliferación segmentaria conjugaba lo finito, lo contiguo, lo continuo y lo ilimitado. Y tiene muchas ventajas. Estados Unidos está endureciendo y acelerando su capitalismo; la descomposición del imperio austriaco y el ascenso de Alemania preparan el fascismo; la revolución rusa produce a gran velocidad una nueva e inusitada burocracia, nuevo proceso judicial en el curso del proceso, "el antisemitismo comienza a propagarse en la clase obrera", etcétera. Deseo capitalista, deseo fascista, deseo burocrático, Tanatos también, todo está ahí, y toca a la puerta. Puesto que no se puede contar con la revolución oficial para romper el encadenamiento precipitado de los segmentos, habrá que contar con una máquina literaria que se adelante a su precipitación, que rebasa las "potencias diabólicas" antes que terminen de constituirse, americanismo, fascismo, burocracia: como decía Kafka, ser no tanto un espejo como un reloj que se adelante.⁶ Puesto que no se puede hacer claramente la división entre los opresores y los oprimidos, ni siquiera entre los tipos de deseo, hay que arrastrarlos a todos a un porvenir demasiado posible, con la esperanza de que esta atracción desprenderá también líneas de fuga o de defensa, incluso modestas, incluso temblorosas; incluso y sobre todo asignificantes. Un poco como el animal que no puede sino adoptar el movimiento que lo golpea, impulsarlo aún más lejos; para mejor volver sobre uno, contra uno, y encontrar una salida.

Pero precisamente ya pasamos a un elemento totalmente distinto del devenir-animal. Es cierto que ya el devenir-animal horadaba una salida, pero era incapaz de precipitarse por ella. Es cierto que realizaba ya una desterritorialización absoluta, pero con extrema lentitud y sólo en uno de sus polos. Por lo tanto se dejaba reterritorializar, retriangular. El devenir-animal no dejaba de ser un asunto de familia. Con el empuje de las series o de los segmentos asistimos a una cosa completamente diferente, aún más extraña. El movimiento de desterritorialización del hombre, propio de las grandes máquinas, y

⁶ Gustav Janouch, op. cit., p. 203.

que atraviesa tanto al socialismo como al capitalismo, va a realizarse a toda velocidad a lo largo de las series. A partir de este momento, el deseo se encontrará en (dos estados coexistentes): por un lado, va a ser cogido en ese segmento, en esa oficina, en esa máquina o en ese estado de máquina, va a estar vinculado a tal forma del contenido, cristalizado en tal forma de la expresión (deseo capitalista, deseo fascista, deseo burocrático, etcétera). Por otro lado y al mismo tiempo, va a huir por toda la línea, arrastrado por una expresión liberada, arrastrando contenidos deformados, alcanzando lo ilimitado del campo de inmanencia o de justicia, encontrando una salida, precisamente una salida, con el descubrimiento de que las máquinas sólo eran concreciones de deseo históricamente determinadas, y que el deseo no deja de deshacerlas, ni de levantar la cabeza inclinada (lucha contra el capitalismo, el fascismo, la burocracia, lucha mucho más intensa que si Kafka se pusiera a "criticar"). Estos dos estados coexistentes del deseo son los dos estados de la ley: por un lado la ley trascendente paranoica que no deja de agitar un segmento finito, que sin cesar hace de éste un objeto completo, que no deja de cristalizarse por aquí o por allá; por otro lado, la ley-esquizo inmanente, que funciona como una justicia, una antiley, un "procedimiento" que va a desmontar la ley paranoica en todos sus dispositivos. Porque, una vez más, el descubrimiento de los dispositivos de inmanencia y su desmontaje son la misma cosa. Desmontar un dispositivo maquínico es crear y seguir en forma real una línea de fuga que el devenir-animal no podía ni tomar, ni crear siquiera: es una línea completamente diferente. Una desterritorialización totalmente diferente. No hay que creer que esta línea sólo está presente en espíritu. Como si escribir no fuera también una máquina, como si no fuera un acto, incluso independientemente de su publicación. Como si la máquina de escritura no fuera también una máquina (no más superestructura que otra, no más ideología que otra), ora atrapada en máquinas capitalistas, burocráticas o fascistas; ora trazando una línea revolucionaria modesta. En efecto, recordemos la idea constante de Kafka: incluso con un mecánico solitario, la máquina literaria de expresión es capaz de adelantarse y de precipitar los contenidos en condiciones que, mal o bien, afectarán a una colectividad en su conjunto. Antilirismo: "Agarrar el mundo" para provocarle fugas, en lugar de huir de él o de acari-

ciarlo?

Estos dos estados del deseo o de la ley los podemos encontrar en muchos niveles menores. Es necesario insistir en estos dos estados coexistentes. Porque, precisamente, no se puede decir por adelantado: aquí está un mal deseo, allá uno bueno. El deseo es tal puchero, tal revoltijo segmentario, que los pedazos burocráticos, fascistas, etcétera, ya están o todavía están en agitación revolucionaria. Sólo en el movimiento se puede distinguir el "diabolismo" y la "inocencia" del deseo, puesto que aquél está en lo más profundo de ésta. Nada preexiste. El poder de su acritica es lo que hace tan peligroso a Kafka. Sólo se puede decir que hay dos movimientos coexistentes, atrapados uno dentro del otro: uno que capta el deseo en grandes dispositivos diabólicos, arrastrando casi al mismo ritmo a los sirvientes y a las víctimas, a los jefes y a los subalternos, y que no realiza una desterritorialización masiva del hombre sino reterritorializándolo al mismo tiempo, aunque sólo sea en una oficina, en una prisión, en un cementerio (la ley paranoica). El otro movimiento, que hace huir al deseo a través de todos los dispositivos, roza todos los segmentos sin dejarse coger por ninguno y lleva cada vez más lejos la inocencia de un poder de desterritorialización que se confunde con la salida (la ley-esquizo). Es por eso que los "héroes" de Kafka tienen una posición tan curiosa frente a las grandes máquinas y a los dispositivos, posición que los distingue de los otros personajes: mientras que el oficial de "La colonia" estaba en la máquina, a título de mecánico, después de víctima, mientras que tantos personajes de las novelas pertenecen a tal o cual estado de máquina, fuera del cual pierden toda existencia, K y otros cuantos personajes que actúan como sus dobles parecen, por el contrario, estar siempre en una especie de adyacencia de la máquina, siempre en contacto con tal o cual segmento, pero también siempre rechazados, mantenidos siempre fuera, demasiado rápidos en cierto sentido para ser "atrapados". Así sucede con K en *El castillo*: su violento deseo del castillo segmentario, tan cierto es que el deseo no tiene criterio preexistente, no impide su posición extrínseca que le hace

⁷ Gustav Janouch, op. cit., p. 75: "Dice usted mucho más de las impresiones que las cosas despiertan en usted que de los acontecimientos a que dan lugar y de las cosas mismas. Eso es lírica. Acaricia usted el mundo en vez de agarrarlo."

huir por toda una línea de adyacencia. La adyacencia, ésa es la ley-esquizo. De la misma manera, Barnabás el mensajero, uno de los dobles de K en *El castillo*, no es mensajero sino a título personal y debe actuar con singular rapidez para obtener un mensaje, al mismo tiempo que esta misma rapidez lo excluye del servicio oficial y de la pesadez segmentaria. Igualmente, el estudiante, uno de los dobles de K en *El proceso*, no deja de adelantarse siempre al ujier oficial y se lleva a la mujer del ujier mientras éste entrega un mensaje ("Regreso corriendo pero el estudiante ya ha actuado mucho más rápidamente que yo"). Esta coexistencia de dos estados de movimiento, dos estados de deseo, dos estados de ley, no significa ningún titubeo, sino también la experimentación inmanente que va a decantar los elementos polívocos del deseo, en ausencia de todo criterio trascendente. El "contacto", lo "contiguo", es en sí mismo una línea de fuga activa y continua.

Esta coexistencia de estados aparece claramente en el fragmento de *El proceso* publicado bajo el título de "Un sueño": por un lado, un movimiento rápido y alegre de deslizamiento o de desterritorialización que atrae todo a la adyacencia, y termina con la emisión de figuras libres en el aire, en el momento mismo en que el soñador cae en un abismo ("Había senderos complicados que serpenteaban en la forma más molesta, pero él se deslizó por uno de ellos como por una rápida corriente con un equilibrio perfecto"); por otro lado, también esos senderos, también esos segmentos rápidos, pero que realizan, una y otra vez, reterritorializaciones mortuorias del soñador (el montículo a lo lejos — de pronto muy cerca — los enterradores — de pronto el artista — el desconcierto del artista — la escritura del artista sobre la tumba — el soñador que cava el hoyo en la tierra — su caída). Sin duda alguna este texto aclara el falso final de *El proceso*, esta reterritorialización mortuoria de K en un segmento duro, una "piedra arrancada".

Estos dos estados del movimiento, del deseo o de la ley, se encuentran hasta en el caso con el que habíamos comenzado: las fotos y las cabezas inclinadas. Porque la foto como forma de la expresión funcionaba en efecto a título de realidad edípica; recuerdo de infancia o promesa de conyugalidad; capturaba al deseo de un dispositivo que lo neutralizaba, lo reterritorializaba y lo separaba de todas sus conexiones. Marcaba el fracaso de la metamorfosis. De la misma ma-

nera la forma del contenido que le correspondía era la cabeza inclinada como índice de sumisión, gesto del que es juzgado, o incluso del que juzga. Pero en *El proceso* asistimos a un poder proliferador de la foto, del retrato, de la imagen. La proliferación comienza desde el principio, con las fotos de la señorita Bürstner en la recámara, que tienen por sí mismas el poder de metamorfosear a los que las miran (en *El castillo* son más bien los que están en la foto o en el retrato quienes adquieren el poder de metamorfosearse). De las fotos de la señorita Bürstner pasamos a las imágenes obscenas en el libro del juez, después a las fotos de Elsa que K le enseña a Leni (como Kafka hizo con las fotos de Weimar en su primer encuentro con Felice); después a la serie ilimitada de los cuadros de Titorelli, de los cuales se podría decir, a la manera de Borges, que poseen tantas más diferencias cuanto que son absolutamente idénticos.⁸ En fin, el retrato o la foto que delimitaba una especie de territorialidad artificial del deseo se convierte ahora en un centro de perturbación de las situaciones y de las personas, un conector que precipita el movimiento de desterritorialización. Expresión liberada de su forma constrictiva, y que induce una liberación paralela de los contenidos: en efecto, la sumisión de la cabeza inclinada se une al movimiento de la cabeza erguida o que huye: desde los jueces mismos cuyas espaldas encorvadas contra el techo tienden a mandar la ley a los graneros, hasta el artista de "Un sueño" que "no se agacha sino que se inclina" para no pisar *el montículo*. La proliferación de las fotos y de las cabezas abre nuevas series y proyecta dominios hasta entonces inexplorados y tan ilimitadamente extensos como el campo de inmanencia ilimitado.

⁸ De la misma manera, en *El castillo*, Barnabás, al comparar "los diversos retratos que se han hecho de Klammer" y sus supuestas apariciones, ve en ellos diferencias tanto más desconcertantes cuando que son absolutamente mínimas e indeterminables.

Capítulo 7 Los conectadores

Ciertas series se componen de términos especiales. Estos mismos términos se distribuyen en las series ordinarias, al final o al principio, y muestran de esa manera la forma en que se encadenan, se transforman o se multiplican, la manera en que un segmento se agrega a otro o nace de otro. Estas series especiales están pues compuestas de términos excepcionales que desempeñan la función de conectadores, porque en cada ocasión aumentan las conexiones del desco en el campo de inmanencia: como el tipo de joven que obsesiona a Kafka y que K se encuentra tanto en *El castillo* como en *El proceso*. Parece que estas jóvenes están unidas a tal o cual segmento. Parece de K antes del proceso, está tan unida al segmento bancario que no sabe nada del proceso y el mismo K, cuando va por ella, ya ni siquiera piensa en el proceso y sólo se preocupa por el banco; la lavandera está ligada al segmento de los funcionarios subalternos, del ujier al juez de instrucción; Leni, al segmento de los abogados. Frieda, en *El castillo*, al segmento de los secretarios y funcionarios; Olga, al de los criados. Pero el papel especial que tienen estas jóvenes, cada una en su respectiva serie, hace que todas en su conjunto constituyan una serie excepcional, que se multiplica por su cuenta, y que atraviesa y hace vibrar todos los segmentos. No sólo cada una está en el gozne de muchos segmentos (como Leni que acaricia al mismo tiempo al abogado, al acusado Block y a K), sino aún más: cada una, desde su punto de vista, en tal cual o segmento, está en "contacto"; en "unión", en "contigüidad" con lo esencial: es decir, con el castillo, con el proceso como fuerzas ilimitadas de lo continuo (Olga dice: "Me relaciono con el castillo no sólo por los sirvientes sino también por mis propios esfuerzos. [...] Si ve las cosas así, seguramente no

me reprochará que acepte dinero de los criados y lo emplee en beneficio de mi familia"). Así pues, cada una de las jóvenes puede proponerle a K su ayuda. Con el deseo que las anima, como con el deseo que despiertan, muestran la profunda identidad que existe entre la justicia, el deseo y la joven o la niña. La joven se parece a la justicia: sin principios, Azar, "te toma cuando vienes y te deja cuando te vas". Hay un proverbio que corre en el pueblo de *El castillo*: "las decisiones oficiales son tímidas como jóvenes doncellas". K dirá a Jeremías, que corre hacia el mesón señorial: "¿Es el deseo de Frieda lo que de pronto se apoderó de ti? Yo no lo siento menos, así que iremos al mismo paso." K puede ser acusado o de ser lúbrico o de ser codicioso o interesado: y es la identidad de la justicia consigo misma. No hay mejor manera de decir que las cargas sociales son a su vez (eróticas, y a la inversa, que el deseo más erótico opera toda una carga política y social), persigue todo un campo social. Y el papel de la niña o de la joven culmina cuando ésta rompe un segmento, lo hace fluir, provoca fugas en el campo social en el cual ella participa, hace que se fugue por la línea ilimitada, en la dirección ilimitada del deseo. Por la puerta del tribunal donde el estudiante la está violando, la lavandera hace que todo se fugue; K, el juez, los espectadores, la sesión misma. Leni hace que K huya del cuarto donde el tío, el abogado y el jefe de oficina hablan, pero sólo huye asumiendo aún más su proceso. Casi siempre es una joven la que encuentra la puerta de servicio, es decir, la que revela la contigüidad de lo que se creía lejano, y que restaura o instaaura el poder de lo continuo. El cura de *El proceso* se lo reprocha a K: "Buscas demasiado la ayuda de los otros y sobre todo de las mujeres".

¿Cuál es pues este tipo de mujeres de ojos negros y tristes? Tienen el cuello desnudo, descubierto. Y te llaman, se te pegan, se te sientan en las piernas, te agarran la mano, te acarician y se hacen acaricar, te besan y te marcan con sus dientes, o al revés, se hacen marcar; te violan y se dejan violar; a veces te abruman, o incluso te pegan, son tiránicas, pero te dejan ir o incluso te obligan a que te vayas o te rechazan, enviándote siempre a otro lado. Leni tiene dedos de palmito como un residuo del devenir-animal. Pero todas ellas presentan una mezcla más específica: son en parte hermanas, en parte criadas, en parte putas. Son anticonyugales y antifamiliares. Ya se veía en los cuentos: la hermana de *La metamorfosis*, convertida en emplea-

dilla de almacén, se hace criada de Gregorio-insecto, impide que el padre y la madre entren al cuarto, y no se vuelve contra Gregorio sino hasta que éste muestra demasiado apego por el retrato de la dama de las pieles (sólo entonces se deja recuperar por la familia al mismo tiempo que decide la muerte de Gregorio). En "Descripción de una lucha" es de Ana, una sirvienta, que todo surge. En "Un médico rural", el palafrenero se lanza sobre Rosa, la criadita, como el estudiante de *El proceso* se lanza sobre la lavandera y le marca en la mejilla sus "dos hileras de dientes"; mientras que una hermana descubre una llaga mortal en un costado de su hermano. Pero en las novelas asistimos al desarrollo de estas jóvenes. En *América* es una criada la que viola a K y que provoca su exilio como primera desterritorialización (hay una escena de sofoco bastante parecido al sofoco del narrador, en Proust, cuando besa a Albertine). Aún más, una especie de hermana coqueta, ambigua y tiránica, es quien le hace a K llaves de judo, y quien se encuentra en el centro de la ruptura con el tío, segunda desterritorialización del héroe (en *El castillo* es la misma Frieda quien producirá la ruptura invocando una infidelidad mayor de K, no por simples celos, sino por juicio de la ley, porque K prefirió confiarse a los "contactos" de Olga, o seguir el segmento de Olga). *El proceso* y *El castillo* multiplican estas mujeres que reúnen a títulos diversos las cualidades de hermana, de criada y de puta. Cualidades menores de personajes menores, en el proyecto de una literatura que se quiere deliberadamente menor y que saca de ahí su fuerza subversiva.

Las tres cualidades responden a tres componentes de la línea de fuga, como a tres grados de libertad: libertad de movimiento, libertad de enunciado, libertad de deseo. 1º] Las hermanas: son aquellas que, perteneciendo a la familia, tienen más veleidades de provocar fugas en la máquina familiar. "Ante mis hermanas, así ocurría al menos en otro tiempo, he sido una persona completamente distinta a como soy ante la otra gente, intrépido, expuesto a todo, poderoso, sorprendente, conmovido como sólo lo estoy cuando escribo."¹ (Kafka siempre definió la creación literaria como la creación de un mundo desértico cuya población son sus hermanas y donde él goza de una infinita libertad de movimiento.) 2º] Las criadas, las empleaditas, etcétera; son las que, ya inmersas en una

¹ *Diario*, t. 1, p. 279.

máquina burocrática, tienen más veleidades de provocarle fugas. El lenguaje de las criadas no es ni significante ni musical, es ese sonido que nace del silencio, que Kafka busca por todos lados, y en el que el enunciado ya forma parte de un dispositivo colectivo, de una queja colectiva, sin sujeto de la enunciación que se esconda o que deforme. Pura materia móvil de expresión. De ahí su calidad de personajes menores, tanto más dóciles a la creación literaria: "Estos personajes silenciosos y subordinados hacen todo lo que uno supone que van a hacer [...] Si yo imagino que él me observa con mirada insolente, pues bien, eso es precisamente lo que hace."² Las putas: quizá estén para Kafka en el cruce de todas las máquinas, familiar, conyugal, burocrática, en las que por consecuencia provocan tanto más fugas. La asfixia o el asma erótica que provocan no viene sólo de sus presiones o de su peso, que no son muy insistentes, sino de que uno se hunde con ellas en una línea de desterritorialización, "en el extranjero, en un país donde ni el aire tenía ya nada de los elementos del aire natal, donde uno debía asfixiarse de exilio y donde ya no se podía hacer nada, en medio de seducciones perversas, sino seguir caminando, sino continuar perdiéndose".³ Pero ninguno de estos elementos vale por sí mismo; son necesarios los tres al mismo tiempo, en la misma persona si es posible, para formar la extraña combinación en la que sueña Kafka. Tomarla por una criada, pero igualmente por una hermana, y también por una puta.⁴

Esta fórmula compuesta, que sólo vale por su conjunto, es la del incesto-esquizo. El psicoanálisis, como no entiende nada, siempre ha confundido dos tipos de incesto: se presenta a la hermana como un sustituto de la madre, a la criada como un derivado, a la puta

² Diario, t. II, p. 69.

³ El castillo, pp. 47-48 (escena con Frieda).

⁴ La lucha de clases ya estaba presente en la familia y la tienda de los Kafka, a nivel de sirvientas y empleados. Es uno de los temas principales de la Carta al padre. A una de las hermanas de Kafka le reprochaban su simpatía por las sirvientas y su gusto por la vida en el campo. La primera vez que Kafka ve a Felice, ella tiene "el cuello descubierto", "el rostro insignificante", "la nariz casi rota", dientes enormes: la toma por una sirvienta (Diario, t. I, p. 253. Pero también por una hermana y por una puta. Felice no lo es: ella, como el mismo Kafka, ya es una burocrata importante y acabará como directora. Eso no le impedirá sacar de ella placeres secretos, en un ajuste de engranajes o de segmentos burocráticos.

como una formación reactiva. El grupo "hermana-criada-puta" será cuando mucho interpretado como un giro masoquista, pero como el psicoanálisis tampoco entiende nada del masoquismo, entonces no hay de qué preocuparse.

[Abramos un paréntesis sobre el masoquismo. Kafka no tiene nada que ver con el masoquismo tal y como éste se describe en los libros de psicoanálisis. Las observaciones psiquiátricas en el siglo XIX y a principios del XX ofrecen un cuadro clínico más exacto del masoquismo. Así pues, Kafka quizás tenga algo en común con la cartografía real del masoquismo, y con el mismo Sacher-Masoch, cuyos temas reaparecen en muchos masoquistas, aunque estos temas sean borrados en las interpretaciones modernas. Citamos al azar: el pacto con el diablo, "contrato" masoquista que se opone al contrato conyugal y lo conjura, el gusto y la necesidad de las cartas vampíricas (ora cartas controladas por Masoch, ora, anuncios publicados en los diarios, Masoch-Drácula), el devenir-animal (por ejemplo, el devenir-oso o la piel en Masoch, que verdaderamente no tiene nada que ver con el padre o la madre), el gusto por las criadas y las putas, la realidad angustiada de la prisión (que no se explica sólo porque el padre de Masoch era director de prisión, sino porque Masoch de niño veía prisioneros y los frecuentaba: hacerse a sí mismo prisionero para conquistar el máximo de lejanía o el exceso de contigüidad), la carga histórica (Masoch pensaba escribir los ciclos y los segmentos de una historia del mundo, retomando o concentrando a su modo la larga historia de las opresiones), la intención política decisiva: Masoch, de origen bohemio, está tan ligado a las minorías del imperio austriaco como Kafka, judío checo. Fascinación de Masoch por la situación de los judíos en Polonia, en Hungría. Las criadas y las putas pasan por esas minorías, esas luchas de clase, si es necesario en el interior de la familia y de la conyugalidad. También Masoch hace una literatura menor, que es su misma vida, una literatura política de las minorías. Se dirá: un masoquista no pertenece forzosamente al imperio de los Habsburgo en el momento de la gran descomposición. Por supuesto, pero está siempre en la posibilidad de hacer en su propia lengua una literatura menor y tanto más política por ello mismo; encuentra medios de expresión según su genio, en un uso arcaico, simbolista y estereotipado del lenguaje, o por el contrario,

en una sobriedad que le arranca a la lengua una pura queja y una provocación. Es cierto que el masoquismo no es el único medio. Es incluso un medio débil: y por eso resulta más interesante comparar a los masoquistas con los kafkianos, teniendo en cuenta sus diferencias, teniendo en cuenta su desigual uso del nombre, pero también teniendo en cuenta las coincidencias en sus respectivos proyectos.]

¿Qué es este incesto-esquizo en la fórmula compuesta? Se opone de muchas maneras al incesto edípico neurótico. Este se realiza, o cree realizarse, o se interpreta como realizándose, con la madre, que es una territorialidad, una reterritorialización. El incesto-esquizo se hace con la hermana, que no es un sustituto de la madre, sino que está del otro lado de la lucha de clases, del lado de las criadas y de las putas, incesto eddesterritorialización. El incesto edípico responde a la ley paranoica trascendente que lo prohíbe, y él mismo transgrede esta ley, directamente si así lo quiere, o simbólicamente en todo caso: padre demente (Cronos, el más honesto de los padres, decía Kafka): madre abusiva; hijo neurótico, antes de volverse también él paranoico, y todo recomienza en el ciclo familiar-conyugal: porque en realidad la transgresión no es nada, simple medio de reproducción. El incesto-esquizo responde, por el contrario, a la ley-esquizo inmanente, y forma una línea de fuga en lugar de una reproducción circular, una progresión en lugar de una transgresión (los problemas con la hermana son después de todo mucho mejores que los problemas con la madre, los esquizofrénicos lo saben). El incesto edípico va unido a las fotos, a los retratos, a los recuerdos de infancia, falsa infancia que no existió nunca, pero que hace caer al deseo en la trampa de la representación, lo aísla de todas sus conexiones, lo acorrala en la madre para volverlo todavía más pueril o mimado, por persuasión, para hacer que cargue con todas las otras prohibiciones, con tanta mayor intensidad, e impedirle que se reconozca en el campo social y político. El incesto-esquizo va por el contrario unido a la forma en que huye el sonido, y cuyos bloques de infancia sin recuerdo se introducen completamente vivos en el presente para activarlo, acelerarlo, multiplicar todas sus conexiones. Incesto-esquizo con máximo de conexión, de extensión polívoca, por medio de las criadas y de las putas, con los lugares que ellas ocupan en las series so-

ciales: por oposición al incesto neurótico, que se define por su eliminación de las conexiones, su significante único, su acorralamiento en la familia, su neutralización de todo campo social político. Esta oposición aparece, en toda su plenitud en *La metamorfosis*, entre la dama con el cuello cubierto y la hermana con el cuello descubierto y tocando el violín como objeto de incesto-esquizo (¿pegarse a la foto o treparsele a la hermana?).

Se puede ver ahora la función conectadora de estas mujeres, desde el principio de *El proceso* donde "una joven de ojos negros, lavando ropa de niño en un cubo" señala "con su mano enjabonada la puerta abierta de la pieza de junto" (mismo tipo de encuadramiento en el primer capítulo de *El castillo*). Es una función múltiple. Porque las mujeres marcan el principio de una serie o la abertura de un segmento al cual ellas pertenecen: ellas también marcan un fin, o porque K las abandona, o porque ellas abandonan a K a causa de que él ya está en otro lado, incluso sin saberlo. Funcionan, pues, como una señal de la cual uno se aleja o se acerca. Pero sobre todo, cada una ha acelerado su serie, su segmento de castillo o de proceso, erotizándolo; y el segmento siguiente no comienza y no termina, y no se acelera, sino bajo la acción de otra joven. Poderes de desterritorialización: no por eso dejan de tener un territorio fuera del cual ya no lo persiguen a uno. Por lo tanto hay que evitar dos falsas interpretaciones que se les aplica: una, a lo Max Brod, según la cual su carácter erótico sólo sería el signo aparente de una paradoja de la fe, del tipo sacrificio de Abraham; la otra, asumida por Wagenbach, que reconoce el carácter verdaderamente erótico, pero para ver en él un factor que retrasa a K o que lo desvía de su tarea.⁵ Si hay una actitud que se parezca a la de Abraham, ésta es en todo caso la del tío de América cuando realiza el brusco sacrificio de K. Y sin duda alguna esta actitud se vuelve más clara en *El castillo*, donde Frieda realiza directamente el mismo sacrificio, reprochándole a K su "infidelidad". Pero esta infidelidad consiste en que K ya pasó a otro segmento, el segmento con la marca de Olga, y cuya llegada Frieda precipita al mismo tiempo que precipita el final del suyo. Las mujeres eróticas no tienen en absoluto un papel de desviación o de retraso en el proceso

⁵ Cf. Max Brod, *Colofón a El castillo*; Wagenbach, *Kafka*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1970, pp. 98-100.

ni en el castillo: precipitan la desterritorialización de K, al mismo tiempo que hacen que se sucedan rápidamente los distintos territorios que cada una marca a su manera ("olor a pimienta" de Leni, olor doméstico de Olga: restos de devenires-animales).

Pero el incesto-esquizo no se entendería sin otro elemento más, una especie de efusión homosexual. Y aquí también, por oposición a una homosexualidad edípica, se trata de una homosexualidad de dobles de hermanos o burócratas. El índice de esta homosexualidad se encuentra en los célebres vestidos entallados tan importantes para Kafka: Arturo y Jeremías, los dobles de *El castillo* que enmarcan los amores de K y de Frieda, se adelantan rápidamente "vestidos con trajes entallados"; los criados subalternos no tienen librea sino "vestidos siempre muy entallados que un aldeano o un obrero no podría usar"; el deseo de Barnabás pasa por este deseo intenso de un pantalón bien entallado, y su hermana Olga le hace uno. Los dos policías del principio de *El proceso* que enmarcan las fotos de la señorita Birstner, tienen "un traje negro y entallado, provisto con un cinturón y todo tipo de pliegues, bolsillos, hebillas y botones que le daban a este vestido una apariencia singularmente práctica sin que se entendiera muy bien, sin embargo, para qué servía todo eso". Y estos dos policías serán flagelados por un verdugo, "vestido con una especie de camión de cuero oscuro muy escotado que le dejaba los brazos completamente desnudos". Así son todavía hoy los vestidos de los S. M. norteamericanos, de cuero o hule, con pliegues, hebillas, tubos, etcétera. Pero parece que los dobles burocráticos o fraternales funcionan sólo como índices homosexuales. La efusión homosexual tiene otra finalidad que estos índices no hacen más que preparar. En "Recuerdo del tren de Kalda", el narrador tiene una relación homosexual evidente con el inspector ("Nos echábamos abrazados en la cama de campo y no nos separamos durante diez horas seguidas"). Pero esta relación no encuentra su verdadera finalidad sino cuando el inspector es sustituido por el artista. Kafka tacha en *El proceso* pasajes sobre Titorelli debido precisamente a su claridad: "K estaba arrodillado frente a él [...], le acariciaba los pómulos", y Titorelli se lleva a K volando, ligeros "como una barca sobre el agua" por los secretos del tribunal: la luz cambia de dirección y le cae de frente, "como una catarata des-

⁸ Uno de los modelos del artista, o de Titorelli, debe ser Oscar Pollak, uno

lumbrante".⁹ Igualmente, en "Un sueño", el artista se separa de sus dobles burocráticos funerarios, surge de un matorral, "haciendo piruetas en el aire", y entra en una relación de efusión tácita con K.

También el artista, pues, funciona como un término excepcional. La relación homosexual con el artista va unida a la relación incestuosa con las jóvenes o las hermanitas (como en la serie de las niñas perversas y mironas que lo observan y escuchan todo en casa de Titorelli, y que se ponen a gritar cuando K se quita el saco: "¡Se quitó el saco!"). Pero no es en absoluto la misma relación. Habría incluso que distinguir tres elementos activos: 1º) las series ordinarias, cada una de las cuales corresponde a un segmento determinado de la máquina, y cuyos términos están formados por dobles burocráticos proliferantes, con índices homosexuales (por ejemplo, la serie de los porteros, la serie de los criados, la serie de los funcionarios; cf. la proliferación de los dobles de Klamm en *El castillo*); 2º) la serie excepcional de las jóvenes, cada una de las cuales corresponde a un punto también extraordinario, en una serie ordinaria, ya sea en la apertura de un segmento, ya sea en su clausura, ya sea en su ruptura interior, siempre con aumento de valencia y de conexión, pasaje que se precipita a otro segmento (es la función de la erotización o del incesto-esquizo); 3º) la serie especial del artista, con homosexualidad manifiesta y poder de lo continuo que desborda todos los segmentos y se lleva todas las conexiones: mientras que las jóvenes aseguraban o "ayudaban" a la desterritorialización de K haciendo que huyera de segmento en segmento, con la luz local que provcnía siempre de atrás, de un candelabro o de una vela, el artista asegura la línea de huida voladora y continua, donde la luz cae de frente como una catarata; mientras que las jóvenes estaban en los principales puntos de conexión de las piezas de la máquina, el artista reúne todos estos puntos, los despliega en la máquina específica que recubre el campo de inmanencia e incluso lo rebasa.

Los puntos de conexión entre series o segmentos, los puntos ex-

de los más misteriosos amigos de juventud de Kafka. Kafka tuvo por él, con toda seguridad, mucho cariño; pero Pollak se separó muy pronto de él y murió joven, en 1915. No era pintor, sino especialista del barroco italiano. Era extremadamente competente en muchos campos que seguramente influyeron en Kafka: la arquitectura, la cartografía de las ciudades, los libros administrativos y comerciales antiguos; cf. Max Brod, *Franz Kafka*, pp. 57-63.

cepcionales y los puntos singulares, parecen ser en ciertos aspectos impresiones estéticas: son con frecuencia cualidades sensibles, olores, luces, sonidos, contactos, o figuras libres de la imaginación, elementos de sueño y de pesadilla. Están unidos al azar. Por ejemplo, en el fragmento "El sustituto" intervienen tres puntos de conexión: el retrato del rey, la frase que se supone que el anarquista pronunció ("¡Oye tú, allá arriba, canalla!"), la canción popular ("Mientras siga encendida la lamparita..."). Intervienen como puntos de conexión puesto que determinan ramificaciones, hacen que las series se proliferen y que el sustituto señale que pueden entrar en innumerables combinaciones polivocas, formando segmentos más o menos cercanos, más o menos distantes.⁷ Sin embargo, sería un error muy grande asimilar los puntos de conexión a las impresiones estéticas que subsisten en ellos. Todo el esfuerzo de Kafka va incluso en sentido contrario, y esa es la fórmula de su antilirismo, de su antiestetismo: "Agarrar el mundo" en lugar de extraer impresiones de él; operar en los objetos, las personas y los hechos, directamente de la realidad, y no en las impresiones. Matar la metáfora. Las impresiones estéticas, sensaciones o imaginaciones, existen todavía por sí mismas en los primeros ensayos de Kafka, donde la escuela de Praga ejerce cierta influencia. Pero toda su evolución consiste en borrar esas impresiones en beneficio de una sobriedad, de un hiperrealismo, de un maquinismo, todo lo cual ya no pasa por ellas. Es por eso que las impresiones subjetivas son sistemáticamente sustituidas por puntos de conexión que funcionan objetivamente también como señales en una segmentación, también como puntos extraordinarios o especiales en una constitución de series. Hablar aquí de una proyección de fantasmas sería redoblar el contrasentido. Estos puntos coinciden con personajes femeninos o personajes artistas, pero todos éstos personajes no existen sino como piezas y engranajes objetivamente determinados de una máquina de justicia. El sustituto sabe que los tres elementos no pueden encontrar su unión, ni realizar la ambigüedad de su unión, la multivalencia de su unión, sino en un proceso cuya instrucción per-

⁷ "El sustituto": "Sobre la forma en que la exclamación y la canción estaban unidas, casi todos los testigos tenían una opinión diferente, el fiscal incluso pretendía que había sido otro y no el acusado quien había cantado." "Cuadernos", *Oeuvres complètes*, t. VII, pp. 330 ss.

versa él busca. Él es el verdadero artista. Un proceso, o como decía Kleist, un programa de vida, una disciplina, una instrucción judicial; de ninguna manera un fantasma. El mismo Titorelli, a pesar de lo singular de su posición, sigue perteneciendo al campo de la justicia.⁸ El artista no tiene nada que ver con un esteta, y la máquina artista, la máquina de expresión, no tiene nada que ver con impresiones estéticas. Aun más, en la medida en que tales impresiones subsisten en las conexiones femeninas o artistas, el artista mismo no es sino un sueño. La fórmula de la máquina artista o de la máquina de expresión debe pues definirse de otra manera, no sólo independientemente de toda intención estética, sino incluso más allá de los personajes femeninos y de los personajes artistas que intervienen objetivamente en las series o en su límite.

En efecto, estos personajes conectadores, con sus connotaciones de deseo, de incesto o de homosexualidad, reciben su estatuto objetivo de la máquina de expresión y no al revés: nadie mejor que Kafka ha sabido definir el arte o la expresión sin ninguna referencia a algo estético. Si tratamos de resumir la naturaleza de esta máquina artista según Kafka, debemos decir: es una máquina célibe, la única máquina célibe, y por ello mismo tanto más conectada a un campo social de conexiones múltiples.⁹ Definición maquinica y no estética. El célibe es un estado de deseo más vasto y más intenso que el deseo incestuoso y el deseo homosexual. Sin duda tiene sus inconvenientes, sus debilidades, como sus intensidades bajas: la mediocridad burocrática, la manera de dar vueltas en redondo, el miedo, la tentación edípica de salir de la vida de ermitaño ("Sólo puede vivir como ermitaño o como parásito", tentación-Felice), y peor aún, el deseo suicida de abolición ("Es suicida por naturaleza, tiene dientes sólo para su propia carne y carne sólo para sus propios dientes"). Pero incluso con estas caídas, es producción de intensidades ("El célibe sólo tiene el instante"). Él es el Desterritorializado, el que no tiene "centro", ni un

⁸ Titorelli "reemplaza ampliamente al abogado en cuestión de trampas".

⁹ Michel Carrouges usa el término *Máquinas célibes* para designar ciertas máquinas fantásticas descritas en la literatura: entre ellas la de "La colonia penitenciaria". Sin embargo no podemos estar de acuerdo con él en su interpretación de las máquinas de Kafka (sobre todo en lo referente a "la ley"). Las citas que siguen están sacadas de un proyecto de cuento de Kafka sobre el tema del Célibe; cf. *Diario*, t. I, pp. 17-22.

“gran conjunto de posesiones”: “Sólo tiene el espacio que pisa, su único punto de apoyo es el que pueden cubrir sus dos manos, así pues, mucho menos que el trapecista del music-hall a quien por lo menos le pusieron una red debajo”. Sus viajes no son los de un burgués en un crucero, “rodeado de efectos espectaculares”, crucero organizado, sino el viaje-esquizo, “en unos pedazos de madera que se tropiezan incluso entre sí y que se hunden unos a otros”. Su viaje es una línea de fuga, como el de una “veleta en la montaña”. Y sin duda esta huida se realiza en el mismo lugar, en pura intensidad (“Se acostó como los niños que se acuestan por aquí y por allá en la nieve invernal, para morir de frío”). Pero incluso sin cambiar de lugar, la fuga no consiste en huir del mundo, en refugiarse en una torre, el fantasma o la impresión: la fuga es “lo único que puede mantenerlo erguido sobre la punta de sus pies, y la punta de sus pies es lo único que puede mantenerlo en el mundo”. No hay nada más alejado de un esteta que el célibe en su mediocridad; pero no hay nada más artista. No huye del mundo, lo agarra, y hace que huya por una línea artista y continua: “Mis paseos son lo único que tengo, y está dicho que eso debe bastar; pero por el contrario no hay todavía un lugar en el mundo donde no pueda pasearme”. Precisamente por no tener familia, ni conyugabilidad, el célibe por sí solo es más social, social-peligroso, social-traidor, y colectivo. (“Estamos fuera de la ley, nadie lo sabe, y sin embargo todo el mundo nos trata como si lo supiera.”) Es que el secreto del célibe es éste: su producción de cantidades intensivas, las más bajas como las de las “cochinas cartas”, y las más altas como las de la obra ilimitada; esta producción de cantidades intensivas, el célibe la realiza directamente en el cuerpo social, en el campo social mismo. Un mismo y único proceso. El más alto deseo desea al mismo tiempo la soledad y el estar conectado a todas las máquinas de deseo. Una máquina tanto más social y colectiva cuanto que es solitaria, célibe, y que, al trazar la línea de fuga, equivale necesariamente ella sola a toda una comunidad cuyas condiciones no están dadas todavía en la actualidad: ésa es la definición objetiva de la máquina de expresión que, como hemos visto, remite al estado real de una literatura menor donde ya no hay “problema individual”. Producción de cantidades intensivas en el cuerpo social, proliferación y precipitación de series, conexiones polivalentes y colectivas inducidas por el agente célibe: no hay otra definición.

Capítulo 8

Bloques, series, intensidades

Parece que la función y la importancia de los bloques discontinuos niegan, o en todo caso atenúan, todo lo que hemos dicho sobre lo contiguo y lo continuo en Kafka. El tema de los bloques aparece constantemente en Kafka, y parece dotado de una discontinuidad insuperable. Se ha hablado mucho de la escritura fragmentada de Kafka, de su modo de expresión con fragmentos. *La muralla china* es precisamente la forma de contenido que corresponde a esta expresión: apenas los obreros acaban de terminar un bloque cuando ya los están mandando muy lejos a hacer otro, y dejan por todos lados brechas que quizás nunca serán llenadas. ¿Se puede decir que esta discontinuidad es lo propio de los cuentos? Hay una razón más profunda. La discontinuidad se impone tanto más en Kafka cuanto que hay representación de una máquina trascendente, abstracta y cosificada. Es en este sentido que lo infinito, lo limitado y lo discontinuo se encuentran del mismo lado. Cada vez que se presenta como una autoridad trascendente, ley paranoica del déspota, el poder impone una distribución discontinua de los periodos, con paradas entre los dos; una repartición discontinua de los bloques, con vacíos entre los dos. En efecto, la ley trascendente no puede regir sino pedazos que dan vuelta alrededor de ella, distanciados tanto de ella como entre sí mismos. Es una construcción astronómica. Es la fórmula del perdón aparente de *El proceso*. Y es lo que *La muralla china* explica claramente: el modo fragmentario de la muralla fue querido así por el Consejo de los jefes: y los fragmentos aluden de tal manera a la transcendencia imperial de una unidad escondida que algunos piensan que la muralla discontinua

tiene su única finalidad en una torre ("Primero la muralla, después la torre").

Kafka no renunciará a este principio de los bloques discontinuos o de los fragmentos distantes, que dan vueltas alrededor de una ley trascendente desconocida. ¿Y por qué tendría que renunciar si es un estado del mundo; incluso aparente (¿y qué otra cosa es la astronomía?), y si este estado funciona efectivamente en su obra? Pero nosotros debemos agregar a todo esto construcciones de naturaleza distinta, que responden a los descubrimientos de novelas, cuando K se da cada vez mejor cuenta que la ley trascendente imperial remite de hecho a una justicia inmanente, a un dispositivo inmanente de justicia. La ley paranoica deja el lugar a una ley-esquizo; el perdón aparente deja el lugar al aplazamiento ilimitado; la trascendencia del deber en el campo social deja el lugar a una inmanencia del deseo nómada a través de todo este campo. Esto se dice claramente en *La muralla china* sin desarrollarse; están los nómadas que son testimonio de otra ley, de otro dispositivo, y que arrasan con todo a su paso, de la frontera a la capital, mientras el emperador y sus guardias se refugian detrás de la ventana o detrás de las rejas. En ese momento Kafka ya no procede por infinito-limitado-discontinuo, sino, por finito-contiguo-continuo-ilimitado (la continuidad le parecerá siempre la condición para escribir, no sólo para escribir novelas, sino también cuentos, por ejemplo *La condena*. Lo inconcluso ya no es lo fragmentario sino lo ilimitado).¹

¿Qué pasa desde el punto de vista de lo continuo? Kafka no abandona los bloques. Pero se diría, primero, que estos bloques, en lugar de distribuirse en un círculo del cual sólo se trazan algunos arcos discontinuos, se alinean en un corredor o pasillo: cada uno forma entonces un segmento más o menos lejano en esta línea recta ilimitada. Pero esto no constituye todavía un cambio suficiente. Es necesario que los bloques mismos, puesto que persisten, cambien al menos de forma pasando de un punto de vista a otro. Y en efecto, si es cierto que cada bloque-segmento tiene una apertura o una

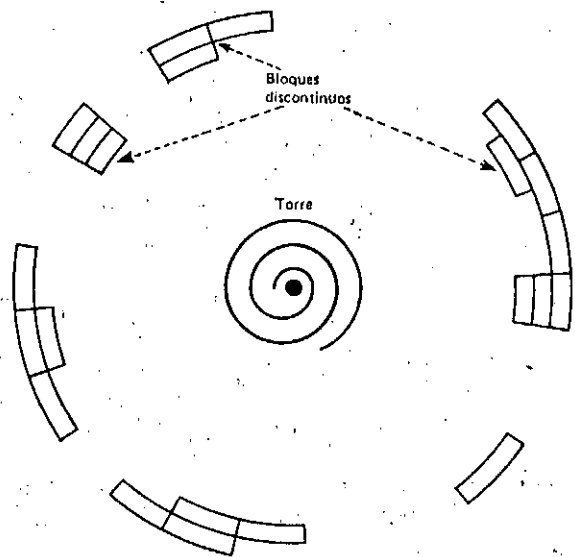
¹ Maurice Blanchot, que ha analizado tan bien la escritura fragmentaria, es por ello tanto más capaz de señalar la fuerza de lo continuo en Kafka (incluso si lo interpreta en forma negativa y bajo el tema de la "carencia"), cf. *L'amié*. Ed. Gallimard, París, pp. 316-19.

puerta en la línea del corredor, generalmente bastante lejos de la puerta o de la apertura del siguiente bloque, no por eso los bloques dejan de tener puertas traseras, puertas que sí son contiguas. Es la topografía más asombrosa en Kafka y no es sólo una topografía "mental": dos puntos diametralmente opuestos resultan estar extrañamente en contacto. Esta situación reaparece con mucha frecuencia en *El proceso*, donde K, al abrir la puerta de un cuartito cercano a su oficina en el banco, se encuentra en un lugar de justicia en el que están castigando a los dos inspectores; cuando va a ver a Titorelli "en un barrio diametralmente opuesto al del tribunal", se da cuenta de que la puerta del fondo en la recámara del pintor da precisamente a los mismos locales de la justicia. Lo mismo sucede en *América* y en *El castillo*. Dos bloques en una línea continua ilimitada, que tienen puertas muy alejadas entre sí, no por ello dejan de tener puertas traseras contiguas y que convierten a los bloques mismos en contiguos. Y aun así estamos simplificando: el corredor puede dar vuelta, la puertecita puede estar arrinconada en la línea del corredor, y tanto, que las cosas resultan aún más sorprendentes. Y además la línea del corredor, la línea recta ilimitada, guarda otras sorpresas, porque puede conjugarse en cierta medida con el principio del círculo discontinuo y de la torre (como en la villa de *América* o bien *El castillo* que comprende una torre y un conjunto de casitas contiguas) [véase fig. p. 108].

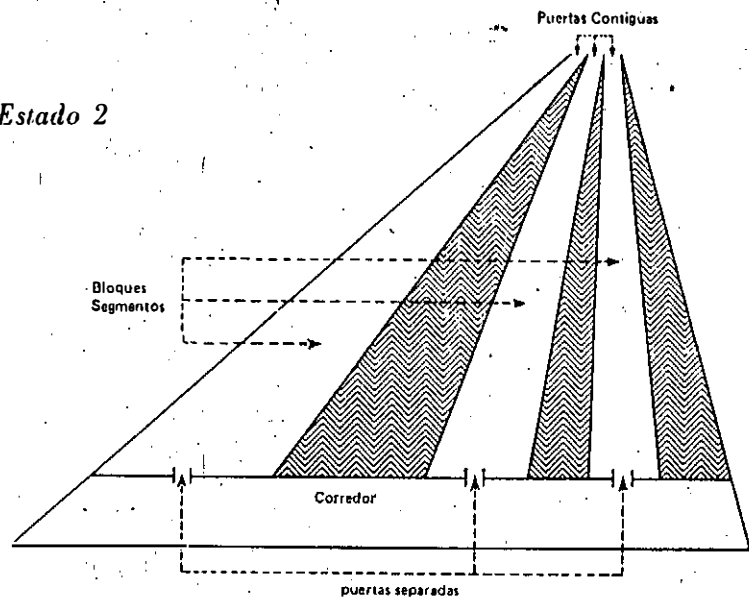
Intentemos representar sumariamente estos dos estados de arquitectura:

<i>Estado 1</i>	<i>Estado 2</i>
Visto desde arriba o desde abajo	Visto de frente, desde el corredor
Escaleras	Techo bajo
Picados y contrapicados	Gran ángulo y profundidad de campo
Discontinuidad de los bloques-arcos	Ilimitado del corredor inmanente
Modelo astronómico	Modelo terrestre o subterráneo
Distante y cercano	Lejano y contiguo

Estado 1



Estado 2



PRIMERA OBSERVACION: debemos insistir al mismo tiempo en la distancia real de los dos estados de arquitectura y en su posible penetración recíproca. Son distintos porque corresponden a dos burocracias diferentes, la vieja y la nueva, la vieja burocracia china imperial despótica, la nueva burocracia capitalista o socialista. Se penetran porque la nueva burocracia no desprende fácilmente sus formas: no solo mucha gente "cree" en la vieja burocracia (noción de creencia en Kafka) sino que ésta no es una máscara de la nueva. La burocracia moderna nace naturalmente en formas arcaicas, que reactiva o que cambia dándoles una función perfectamente actual. Es por eso que los dos estados de arquitectura tienen una coexistencia esencial, que Kafka describe en la mayoría de sus textos: los dos estados de arquitectura funcionan uno dentro del otro, y en el mundo moderno. Estratificación de la jerarquía celeste y contigüidad de las oficinas casi subterráneas. Kafka personalmente está en el gozne de las dos burocracias: primero en la Assicurazioni Generali, después en la Compañía de Seguros de Accidentes de Trabajo, donde trabaja; ambas compañías se ocupan de los problemas del capitalismo avanzado, pero al mismo tiempo tienen una estructura arcaica y ya superada que corresponde al viejo capitalismo y a la antigua burocracia. En forma más general, es difícil pensar que Kafka, muy atento a la revolución rusa del 17, no haya oído hablar al final de su vida de los proyectos de la vanguardia y de los constructivistas rusos. El proyecto de Tatlin para la III Internacional es de 1920: torre en espiral con cuatro cámaras rotativas, dando vuelta en ritmos diferentes según un modelo astronómico (el legislativo, el ejecutivo, etcétera). El proyecto de Moholy-Nagy, húngaro, es de 1922: las gentes se vuelven "una parte de la función de la torre", que incluye un camino exterior con una bañalustrada, una espiral interior sin protección, llamada "camino de los atletas", un ascensor y una gran escoba. Vanguardia paranoica. Parece como si el funcionalismo más moderno hubiera reactivado más o menos voluntariamente las formas más arcaicas o legendarias. Ahí también hay penetración recíproca de las dos burocracias, la del pasado y la del futuro (y en éstas estamos todavía en la actualidad): Teniendo en cuenta esta mezcla, sólo se puede distinguir como dos polos los arcaísmos de función actual y las neoformaciones. Nos parece que Kafka es uno de los primeros en tener concien-

cia de este problema histórico, por lo menos tanto como algunos de sus contemporáneos más "comprometidos", como los constructivistas y los futuristas. Por ejemplo, Jlebnikov inventa dos lenguajes, de los que se ha preguntado en qué medida se unían y en qué medida se distinguían: la "lengua estelar", astronómica, de lógica pura y altamente formal; y el "zaum", subterráneo, que procede con pura materia asignificante, intensidad, sonoridad, contigüidad. Hay allí como dos estilos asombrosos de burocracia, cada uno llevado al extremo, es decir, siguiendo su línea de fuga. Con medios muy distintos, el problema de Kafka es el mismo, también en relación con el lenguaje, la arquitectura, la burocracia, las líneas de fuga.

SEGUNDA OBSERVACIÓN: Para saber hasta qué punto los dos estados se mezclan habría que tomar el ejemplo detallado de *El castillo*. Porque el castillo mismo conserva muchas estructuras que corresponden al primer estado (la altura, la torre, la jerarquía). Pero estas estructuras son constantemente entecorregidas o se esfuman en beneficio del segundo estado (encadenamiento y contigüidad de las oficinas, en las fronteras móviles). Y sobre todo, el mesón señorial hace triunfar el segundo estado, con su largo corredor, sus recámaras contiguas y salas donde los funcionarios trabajan en la cama.

TERCERA OBSERVACIÓN: todo esto podría explicar el encuentro de Orson Welles con Kafka. El cine tiene con la arquitectura una relación más profunda que con el teatro (Fritz Lang arquitecto). Ahora bien, Welles siempre ha hecho coexistir dos modelos arquitectónicos de los cuales se sirve muy conscientemente. El modelo 1 es el de los esplendores y decadencias, como arcaísmos pero de función perfectamente actual, ascensiones y descensos siguiendo escaleras infinitas, picadas y contrapicadas. El modelo 2 es el de los grandes angulares y profundidades de campo, corredores ilimitados, transversales contiguas. El primer modelo sobresale en *El ciudadano Kane* y en *Soberbia*; el segundo, en *La dama de Shanghai*. *El tercer hombre*, que sin embargo Welles no firma, reúne a los dos en esta mezcla asombrosa de la que hablamos: las escaleras arcaicas, la gran rueda vertical en el cielo; las cloacas-rizoma apenas bajo tierra, con la contigüidad de las alcantarillas. Siempre la espiral paranoica infinita y la línea esquizoide ilimitada. La

película sobre *El proceso* combina todavía mejor ambos movimientos; y una escena como la de Titorelli, de las niñas, del largo corredor de madera, de las lejanías y de las contigüidades repentinas, de las líneas de fuga, muestra la afinidad del genio de Welles con el de Kafka.

CUARTA OBSERVACIÓN: ¿Por qué hemos puesto del mismo lado *lo lejano y lo contiguo* (estado 2) y de otro *lo distante y lo cercano* (estado 1)? No es una cuestión de palabras, se podría escoger otras, es una cuestión de experiencia y de noción. Es cierto que en la figura arquitectónica de la muralla y de la torre, los bloques que forman arcos de círculo están cerca unos de otros: van unidos de dos en dos. Es cierto también que están y que permanecen alejados, porque sigue habiendo brechas entre las distintas paredes, brechas que no serán nunca llenadas. Y después la ley trascendente, la torre infinita está infinitamente alejada de cada bloque; y al mismo tiempo siempre está cerca ya que no deja de enviar su mensajero a todos, acercándose a uno cuando se aleja de otro y viceversa. La ley infinitamente distante emite hipótesis, envía emanaciones cada vez más cercanas. Ora distante, ora cercana, es la fórmula de los periodos, o de las frases sucesivas del período aparente. Distante y cercana a la vez, es la fórmula de la ley que regula estos periodos y estas frases (el gran paranoico ¿no está siempre encima de nosotros y no obstante alejado, en una distancia infinita?) "Un mensaje imperial", texto de *La muralla china* resume muy bien la situación: el emperador está cerca de cada uno de nosotros y nos envía su emanación, pero no deja de ser el Todo-lejano, ya que el mensajero no llegará nunca, tiene que atravesar demasiados ámbitos, hay demasiadas cosas que lo obstaculizan, ellas también distantes entre sí. Sin embargo, del otro lado, está lo lejano y lo contiguo. Lejano se opone a cercano, contiguo se opone a distante. Pero así mismo en el agrupamiento de las experiencias o de las nociones, lejano se opone a distante, contiguo se opone a cercano. En efecto, las oficinas están muy lejos unas de otras, por la longitud del corredor que las separa (no están cerca), pero son contiguas por las puertas traseras que las unen, todavía en esta misma línea (no son distantes). El texto esencial en este sentido sería el corto aforismo donde Kafka dice que el pueblo vecino está al mismo tiempo tan lejos que se necesita más de una vida para llegar a

él. Problema kaffiano: ¿hay que "creer" que este texto dice lo mismo que el del mensaje imperial? ¿No hay que creer más bien que dice exactamente lo contrario? Porque cercano y distante forman parte de la misma dimensión, la altura, recorrida por el eje de un movimiento que traza la figura de un círculo donde un punto se aparta y se acerca. Pero contiguo y lejano, forman parte de otra dimensión, la longitud, la línea recta rectilínea, transversal a la trayectoria del movimiento, y que vuelve contiguos los segmentos más lejanos. Para ser más concretos, diríamos que el padre y la madre, por ejemplo en *La metamorfosis*, son cercanos y distantes; son emanaciones de la ley. Pero la hermana, la hermana no está cerca: ella es contigua, contigua y lejana. O el burócrata, el "otro" burócrata, siempre es contiguo, contiguo y lejano.

Los dos grupos arquitectónicos que funcionan se agrupan entonces así: por un lado, el infinito-limitado-discontinuo-cercano y distante; por otro lado, lo ilimitado-continuo-finito-lejano y contiguo. Ahora bien, en ambos, Kafka procede por bloques. Bloques, la cosa y la palabra aparecen constantemente en el *Diario*, para designar unas veces unidades de expresión; otras, unidades de contenido; y para marcar ora un defecto, ora una virtud. La virtud es "hacer un bloque con todas [sus] fuerzas".² Pero el defecto significa que también hay bloques de artificio o de estereotipo. Kafka califica de esta manera el procedimiento de composición de Dickens, a quien admira y toma de modelo para *América*. Su admiración no deja sin embargo de ser un poco reticente, en lo que se refiere a esta constitución de los bloques en Dickens: "Burdas descripciones de personajes, verdaderos bloques que cada personaje lleva artificialmente y sin los cuales Dickens no podría ni una vez ser capaz de llegar hasta el final de su historia".³ Y creemos que a través de la obra misma de Kafka cambian de naturaleza y de función, con una tendencia hacia un uso cada vez más sobrio y afinado. En un primer sentido, están los bloques que corresponden a la construcción fragmentaria de *La muralla china*: bloques separados que se distribuyen en arcos de círculos discontinuos (*bloques-arcos*). En un segundo sentido, los bloques son segmentos bien determinados

² Cf. Max Brod, op. cit., p. 145 (Brod reproduce "un programa de vida" de Kafka).

³ *Diario*, t. II, p. 182.

que ya se alinean en una recta ilimitada pero con intervalos variables: así es la composición de *América*, tanto desde el punto de vista de la expresión como de los contenidos, la villa, el hotel, el teatro (*bloques-segmentos*). Pero *El proceso* da al método una nueva perfección: la contiguidad de las oficinas. Los segmentos en la línea recta ilimitada se vuelven contiguos, por alejados que estén unos de otros; al mismo tiempo pierden sus límites precisos, en beneficio de obstáculos móviles que se desplazan y se precipitan con ellos en la segmentación continua (*bloques-series*). Y sin duda esta perfección topográfica llega a su grado más alto en *El proceso*, mucho más que en *El castillo*. Pero al revés, *El castillo* por su lado realiza otro progreso, y es que rompe con lo que era demasiado espacial en *El proceso*, para revelar lo que ya estaba ahí pero todavía cubierto por las figuras espaciales: las series se vuelven intensivas, el viaje resulta ser de intensidad, el mapa es un mapa de intensidades y los obstáculos móviles son en sí mismo "umbrales" (*bloques de intensidades*). Todo el primer capítulo de *El castillo*, por ejemplo, ya funciona de este modo, de umbral en umbral, de intensidades bajas a intensidades altas y viceversa, en una cartografía que con toda seguridad no es ni interior, ni subjetiva, sino que ha dejado de ser espacial antes que todo. Baja intensidad de la cabeza inclinada, alta intensidad de la cabeza erguida y del sonido que huye, pasaje de una escena a otra por umbrales: el lenguaje que se ha vuelto intensivo hace fluir los contenidos de acuerdo con este nuevo mapa.

Todo lo cual implica un instrumento, al mismo tiempo como instrucción de expresión y como procedimiento de contenido. Este instrumento ya estaba presente en *América* y en *El proceso*. Pero ahora resulta tener una fuerza especial y da a los bloques su quinto y último sentido, en tanto *bloques de infancia*. La memoria de Kafka nunca fue buena; tanto mejor, ya que el recuerdo de infancia es incurablemente edípico, impide y bloquea el deseo de una foto, acorrala la cabeza del deseo y la separa de todas sus conexiones ("Recuerdos ¿no es cierto?" —le dije—. "En sí el recuerdo, es triste, triste también su objeto").⁴ El recuerdo realiza una territorialización de la infancia. Pero el bloque de infancia funciona de otra manera: es la única y verdadera vida del niño; es

⁴ "Descripción de una lucha."

desterritorializante; se desplaza en el tiempo, con el tiempo, para reactivar el deseo y hacer que se multipliquen sus conexiones; es intensivo, e incluso en las intensidades más bajas hace resurgir de ellas una alta. El incesto con la hermana, la homosexualidad con el artista, son esos bloques de infancia (como lo muestra ya el bloque de las ninitas en casa de Titorelli). El primer capítulo de *El castillo* hace funcionar un bloque de infancia en una forma ejemplar, cuando K en un momento de baja intensidad (decepción frente al castillo) reimpulsa o reactiva el conjunto al inyectar en la torre del castillo la campana desterritorializada de su pueblo natal. Seguramente los niños no viven como nuestros recuerdos de adultos nos hacen creer, ni siquiera como ellos lo creen según sus propios recuerdos casi contemporáneos de lo que hacen. El recuerdo dice: "¡padre, madre!", pero el bloque de infancia está en otro lado, en intensidades más altas que el niño compone con sus hermanas, sus amigos, sus trabajos y sus juegos, y todos los personajes no familiares en los cuales desterritorializa a sus padres cada vez que puede. Ah, la sexualidad infantil: no es precisamente Freud quien nos da una buena idea de ella. Por supuesto, el niño no deja de reterritorializarse en sus padres (la foto): es que tiene necesidad de intensidades bajas. Pero en sus actividades, como en sus pasiones, el niño es al mismo tiempo el más desterritorializado y el más desterritorializante, el Huérfano.⁵ De esta manera forma un

⁵ Kafka escribe una carta a su hermana Elly, que es como la contrapartida de la *Carta al padre* (cf. Brod, op. cit., pp. 209-13). Recurriendo a Swift, Kafka opone el animal familiar al animal humano. El niño como animal familiar está atrapado en un sistema de poder donde los padres "se atribuyen durante la infancia de sus hijos el derecho exclusivo de representar a la familia". Todo este sistema familiar está constituido por los dos polos coexistentes: agachar y hacer agachar la cabeza ("esclavitud y tiranía"). La vida espontánea del niño como animal humano está completamente en otro lado, en cierta desterritorialización. Por eso debe abandonar rápidamente el ambiente familiar, como Kafka quisiera que lo hiciera su sobrino Félix. A menos que el niño no sea de familia pobre, porque entonces "la vida y el trabajo penetran irremediabilmente en la choza" (no hay acorralamiento en un *problema individual*, el niño se conecta inmediatamente a un campo social extraparental). Pero si no es un niño pobre, lo ideal es que el niño se vaya, con el único inconveniente de regresar "a su pueblo natal, como extranjero, y nadie lo reconoce excepto su madre [...] Ese es el verdadero milagro del amor materno". Lo que pasó fue que el bloque de infancia funcionó en la madre.

bloque de desterritorialización, que se desplaza con el tiempo en la línea recta del tiempo, que viene a reanimar al adulto como se reanima una marioneta, y le reinyecta conexiones vivas.

Los bloques de infancia, no sólo como realidades sino como método y disciplina, no dejan de desplazarse en el tiempo, inyectando niñez en el adulto o inyectando supuesta madurez en el verdadero niño. Ahora bien, este traspaso produce en Kafka y en su obra un curioso *(manierismo)*. No se trata en lo absoluto del manierismo que recurre a símbolos y a alegorías como el de la escuela de Praga. No se trata tampoco del manierismo de aquellos que "se hacen" los niños, es decir, que lo imitan o lo representan. Es un manierismo de sobriedad, sin recuerdo, en el cual el adulto es apresado en un bloque de infancia, sin dejar de ser adulto, como el niño puede ser apresado en un bloque de adulto sin dejar de ser niño. No es un intercambio artificial de "papeles"; es, en este caso también, la estricta contigüidad de dos segmentos lejanos, semejantes a lo que habíamos visto en el caso del devenir-animal: un devenir-niño del adulto atrapado en el adulto, un devenir-adulto del niño atrapado en el niño, los dos contiguos. *El castillo* presenta en forma excepcional estas escenas intensivas manieristas: en el primer capítulo, los hombres que se bañan y se dan vueltas en los cubos, mientras los niños miran y se salpican; y al revés, más tarde, el pequeño Hans, el hijo de la dama de luto, "guiado por una multitud de ideas infantiles, infantiles como lo era la gravedad con la que todos sus actos estaban marcados", adulto como un niño puede serlo (reaparece entonces la referencia a la escena del cubo). Pero ya en *El proceso* se encuentra una gran escena manierista: cuando están castigando a los policías, todo el pasaje es tratado como bloque de infancia, cada línea muestra que a los que dan de latigazos son niños que gritan, serios sólo a medias. Parece pues que en este sentido los niños, según Kafka, llegan más lejos que las mujeres: forman un bloque de traspaso y de desterritorialización más intenso que la serie femenina, están presos en un manierismo más fuerte o en un dispositivo más maquínico (como las niñas en casa de Titorelli; y en "Tentación en el pueblo", la relación con la señora y la relación con los niños se encuentran en una posición recíproca compleja). Aún sería necesario tratar otro manierismo de Kafka, una especie de *(manierismo mundano)*: "la horrenda cortesía" de los dos señores de *El proceso* que vienen

a ejecutar a K, a la cual responde K poniéndose los guantes nuevos; y después, la forma en la cual ellos se pasan el cuchillo de carnicero por encima del cuerpo de K. Los dos manierismos tienen como funciones complementarias opuestas: el manierismo de cortesía tiende a alejar lo contiguo (¡Cuidate de los lejanos! Una inclinación, un saludo demasiado acentuado, una sumisión demasiado insistente, y es una manera de decir carajo). El manierismo de infancia más bien opera en forma contraria. Pero entre los dos, las dos maneras, los dos polos del manierismo, constituyen la pasada esquizo de Kafka. Los esquizofrénicos conocen muy bien ambas, es su manera de desterritorializar las coordenadas sociales. Es muy probable que Kafka se sirviera de ellas admirablemente, tanto en su vida como en su obra: el arte maquínico de la marioneta (Kafka habla con frecuencia de sus manierismos personales, rechidos de las mandíbulas y contracciones, que llegan casi a la catatonía).⁶

⁶ Una vez más se hace necesaria la comparación con Proust, quien se sirve también admirablemente de los dos polos del manierismo: el manierismo mundano como arte de lo lejano, exageración del obstáculo-fantasma, y el manierismo infantil como arte de lo contiguo (no sólo los famosos recuerdos involuntarios son verdaderos bloques de infancia sino la incertidumbre sobre la edad del narrador en tal o cual momento). En otros conjuntos, las dos maneras funcionan en forma igualmente eficaz dentro de la obra de Hölderlin o de Kleist.

Capítulo 9

¿Qué es un dispositivo?

Un dispositivo, objeto por excelencia de la novela, tiene dos caras: es dispositivo colectivo de enunciación, es dispositivo maquínico de deseo. No sólo Kafka es el primero en demostrar estas dos caras, sino que la combinación que da de ellas es como una firma por medio de la cual los lectores lo reconocen sin ningún titubeo. Tomemos el primer capítulo de *América*, publicado separadamente con el título de "El fogonero". En efecto, se trata del oficio de fogonero como máquina: K insiste constantemente en su intención de ser ingeniero o por lo menos mecánico. Si a pesar de todo el oficio de fogonero no está descrito en sí mismo (el barco por lo demás está parado) es que una máquina nunca es simplemente técnica. Por el contrario, es técnica sólo como máquina social cuando apresa a los hombres y a las mujeres en sus engranajes, o más bien cuando incluye hombres y mujeres como engranajes suyos, así como incluye también cosas, estructuras, metales, materias. Aún más, Kafka no piensa solamente en las condiciones del trabajo enajenado, mecanizado, etcétera: él conoce todo eso de cerca, pero su genio consiste en considerar que los hombres y las mujeres forman parte de la máquina, no sólo por su trabajo, sino todavía más por sus actividades adyacentes, en sus descansos, en sus amores, en sus protestas, en sus indignaciones, etcétera. El mecánico es una parte de la máquina, no sólo como mecánico, sino también en el momento en que deja de serlo. El fogonero forma parte de la "cámara de las máquinas", incluso y sobre todo cuando persigue a Line que acaba de regresar de la cocina. La máquina no es social si no se desmonta en todos los elementos conexos que se reconstituyen a su

vez en máquina. A la máquina de justicia no se le llama máquina metafóricamente: es ella la que fija el sentido original, no sólo con sus piezas, sus oficinas, sus libros, sus símbolos, su topografía, sino también con su personal (jueces, abogados, ujieres); sus mujeres colindantes con los libros pornográficos de la ley, sus acusados que proveen una materia indeterminada. Una máquina de escribir no existe sino en una oficina, la oficina no existe sino con secretarias, subjeses y patrones, con una distribución administrativa, política y social, pero también erótica, sin la cual no habría, ni habría habido nunca, "técnica". Es que la máquina es deseo, no que el deseo sea deseo de la máquina, sino porque el deseo no deja de formar máquina en la máquina y de constituir un nuevo engranaje al lado del engranaje anterior, indefinidamente, incluso si estos engranajes parecen oponerse o funcionar en forma discordante. Lo que produce máquina, estrictamente hablando, son las conexiones, todas las conexiones que conducen al desmontaje.

Que la máquina técnica por sí misma no sea sino una pieza en un dispositivo social *presupuesto por la máquina misma* y que sea el único que merece ser llamado "maquínico", nos lleva a otro aspecto: el dispositivo maquínico de deseo es también dispositivo colectivo de enunciación. Por eso el primer capítulo de *América* está recorrido por la protesta del fogonero alemán que se queja de su superior inmediato rumano, y de la opresión que los alemanes sufren en el barco. El enunciado puede ser de sumisión, de protesta, de rebelión, etcétera, cualquier modo forma parte integral de la máquina. El enunciado siempre es jurídico, es decir, se hace según reglas, precisamente porque constituye el verdadero modo de uso de la máquina. No en el sentido en que la diferencia de los enunciados importe poco: por el contrario, es muy importante saber si es una rebelión o una apelación (Kafka mismo expresará su asombro ante la docilidad de los obreros accidentados: "En lugar de tomar la casa por asalto y de saquear todo, vienen a rogarnos").¹ Pero apelación, rebelión o sumisión, el enunciado desmonta siempre un dispositivo del cual la máquina es una parte: él mismo es una parte de la máquina, que va a formar máquina a su vez, para hacer posible el funcionamiento del conjunto, o para modificarlo, o

¹ Max Brød, op. cit., p. 83.

para destruirlo. Una mujer le pregunta a K en *El proceso*: ¿son reformas lo que tú quieres introducir? En *El castillo* K se coloca inmediatamente en una relación de "lucha" con el castillo (en una variante, la intención combativa aparece todavía más claramente). Pero de todas maneras, hay reglas que son las reglas del desmontaje, donde ya no se sabe muy bien si la sumisión no esconde la máxima rebelión y si la lucha no implica la peor de las adhesiones. En las tres novelas, K se reconoce en esta mezcla asombrosa: es ingeniero o mecánico según los engranajes de la máquina, es jurista y leguleyo según los enunciados del dispositivo (apenas K se pone a hablar e inmediatamente su tío, quien sin embargo nunca lo había visto, lo reconoce: "Tú eres mi querido sobrino. Hacía rato que comenzaba a imaginármelo"). No hay dispositivo maquínico que no sea dispositivo social de deseo, no hay dispositivo social de deseo que no sea dispositivo colectivo de enunciación.

Kafka personalmente está en la frontera. Él no sólo está en el gozne de dos burocracias, la vieja y la nueva; está en el gozne de la máquina técnica y del enunciado jurídico. Ha vivido la experiencia de su reunión en un mismo dispositivo. En la Compañía de Seguros se ocupa de los accidentes de trabajo, de los coeficientes de seguridad de los distintos tipos de máquinas, de los conflictos entre patrones y obreros, y de los enunciados correspondientes.² Y por supuesto, en la obra de Kafka no se trata de la máquina técnica por sí misma, ni del enunciado jurídico por sí mismo; sino de que la máquina técnica otorga el modelo de una forma de contenido válida para todo el campo social, y el enunciado jurídico, el modelo de una forma de expresión, válida para todo el enunciado. Lo esencial en Kafka es que la máquina, el enunciado y el (deseo) formen parte del mismo y único dispositivo, que dé a la novela su motor y su objeto ilimitados. Por eso sorprende ver cómo ciertos críticos asimilan a Kafka a la literatura del pasado incluso si le atribuyen la idea de hacer de ella una especie de suma o de bibliografía universal, una obra total a fuerza de fragmentos. Es una visión demasiado francesa. Así como el Quijote no sucede en los libros, Kafka tampoco. Su biblioteca ideal no comprendería sino

² Wagenbach, *Kafka*, c'it, pp. 80-82. (Wagenbach cita un informe detallado de Kafka sobre la utilidad de los árboles cilíndricos en las cepilladoras de carpintería.)

libros de ingenieros o de maquinistas, y de juristas enunciadores (más algunos autores que ama por su genio, pero también por razones secretas). Su literatura no es un viaje a través del pasado, su literatura es la de nuestro porvenir. Dos problemas apasionan a Kafka: ¿cuándo se puede decir que un enunciado es nuevo?, para bien o para mal; ¿cuándo se puede decir que un nuevo dispositivo se está esbozando?, diabólico o inocente, o incluso ambas cosas a la vez. Ejemplo del primer problema: cuando el mendigo de *La muralla china* trae un manifiesto escrito por los revolucionarios de la provincia vecina, los signos utilizados "tienen para nosotros un carácter arcaico", que nos hacen decir: "Viejas historias conocidas desde hace mucho tiempo y desde hace mucho tiempo olvidadas." Ejemplo del segundo: *las potencias diabólicas del porvenir que ya tocan a la puerta*, capitalismo, stalinismo, fascismo. Todo eso es lo que Kafka escucha, y no el ruido de los libros, sino el sonido de un futuro contiguo, el rumor de nuevos dispositivos que son deseos, máquinas y enunciados, y que se introducen en los viejos dispositivos o que rompen con ellos.

Pero sobre todo ¿en qué sentido el enunciado es siempre colectivo incluso cuando parece emitido por una singularidad solitaria como la del artista? Es que el enunciado nunca remite a un sujeto. Tampoco remite a un doble, es decir, a dos sujetos de los cuales uno actuaría como causa o sujeto de la enunciación y el otro como función o sujeto del enunciado. No existe un sujeto que emite el enunciado, ni un sujeto cuyo enunciado sería emitido. Es cierto que los lingüistas que se sirven de esta complementariedad la definen en una forma más compleja y consideran "la huella del proceso de enunciación en el enunciado" (cf. los términos del tipo *yo, tú, aquí, ahora*). Pero, de cualquier manera que se conciba esa relación, nosotros no creemos que el enunciado pueda ser relacionado con un sujeto, desdoblado o no, dividido o no, reflejo o no. Volvamos al problema de la producción de nuevos enunciados: y al problema de la llamada literatura menor, ya que ésta, como hemos visto, se encuentra en la situación ejemplar de producir enunciados nuevos. Ahora bien, cuando un (célibe) o una (singularidad artista) produce un enunciado no lo hace sino en función de una comunidad nacional, política y social, incluso si las condiciones objetivas de esta comunidad no están todavía dadas, por el momento,

fuera de la enunciación literaria. De ahí las dos tesis principales de Kafka: la literatura como reloj que se adelanta y como un problema del pueblo. La enunciación literaria más individual es un caso particular de enunciación colectiva. Es incluso una definición: un enunciado es literario cuando lo "asume" un célibe que se adelanta a las condiciones colectivas de la enunciación. Lo que no quiere decir que esta colectividad, aún no dada (para bien o para mal), sea a su vez el verdadero sujeto de la enunciación, ni siquiera el sujeto del cual se habla en el enunciado: en ambos casos, se caería en una especie de ciencia-ficción. La colectividad no es un sujeto, ni de la enunciación, ni del enunciado, de la misma manera que el célibe tampoco lo es. Pero el célibe actual y la comunidad virtual —ambos reales— son las piezas de un dispositivo colectivo. Y no basta con decir que el dispositivo produce el enunciado como lo haría un sujeto; él en sí mismo es dispositivo de enunciación en un proceso que no permite que ningún sujeto sea asignado, pero que permite por ello mismo marcar con mayor énfasis la naturaleza y la función de los enunciados, puesto que éstos no existen sino como engranajes de un dispositivo semejante (no como efectos, ni como productos).

Por eso es inútil preguntarse quién es K. ¿Es el mismo en las tres novelas? ¿Es diferente de sí mismo en las tres novelas? A lo sumo se podría decir que Kafka, en sus cartas, usa totalmente el doble, o la apariencia de los dos sujetos, el de la enunciación y el del enunciado: pero no lo hace sino por juego, en el plan de una extraña empresa, y volviéndolos enormemente ambiguos para que sea difícil distinguirlos, ya que lo único que le preocupa es borrar la pista y hacer que se intercambien en sus respectivos papeles. En los cuentos, es el dispositivo el que ya toma el lugar de todo sujeto: Pero, o es una máquina trascendente y cosificada, que conserva la forma de un sujeto trascendental; o es un devenir-animal que ya suprime el problema del sujeto, pero que sólo interpreta el papel de índice del dispositivo; o es el devenir-colectivo molecular, que el animal precisamente indicaba, pero que todavía parece funcionar como sujeto colectivo (el pueblo de los ratones, el pueblo de los perros). Kafka, en su pasión por escribir, concibe explícitamente los cuentos como contrapartida de las cartas, como un medio de conjurar las cartas y la trampa persistente de la subjeti-

vidad. Pero los cuentos en este sentido siguen siendo imperfectos, simples peldaños o descansos de una noche. Es en los proyectos de novelas donde Kafka alcanza la solución final, verdaderamente ilimitada; K no será un sujeto sino una función general que se multiplica en sí misma, y que no deja de segmentarse, ni de huir por todos los segmentos. Pero todavía es necesario precisar cada una de estas nociones. Por un lado, "general" no se opone a individuo; general designa una función, el individuo más solitario tiene una función tanto más general cuanto que se conecta con todos los términos de las series por las cuales pasa. En *El proceso*, K es banquero, y, en este segmento, está en conexión con toda una serie de funcionarios, de clientes, y con su amiga Elsa; pero también es arrestado, en conexión con inspectores, testigos y con la señorita Birstner; y es acusado, en conexión con ujieres, jueces y con la lavandera; y es leguleyo, en conexión con abogados y con Leni; y es artista, en conexión con Titorelli y las niñas. . . No hay mejor manera de decir que la función general es indisolublemente social y erótica; lo funcional es a la vez el funcionario y el deseo. Por otro lado, es cierto que los dobles siguen desempeñando un papel importante en cada una de estas series de la función general, pero como puntos de partida o como un último homenaje al problema de los dos sujetos: no por eso están menos superados, y K prolifera en sí mismo, sin tener necesidad de desdoblarse ni de pasar por dobles. En fin, el problema no es K como función general asumida por un individuo sino K como funcionamiento de un dispositivo polivoco del cual el individuo solitario es una parte: la colectividad que se acerca, otra parte, otro engranaje — sin que se sepa todavía cuál es este dispositivo: ¿fascista? ¿revolucionario? ¿socialista? ¿capitalista? ¿o incluso los dos a la vez, unidos en la forma más repugnante o más diabólica? No se sabe, pero se tiene forzosamente alguna idea de todos estos problemas; Kafka nos ha enseñado a tener alguna idea.

¿Por qué entonces en el dispositivo de deseo el aspecto "jurídico" de enunciación se vuelve más importante que el aspecto "maquínico" del enunciado o de la cosa misma? O, en todo caso, si no se vuelve más importante, lo rebasa. El respeto de las formas en Kafka, el extraordinario respeto de los tres K frente a los grandes conjuntos de América; frente al aparato de justicia, ya stalinista;

frente a la máquina, fascista ya, de *El castillo*, no muestra ninguna sumisión, sino las exigencias y necesidades de una enunciación en regla. Para eso le sirve el derecho a Kafka. La enunciación precede al enunciado, no en función de un sujeto que lo produciría, sino en función de un dispositivo que convierte a la enunciación en su primer engranaje, junto con los otros engranajes que van tomando su lugar paralelamente. En cada serie de *El castillo* o de *El proceso* se puede encontrar una enunciación, incluso rápida o alusiva, sobre todo asignificante, y sin embargo inmanente a toda la serie: en el primer capítulo de *El castillo*, una frase o un gesto de un campesino, del maestro, etcétera, no forman enunciados sino enunciaciones que desempeñan el papel de conectadores. Esta primacía de la enunciación nos remite de nuevo a las condiciones de la literatura menor: es la expresión la que rebasa o se adelanta, es ella la que precede a los contenidos, ya sea para prefigurar las formas rígidas donde van a fraguarse, ya sea para hacerlos que huyan por una línea de fuga o de transformación. Pero esta primacía no implica ningún "idealismo". Porque las expresiones o las enunciaciones están tan estrictamente determinadas por el dispositivo como los contenidos mismos. Y es un mismo y único deseo, un mismo y único dispositivo el que se presenta como dispositivo maquínico de contenido y dispositivo colectivo de enunciación.

El dispositivo no sólo tiene dos caras. Por un lado es segmentario, él mismo se extiende a lo largo de muchos segmentos contiguos, o se divide en segmentos que son a su vez dispositivos. Esta segmentariedad puede ser más o menos dura o flexible, pero esta flexibilidad es también impositiva y más asfixiante que la dureza, como en *El castillo* donde las oficinas contiguas parecen no tener sino barreras móviles que vuelven todavía más insensata la ambición de Barnabás: siempre otra oficina detrás de aquella en la cual se acaba de entrar, siempre otro Klamm detrás de aquel que se acaba de ver. Los segmentos son a la vez poderes y territorios: de esta manera pueden captar el deseo, territorializándolo, fijándolo, fotografiándolo, pegándolo en una foto o en vestidos entallados, dándole una misión, extrayendo de él una imagen de trascendencia a la cual se agarra, hasta el punto de oponer esta imagen a sí mismo. Hemos visto en este sentido cómo cada bloque-segmento era una concreción de poder, de deseo y de territorialidad o de reterritoria-

lización, regida por la abstracción de una ley trascendente. Pero, por otro lado, también sería necesario decir que un dispositivo tiene puntas de desterritorialización; o, lo que es lo mismo, que siempre tiene una línea de fuga por la cual el mismo huye y hace que huyan sus enunciaciones o sus expresiones que se desarticulan, así como sus contenidos que se deforman o se metamorfosean; o más aun, lo que es lo mismo, que el dispositivo se extiende hasta o penetra en un campo de inmanencia ilimitado que hace que los segmentos se fundan, que libera al deseo de todas sus concreciones y abstracciones, o por lo menos lucha activamente contra ellas, y para disolverlas. Estas tres cosas son en efecto la misma: el campo de justicia contra la ley trascendente; la línea continua de fuga contra la segmentaridad de los bloques; las dos grandes puntas de desterritorialización, una que arrastra primero las expresiones a un sonido que huye o a un lenguaje de intensidades (contra las fotos); otra que arrastra los contenidos "primero la cabeza derribándolo todo" (contra la cabeza inclinada del deseo). Que la justicia inmanente, la línea continua, las puntas o singularidades sean activas y creadoras, se entiende por la manera en que se disponen y forman máquina a su vez: siempre en las condiciones colectivas, pero de minorías; en las condiciones de literatura y de política "menores", incluso si cada uno de nosotros ha tenido que descubrir en sí mismo su minoría íntima, su desierto íntimo (teniendo en cuenta los peligros de las luchas minoritarias: reterritorializarse, reproducir la foto, volver a ejercer el poder y la ley, volver a practicar "la gran literatura").

Hasta ahora oponíamos la máquina abstracta a los dispositivos maquínicos concretos; la máquina abstracta era la de "La colonia", o la de Odradek, o las pelotas de ping-pong de Blumfeld. Trascendente y codificada, entregada a las exégesis simbólicas o alegóricas, la máquina abstracta se oponía a los dispositivos reales que ya no valían sino por sí mismos y que se trazaban en un campo de inmanencia ilimitado: campo de justicia contra construcción de la ley. Pero desde otro punto de vista sería necesario invertir esta relación. En otro sentido de "abstracto" (no figurativo, no significativo, no segmentario), la máquina abstracta es la que se pasa del lado del campo de inmanencia ilimitado y se confunde entonces con el en el proceso o el movimiento del deseo: en ese momento

los dispositivos concretos ya no son lo que da una existencia real a la máquina abstracta, al destituirla de su disfraz trascendente; es más bien al revés, es la máquina abstracta la que mide rigurosamente el modo de existencia y de realidad de los dispositivos según la capacidad que manifiestan para deshacer sus propios segmentos, para empujar sus puntas de desterritorialización, para huir por la línea de fuga, para llenar el campo de inmanencia. La máquina abstracta es el campo social ilimitado, pero también es el cuerpo del deseo, y también es la obra continua de Kafka, sobre las cuales se producen las intensidades y donde se inscriben todas las conexiones y polivocidades. Citemos en desorden algunos de los dispositivos de Kafka (no pretendemos hacer una lista exhaustiva, ya que unos pueden agrupar a muchos otros o ser ellos mismos partes de otros); el dispositivo de las cartas, la máquina de hacer cartas; el dispositivo del devenir-animal, las máquinas animales; el dispositivo del devenir-femenino, o del devenir-infantil, los "manierismos" de los bloques de mujer o de infancia; los grandes dispositivos del tipo máquinas comerciales, máquinas hoteleras, bancarias, judiciales, burocráticas, funcionarias, etcétera; el dispositivo célibe o la máquina artística de minoría, etcétera. Es evidente que se dispone de muchos criterios para juzgar su tenor y su modo incluso en sus más pequeños detalles:

1º) ¿En qué medida tal o cual dispositivo puede prescindir del mecanismo "ley trascendente"? Entre menos pueda prescindir de él, menos es dispositivo real, y es más una máquina abstracta en el primer sentido de la palabra; es más despótico. Por ejemplo, ¿el dispositivo familiar puede prescindir de una triangulación, el dispositivo conyugal puede prescindir de un desdoblamiento, triangulación y desdoblamiento que hacen de ellos hipóstasis legales más que dispositivos funcionales? 2º) ¿Cuál es la naturaleza de la segmentaridad propia de cada dispositivo? ¿Más o menos dura o flexible en la delimitación de los segmentos; más o menos rápida o lenta en su proliferación? Entre más duros o lentos sean los segmentos, el dispositivo es menos capaz de huir en forma efectiva siguiendo su propia línea continua o sus puntas de desterritorialización, incluso si esta línea es fuerte y si estas puntas son intensas. Entonces el dispositivo funciona sólo como índice más que como dispositivo real-concreto: no logra efectuarse a sí mismo, es decir, unirse al campo

de inmanencia. Y cualesquiera que sean las salidas que el dispositivo indicaba, está condenado al fracaso, y hace que el mecanismo precedente lo recapture. Ejemplo: el fracaso del devenir-animal, especialmente en *La metamorfosis* (reconstitución del bloque familiar). El devenir-femenino parece ya mucho más rico en flexibilidad y proliferación; pero todavía más el devenir-niño, las niñas de Titorelli. Los bloques de infancia o los manierismos infantiles de Kafka parecen tener una función de huida y de desterritorialización más intensa que la de la serie femenina. 3º] Teniendo en cuenta la naturaleza de su segmentaridad y la velocidad de sus segmentaciones, ¿cuál es la aptitud de un dispositivo para rebasar sus propios segmentos, es decir, para abismarse en la línea de fuga y expandirse en el campo de inmanencia? Un dispositivo puede tener una segmentaridad flexible y proliferante, y sin embargo ser tanto más opresivo, y ejercer un poder tanto más grande cuanto que ni siquiera es despótico, sino realmente maquínico. En lugar de desembocar en el campo de inmanencia, la segmentariza. El falso final de *El proceso* realiza incluso una retriangulación típica. Pero, independientemente de este fin, ¿cuál es la aptitud del dispositivo proceso, el dispositivo castillo, para abrirse sobre un campo de inmanencia ilimitado que revuelve todas las oficinas segmentarias y que no se impone como un fin, sino que ya está ahí, en cada límite y en cada momento? En estas condiciones solamente ya no es la máquina abstracta (en el primer sentido trascendente) la que no se realiza sino en el dispositivo, es el dispositivo el que tiende hacia la máquina abstracta (en el segundo sentido inmanente). 4º] ¿Cuál es la aptitud de una máquina literaria, un dispositivo de enunciación o de expresión para formar por sí mismo esta máquina abstracta como campo de deseo? ¿Condiciones de una literatura menor? Cuantificar la obra de Kafka sería poner en juego estos cuatro criterios, cantidades intensivas, producir todas las intensidades correspondientes, de las más bajas a las más altas: la función de K. Pero eso es precisamente lo que él hace, esa es precisamente su obra continua.

Bibliografía de Kafka

- El proceso*. Ed. Losada, Buenos Aires, 1970.
El castillo. Ed. Emecé, Buenos Aires, 1967.
América. Ed. Alianza Emecé, Madrid, 1971.
La metamorfosis. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1974.
La condena. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1974.
La muralla china. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1973.
Carta al padre. Ed. Lumen, Barcelona, 1974.
Diarios. 2 tomos, Ed. Lumen, Barcelona, 1975.
Cartas a Milena. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1974.
Cartas a Felice. 3 vols., Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1976.
Correspondance. Ed. Gallimard, París.
Oeuvres complètes. Cercle du livre précieux, París.
(Marthe Robert, ed.).