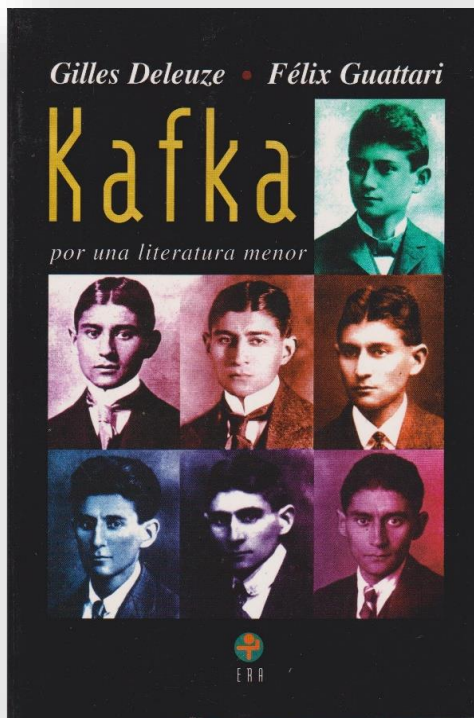


Kafka, una literatura menor

PILAR RUIZ GIMENO



En *Kafka. Por una literatura menor*¹, Deleuze y Guattari parten de la premisa de que la obra del escritor es un rizoma, una compleja y enmarañada «madriguera» que tiene «múltiples entradas» para engañar al enemigo, el significante, y sus interpretaciones. Es una literatura que solo puede ser experimentada. Ellos hablan de abordarla por un extremo cualquiera, que se ramifica en entradas-detalle cada vez más complejas y laberínticas.

La última obra de Kafka fue *Der Bau*², *La obra*, *La madriguera*. Para Steiner³, es una parábola del extrañamiento, del artista afirmado en su idioma. Por mucho que anhele refugiarse en la intimidad de su arte para estar a salvo, como en casa o en un escondrijo, el constructor perseguido sabe que hay un

agujero en la pared, que lo exterior está esperando para abalanzársele encima. Kafka lo dijo: “Yo soy el huésped del idioma alemán”.

1. Definición de literatura menor

Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la que una minoría construye dentro de una lengua mayor. “Menor” califica las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada “mayor” o establecida.

2. Las tres características de una literatura menor

2.1. La desterritorialización de la lengua

En tiempos de Kafka, el alemán de Praga era una lengua desterritorializada. La misma minoría opresora alemana hablaba un idioma ajeno a las masas. Era una “lengua de papel o artificial”. Los judíos de clase media también formaban parte de esa minoría, aunque eran

excluidos de ella. Al abandonar el campo y emigrar a la ciudad, habían renunciado al checo y adoptado el alemán con la esperanza de su emancipación. Kafka sabía que esa esperanza era vana.

Dice Steiner que el alemán de Kafka era chirriante para los oídos checos y que, sobre todo en sus encuentros con Milena, se sentía culpable de no utilizar sus fuerzas intelectuales en el renacimiento de la conciencia nacional checa. Al tiempo que le resultaba extraño el alemán hablado por los estudiantes y negociantes alemanes que visitaban Praga, sentía, además, que era “el idioma de los enemigos”. Como judío percibía la pujanza del nacionalismo alemán. En 1921, Kafka le habló a Brod de “[la] imposibilidad de no escribir, la imposibilidad de escribir en alemán, la imposibilidad de escribir de modo diferente. Se puede añadir una cuarta imposibilidad: la imposibilidad de escribir”.

Deleuze y Guattari dicen que estas palabras definen el callejón sin salida que impedía a los judíos el acceso a la escritura y hacía imposible su literatura. Sin embargo, para Steiner, son “expresión de la ambigua mirada que Kafka vertía sobre la literatura y sus propios escritos”. Añade que su deficiencia o falla evoca el motivo en el Antiguo Testamento de los tartamudos afligidos por el mensaje divino, o de los videntes que quieren esconderse de la presencia y arrobado provocado por la Palabra. Además, la imposibilidad de escribir era la tentación suprema de Kafka, y resuenan sus palabras: “Todo esto sin excepción existe para ser quemado”. “Si desaparecieran todas mis obras se cumplirían mis verdaderos deseos”. Subraya que las obras y los silencios de Kafka, habría que ubicarlos en el contexto de las relaciones de la sensibilidad judía con la literatura y los idiomas europeos. La casa de las palabras no era suya. Como los emigrantes y sus hijos, que no conocen su propia lengua y conocen mal la que están obligados a hablar.

2.2. La articulación de lo individual en lo inmediato político

En las literaturas menores todo es político. En las mayores, el problema individual (familiar, conyugal, edípico...) tiende a unirse con otros también individuales, mientras el medio social queda como telón de fondo. El espacio reducido de la literatura menor hace que cada problema individual se conecte inmediatamente con la política. Para Kafka, “entre los fines de una literatura menor está el ennoblecimiento y la posibilidad de debate de la oposición entre padres e hijos”, que no es un fantasma edípico sino un programa político, añaden Deleuze y Guattari.

2.3. El dispositivo colectivo de enunciación

En la literatura mayor se da la enunciación del “maestro”, mientras en la menor, al no abundar los maestros, todo se vuelve enunciación colectiva. Todo lo que se dice o hace es político. La literatura hace la función de conciencia colectiva o nacional, ya que esta no existe en la vida pública. El escritor marginal está en la mejor situación para expresar otra

sensibilidad, dibujar otra comunidad potencial. De esta manera, la máquina literaria releva a la revolucionaria, porque puede crear las condiciones de una enunciación colectiva, y no por razones ideológicas. “La literatura no es tanto un asunto de la historia literaria como un asunto del pueblo”. Se puede ver en *Josefina la cantora*.⁴

Kafka admiraba a Goethe, pero huyó de hacer una literatura de autor o de maestro. Porque estaba absolutamente solo, pudo conectar con lo colectivo de manera que la letra K. no designe a un narrador, ni a un personaje, sino a un dispositivo maquinal o un agente colectivo.

Deleuze y Guattari afirman que todo escritor debe escribir en su lengua (incluso el que ha tenido la desgracia de nacer en un país con una literatura mayor) como un judío checo escribe en alemán o un uzbekiano, en ruso. Ha de escribir como un perro que excava su hoyo o una rata que hace su agujero para encontrar su propio punto de subdesarrollo, como en el caso de la rata de *Der Bau*.

3. Cómo hacer una literatura menor en la propia lengua

Los autores Deleuze y Guattari se preguntan cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor capaz de minar el lenguaje y llevarlo por una línea revolucionaria y sobria. Cómo volvernos el nómada, el inmigrante o el gitano de nuestra lengua. Y responden que hay que luchar contra el sentido porque toda lengua compensa su desterritorialización con una reterritorialización del sentido. El escritor ha de habitar su propia lengua como un extranjero.

Es necesario que deje bien claro que estoy aquí en mi país y que, a pesar de todos mis esfuerzos, no entiendo una palabra del idioma que usted habla.⁵

Kafka optó por el alemán de Praga desecado y mezclado con el yiddish para escribir, ahondando en la desterritorialización a fuerza de sobriedad. Despojándolo de resonancias contextuales: históricas, locales y metafóricas. Borró las riquezas y matizaciones de los precedentes literarios e históricos del alemán.

Deleuze y Guattari observan cierto paralelismo entre la literatura en alemán de los judíos de Praga y las condiciones de literatura menor que se daban en los irlandeses Joyce y Beckett. Por una parte, dicen que Max Brod o Gustav Meyrink optaron por enriquecer artificialmente aquel alemán, lo que suponía un gran esfuerzo de reterritorialización simbólica a base de arquetipos y de distanciar la lengua del pueblo, por lo que la salida que les quedaba era la política, el sionismo; sin embargo, Kafka hizo un uso puramente intensivo⁴ de la lengua, nada simbólico. En el caso de los irlandeses, dicen que Joyce trabajó el inglés y otras lenguas con exuberancia y sobredeterminación, realizando todas las reterritorializaciones mundiales; mientras, Samuel Beckett desterritorializó el francés y el inglés al usarlos con sequedad y pobreza. Desprestigió la palabra como medio de

expresión artística y creó una poética de imágenes. Ser menor es la gloria de esa literatura, es un hito revolucionario para toda la Literatura.

Los autores abordan la oposición entre contenido y expresión en relación con la disyunción comer y hablar, o comer y ayunar. Observan que todo lenguaje, al articular sonidos, se desterritorializa de la boca, de la lengua y de los dientes, ya que los órganos tienen su territorialidad primitiva en los alimentos. Hay una disyunción entre comer y hablar⁵ y entre hablar y escribir. La escritura transforma las palabras en cosas que pueden rivalizar con los alimentos; por eso pueden “atragantarse” o “se devora un libro”, por ejemplo. Hablar y, sobre todo, escribir es ayunar. Kafka estaba obsesionado por los alimentos, por la carne, por los dientes. Era vegetariano y parece que solo comía carne cuando se acostaba con Felice. Ayunar es el tema de *El artista del hambre*.

En la desterritorialización de la lengua, el sonido o la palabra no son lenguaje comprensible, tampoco música o canto, aunque lo parezcan. El graznido de Gregor, el silbido del ratón o la tos del mono desfiguran las palabras. Los perros músicos no hacen música. En *Josefina la cantora*, el canto surge de no cantar. Cuando Kafka dice: “Vivo únicamente a ratos en una pequeña palabra, en cuya vocal modificada pierdo mi inútil cabeza durante un segundo”, lo que hace es neutralizar el lenguaje quitándole el sentido, al fijarse en un acento o en una inflexión de la palabra. Como si se tratara del juego de niños de repetir una palabra cuyo sentido escasamente se percibe, para hacerla vibrar en sí misma. Cuenta que de niño repetía “fin de mes, fin de mes” hasta llegar al sinsentido. El nombre propio es muy adecuado para este juego, ya que no tiene sentido en sí mismo. Los nombres propios lo fascinaban. Podemos verlo por ejemplo en *La condena*.

Cuando el sentido es activamente neutralizado, la palabra da nacimiento directo a la imagen y esta se convierte en devenir: devenir-perro del hombre; devenir-hombre del perro; devenir mono o coleóptero del hombre y a la inversa. En una lengua rica, normal, la palabra *perro* designaría un animal y se aplicaría como metáfora a otras cosas (duerme o vive como un perro). Kafka elimina cualquier metáfora o simbolismo. “Las metáforas son una de las muchas cosas que me hacen desesperar en mi actividad literaria”, dice. Los animales kafkianos no son *como*, no hablan *como*; sino que son perros, ratones, insectos lingüísticos. Ese es un uso intensivo del significante de la lengua.

Intensivo o tensor es todo instrumento lingüístico que permite llevar al límite una noción o rebasarla: palabras paspartú, baúl o comodín; verbos, conjunciones, exclamaciones, adverbios o preposiciones que adoptan cualquier sentido; verbos pronominales propiamente intensivos; en hebreo, como *Giben*, ‘poner, sentarse, colocar, quitar’; términos que connotan dolor; por ejemplo, las palabras se vuelven graznido doloroso en Gregor; el acento como tensión interior de la palabra o la distribución de vocales y consonantes con discordancia interna. Todos ellos son rasgos de austeridad lingüística que Kafka usa con función creadora, al servicio de una nueva expresividad o intensidad.

Casi ninguna de las palabras que escribo armoniza con otra, oigo restregarse entre sí las consonantes con un ruido de hojalata, y las vocales unen a ellas su canto como negros de barraca de feria.

Deleuze y Guattari también ponen los ejemplos de Céline, que usa el francés exclamativo, y de Godard, quien hace del francés una lengua menor, cuando los personajes de sus películas hablan una lengua pobre, de frases constituidas con acumulación de adverbios y conjunciones estereotipadas.

4. Funciones del lenguaje. Bilingüismo, multilingüismo

Los autores proponen un modelo tetralingüístico para analizar las funciones del lenguaje que pueden ser ejercidas por un mismo grupo en diferentes lenguas y evaluar su uso al servicio del poder o su resistencia a él. Después analizan la relación de los judíos de Praga con las cuatro lenguas:

- *lengua vernácula*, materna, territorial, de origen o comunidad rural;
- *lengua vehicular*, urbana, estatal o mundial, de sociedad de intercambio comercial, de gestión burocrática; de primera desterritorialización;
- *lengua referencial*, del sentido, de cultura;
- *lengua mítica*, en el horizonte de las culturas y de reterritorialización espiritual o religiosa.

Desde la perspectiva espacio-temporal, la lengua *vernácula es aquí*; la *vehicular, por todas partes*; la *referencial, allá*, y la *mítica, más allá*.

La distribución de estas lenguas varía de grupo a grupo y dentro del mismo grupo. Por ejemplo, el latín fue vehicular en Europa durante mucho tiempo antes de volverse referencial y después, mítica. Hoy el inglés es vehicular mundial al servicio de una tecnocracia mundial.

La situación de los judíos de Praga era la siguiente: la lengua vernácula para los procedentes del mundo rural era el checo, reprimido y olvidado. El yiddish era despreciado o temido frecuentemente. La lengua vehicular era el alemán, en las ciudades, entre la burocracia estatal, comercial y de intercambio. El inglés comenzaba a tomar esta función. La lengua referencial y de cultura era el alemán de Goethe y también el francés. La lengua mítica era el hebreo.

Kafka era uno de los pocos escritores judíos de Praga que entendía y hablaba el checo (lengua de relación con Milena). El alemán era su lengua vehicular y de cultura. Aprendió hebreo. Conocía el francés, el italiano, y algo de inglés. El yiddish le fascinaba como lengua de teatro popular, que apoyaba económicamente. Se trata de una lengua sin gramática, que

vive de palabras robadas, emigradas, que opera sobre el alemán tan desde dentro que no se puede traducir al alemán sin destruirla. Kafka dijo de él:

Es una lengua que da miedo mezclado con una cierta repugnancia.

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.

El capítulo sobre Kafka y la literatura menor acaba con la reflexión sobre lo que sucede cuando, para un escritor, ya no funciona la “máquina creativa”. Deleuze y Guattari hablan de las “líneas de fuga del lenguaje”: el silencio, la interrupción, lo interminable o “lo peor” (suponemos que se refieren eufemísticamente a la muerte). Comentan que Louis Ferdinand Céline, después de *Viaje al fin de la noche* y *Muerte a crédito*, ya no tenía nada que decir y solo escribía para conseguir dinero y quejarse.

Para entender la vía del silencio, nos aproximamos a *Lenguaje y silencio* de Steiner. Allí leemos que el lenguaje impone a los seres hablantes el deber de transmitir incluso las experiencias que están en el límite de la posibilidad de ser articuladas; aunque ante los extremos de lo atroz y lo sublime parece imponerse el silencio. Steiner se refiere a la tentación del silencio cuando ante ciertas realidades se cree que el arte resulta trivial o impertinente. Se pregunta si es posible la voz literaria en los tiempos en que los hombres son forzados a escarbar o chillar sus tormentos como perros, sabandijas o ratas. ¿El poeta debería rendirse? En Kafka, la cuestión del silencio está presente de manera radical. Él sabía que en el principio era la Palabra, pero, ¿y en el final?

Mis amigos se apoderan de lo que he escrito [...] Acaban publicándose cosas que no fueron al principio más que fragmentos privados o divertimentos. Vestigios íntimos de mi fragilidad humana [...] Max Brod, sobre todo, está empeñado en hacer literatura con ellos, y también porque no soy bastante fuerte para destruir esos testimonios de mi soledad.

Si desaparecieran todas, se cumplirían mis verdaderos deseos. Sólo que, dado que existen públicamente, no quiero impedir que las conserve el que quiera hacerlo.

Mi última petición. Todo lo que dejo atrás [...] en forma de cuadernos, manuscritos, cartas, borradores, etcétera, deberá incinerarse sin leerse y hasta la última página.

Creo que Paul Celan hace una literatura menor en alemán. Igual que Kafka, no podía escribir en alemán, no podía hacerlo en alemán y no podía no escribir. Celan transformó el alemán hasta donde pudo y optó por la peor de las fugas. También el Kertész de *Sin destino* practica una literatura menor en húngaro.

Finalmente, podríamos concluir que Deleuze y Guattari consideran que toda lengua puede ser usada intensivamente, que la literatura menor es grande, revolucionaria y ha de ser el objetivo de todo escritor exigente y comprometido con su trabajo —o mejor, con su destino—.

Notas

1. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. Méjico, Era, 1990.
2. K. narra en primera persona su vida dedicada a la excavación de túneles cada vez más complejos. Está obsesionado por la idea de que la compleja obra arquitectónica, la madriguera, será atacada por potenciales enemigos que en ningún momento dan reales indicios de existencia. La guarida, creada con un constante y paranoico afán de perfección, no provoca en su autor la paz y el sosiego que él espera encontrar allí; más bien, le causa angustias cada vez mayores: “incluso ahora, que está en su apogeo, mi vida apenas cuenta con una hora de tranquilidad”.
3. STEINER, George. *K*, en *Lenguaje y silencio*. Sevilla, Gedisa, 2006, p. 146.
4. El cantor, a diferencia del cantante, es alguien que debe cantar, que tiene la responsabilidad de hacerlo, ya que el canto más que una protesta es testimonio de lo que sucede y su papel es exponer la realidad como es. “Si se calla el cantor, se calla la vida”, cantaba Mercedes Sosa.
5. KAFKA, F. *El gran nadador*. Barcelona, De Bolsillo, 2018, p. 192.
6. Lectura intensiva: minuciosa, cada palabra es comprendida. Extensiva: relajada y amena. Cuenta con el contexto.