

KAFKA EN TRANSFORMACIÓN

Poética y recepción en los
contextos español, catalán
e hispanoamericano

Anna Montané Forasté, Heidi Grünewald,
M. Loreto Vilar (eds.)



Kafka en transformación

Poética y recepción en los contextos español,
catalán e hispanoamericano

Anna Montané Forasté
Heidi Grünewald
M. Loreto Vilar

Dades CIP recomanades per la Biblioteca

CIP 830¹⁹"(KAFKA) KAF

Kafka en transformación : poética y recepción en los contextos español, catalán e hispanoamericano / Anna Montané Forasté, Heidi Grünewald, M. Loreto Vilar. – Girona : Documenta Universitaria, marzo de 2026. – 1 recurs en línia (275 pàgines)
Conté: La poética kafkiana de la pregunta / Yvonne Al-Taie ... – Textos en castellà i en català. – Descripció del recurs: 18 maig 2026
ISBN 978-84-9984-746-7

I. Montané Forasté, Anna, editor literari II. Grünewald, Heidi, editor literari III. Vilar Panella, M. Loreto, editor Literari IV. Contenidor de (Obra): Al-Taie, Yvonne. Poética kafkiana de la pregunta 1. Kafka, Franz, 1883-1924 – Traduccions al castellà – Història i crítica 2. Kafka, Franz, 1883-1924 – Traduccions al català – Història i crítica 3. Kafka, Franz, 1883-1924 – Influència 4. Kafka, Franz, 1883-1924 – Crítica i interpretació 5. Llibres electrònics

CIP 830¹⁹"(KAFKA) KAF

Esta publicación ha sido financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (Proyecto de investigación PID2021-125817OB-I00).



Corrección del texto original: las editoras
Diseño de la cubierta: Documenta Universitaria
© de los textos: de sus autores y autoras
© de la edición: Documenta Universitaria®
www.documentauniversitaria.com
info@documentauniversitaria.com
Documenta Universitaria® d'Edicions a Petició, SL

ISBN: 978-84-9984-746-7
DOI: 10.33115/b/9788499847467

Girona, mayo de 2026



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos —excepto que se indique lo contrario— a una licencia Creative Commons de tipo Reconocimiento-NoComercial (BY-NC) v.4.0. Se puede copiar, distribuir y transmitir la obra públicamente siempre que se cite el autor y la fuente y no se haga un uso comercial. La licencia completa se puede consultar en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.es>



**Documenta
Universitaria**

@DocUniv
documentauniversitaria.com

Índice

Presentación	7
Anna Montané Forasté, Heidi Grünewald, M. Loreto Vilar	

I POÉTICAS

La poética kafkiana de la pregunta	17
Yvonne Al-Taie	
Espacios de inmersión: la poética kafkiana de la atención.....	33
Carolin Duttlinger	
«Símbolos inservibles para la vida cotidiana»: Kafka y las lecturas metafóricas	49
Marisa Siguan	

II LECTURAS

Sobre el infinito, la culpa y el poder. Lecturas de Kafka en Walter Benjamin, Jorge Luis Borges y Francisco Ayala.....	67
Daniel López Fernández	
Una larva en el inframundo. <i>La metamorfosis</i> de Kafka en la filosofía de María Zambrano.....	83
Marc Arévalo Sánchez	
Diáfora, reterritorialización y prosopopeya en Franz Kafka y Antonio Di Benedetto.....	95
Javier Sánchez-Arjona Voser	
Elementos kafkianos en la novela <i>El cuarto de atrás</i> de Carmen Martín Gaité.....	111
Francisca Roca Arañó	

Variaciones sobre «Un cruzamiento». Gustavo Martín Garzo y Franz Kafka.....	127
Anna Montané Forasté	
<i>Bartleby y compañía</i> : Enrique Vila-Matas lee a Kafka.....	143
Inge Stephan	
Sobre el montaje <i>Metamorfosis</i> , de La Fura dels Baus.....	155
Àlex Ollé	

III TRASLADOS

Kafka a l'ús d'una petita nació.....	169
Josep Murgades	
«Kafka és un autor clar i confús alhora». Una conversa amb el traductor Joan Ferrarons i Llagostera.....	189
Jordi Jané-Lligé	
Otro laberinto: la traducción de la obra de Kafka.....	205
Adan Kovacsics	
En los abismos de la palabra: acerca de la (im)posibilidad de traducir a Franz Kafka.....	217
Isabel Hernández	
El olvido del olvido: «Muttersprache» y «Jargon» en Kafka y sus traducciones.....	231
Juan de Miquel	
Margarita Nelken, primera traductora de Kafka a la lengua española.....	249
Elisa Martínez Salazar	
Las autoras y los autores.....	269

Diáfora, reterritorialización y prosopopeya en Franz Kafka y Antonio Di Benedetto

Javier Sánchez-Arjona Voser

Introducción

El objetivo de las siguientes reflexiones es analizar la presencia en la prosa kafkiana de la figura retórica de la diáfora —entendida como un ejemplo de reterritorialización retórica—, su relación con la prosopopeya y sus ecos en la narrativa breve del autor mendocino Antonio Di Benedetto. Procuraremos no caer en la trampa de tratar de ver posibles influencias de Kafka en un autor posterior —en este caso Di Benedetto— como si se tratara de establecer una relación genética entre ambas obras. Es indudable que la posterioridad biográfica del mendocino lo convierte en lector de Kafka; algo biológicamente imposible en el caso inverso, toda vez que el autor praguense muere dos años después del nacimiento de Di Benedetto. Pero quizá tenga razón Hegel cuando considera el inicio como una especie de preasignación del objeto del mismo; en ese caso, Kafka sería precisamente principio de los escritores que vendrán después de él, no en virtud de patrones interpretativos que apliquen, por analogía, esquemas orgánicos, sino porque de alguna manera están pre-figurados en él: en Kafka hay cierta intención que se refleja en autores casual y no causalmente posteriores a él. Esta relación genética no orgánica (sino dialéctica) es la que ensayaré aquí desde una óptica demaniana, es decir, cediéndole el escenario a cierto recurso a la retórica para comprender mejor los textos y sus afinidades electivas. Como si los textos eligieran. Así lo atestigua Alfred J. Mac Adam en una reseña de *Zama* que nos ocupará más adelante. Mac Adam vincula en ella la novela de Di Benedetto —genética no orgánicamente— tanto al mundo de Kafka como a *The heart of darkness* de Joseph Conrad (Mac Adam, 1980).

Ciertamente, el vínculo entre Di Benedetto y Kafka ha estado presente en el imaginario de los lectores del mendocino. Quizá de forma inevitable, porque ambos dan respuesta (o tratan de hacerlo) a la problemática que Deleuze y Guattari se plantearon a propósito de Kafka: ¿cómo arrancarle a la propia lengua una literatura menor capaz de horadar el lenguaje, de conferirle sobriedad «revolucionaria» (cfr. Deleuze/Guattari, 1975: 35)? En este sentido, la prosa de Kafka ha sido alabada desde un primer momento por la claridad y precisión de su lenguaje (cfr. Guntermann, 1991: 226). Así, Beißner incidía en 1963 en que la prosa kafkiana destaca «bei einer extremen Schmucklosigkeit, durch eine klar geordnete, lückenlos lineare Finalität» (Beissner, 1963: 16). «Das beste klassische Deutsch unserer Zeit» constataba Tucholsky incluso (*apud* Guntermann, 1991: 227), que para Max Brod era, como bien es sabido «“Akkribismus”» (*apud* Guntermann, 1991: 227), reflejo del carácter de su amigo (exacto, hiper-crítico consigo mismo), un lugar común en algunas biografías. También lo anota Walter Benjamin en un apunte privado del contexto de los textos sobre Kafka que publicó el filósofo en la década del 1930: «Nüchtern wie Kafkas Sprache muß der Apfel vom Baum der Erkenntnis geschmeckt haben» (Benjamin, 1977: 1218).¹ En el caso de Di Benedetto fue quizá Julio Cortázar el primero en localizar al novelista mendocino en el lugar preciso al que apunta su prosa: «Di Benedetto pertenece a ese infrecuente tipo de escritor que no busca la reconstrucción ideológica del pasado, sino que está en ese pasado» (*apud* Di Benedetto, 2009). Recientemente, Rafael Arce llevó a cabo una lectura, en clave de literatura menor, de *Mundo animal*, relacionando la obra de Antonio Di Benedetto con la de Franz Kafka. Destacando la sobriedad como denominador común; pero también el papel que en la obra del escritor mendocino tiene el juego irónico con la literalidad de las frases hechas (Arce, 2016: 132).

Tanto en Kafka como en Di Benedetto puede constatarse un momento liminal determinante, identificable en la falla que se abre entre lo deseado (el sueño) y el orden (la ley); entre aquello que nos distingue como individuos, particularmente, y lo general, sentado en la ley. Es lo que metonímicamente definiremos como diáfora: un principio que da cuenta de la imposibilidad de la realización de aquello que las novelas de formación prometían: la realización vocacional y sentimental del individuo en sociedad. En Kafka y Di Benedetto —entendido como epígono de Kafka— debemos hablar de la imposibilidad de dicha realización. Por eso puede hablarse, más que de novela, de parábola en ambos casos; y, por eso, de pequeñas narrativas,

1 Cfr. también Adorno (1962: 261 y 264), especialmente su alusión al «principio de literalidad» en Kafka; o su desarrollo, en clave deconstructiva, en Menke 2000: 32ss.

en el sentido de Lyotard (cfr. Neumann, 2013: 446s.): también, y no en último extremo, por la tensión dialéctica que plantean con aquello que entendemos por novela. Un intento, por tanto, de poner el acento no en la falla entre texto y voz a la que apunta Bettine Menke (2000) a propósito de la obra de Kafka, sino en el hecho de que es la propia factura de la prosa kafkiana la que genera esta brecha, como lo puede evidenciar una lectura que ponga el acento en la presencia de la figura de la diáfora en el texto; de esta forma es como puede tratar de vincular, por afinidad y no por vinculación genealógica, el modo en que se con-figuran ciertos textos kafkianos con el de momentos concretos de la prosa de Antonio Di Benedetto.

Cuestión liminal: a propósito de la prosopopeya en Kafka y Di Benedetto

Centrándonos en el caso de *Mundo animal* de Di Benedetto, podemos establecer una diferencia con respecto al mundo de Kafka. Hay en el escritor praguense cierta relación mimética entre lo inerte de la arquitectura y del mobiliario y los protagonistas de sus relatos y novelas inconclusas. Como ha observado Starobinski (2016), los elementos arquitectónicos figuran en sus ficciones el umbral que separa del mundo en el que tienen su sede poderes ausentes que determinan sin embargo la vida del protagonista kafkiano; y estas imágenes actúan sin hacerlo realmente, precisamente por esa condición liminal, y por tanto por la condición de discontinuidad que imponen (cfr. Deleuze/Guattari, 1975: 130ss): es más, la intimidación que provocan radica precisamente en su impasibilidad, que se convierte en un producto del poder ejercido desde la ausencia. Y este influjo de lo inanimado provoca, miméticamente, que los personajes vayan aproximándose a lo inerte, se mineralicen. Lo que dicen y de ellos se cuenta nace entonces de una doble materia inerte: la que pasma y la de los pasmados. La figura latente entonces es la prosopopeya: en Kafka tiende a hablar, o a hablarse de lo que está prejuizado a ser inerte, presignado para reflejar la impasibilidad que lo amenaza, lo que angustiosamente espera; y lo hace a costa de llegar a la mudez. La prosa kafkiana es pre-prosopopéyica. La pre-prosopopeya kafkiana es o bien lo condenado al mutismo o lo que se le arranca a la mudez de la muerte que Kafka imagina en lo limitado, sea el hombre encerrado, sea el animal concebido como un humano impedido. La simbiosis entre ser humano y animal es de mínimos. Porque, en el

universo de Kafka, la anomalía no es estructural, sino una anomalía de situación (Starobinski, 2016: 949).

En el caso de Di Benedetto, esta anomalía de situación se evidencia no tanto en elementos arquitectónicos como en el trabajo que en la prosa del mendocino se hace con la propia literalidad del lenguaje. Un trabajo que, en *Mundo animal*, está íntimamente vinculado tanto con el principio de literalidad al que apunta Adorno (1962: 264) a propósito de Kafka, como con la literatura menor kafkiana, tal y como ha sabido ver Rafael Arce (2016). La hipótesis de partida de Arce es que «cada cuento [de *Mundo animal*] es un experimento narrativo que parte de una frase hecha» (Arce, 2016: 131). Esta frase hecha, articulación figurativa de una enseñanza o de una asociación de ideas ejemplarizante, se desterritorializa, se realiza, volviéndola literal, verosimilizándola. Pero, al hacerlo, alza la compuerta de un desarrollo que, en último término, conduce a la mudez, límite al que tiende la función de las ficciones de Kafka, que también está presente en la prosa de Di Benedetto. Pero lo interesante para lo que aquí nos ocupa es que este desarrollo se inicia precisamente en la identificación del nombre del animal en la inercia de la frase hecha, que el relato deshace. Es decir que, mientras en el caso de Kafka el protagonista tiende a la mudez y la prosa kafkiana puede ser entendida, desde la ley escondida tras un elemento arquitectónico, como pre-prosopopéyica, en el caso de *Mundo animal* Di Benedetto el proceso es inverso: se parte del epitafio del animal escrito en la lápida de la frase hecha —un tipo de ley distinto, cuyo autor es igualmente difuso, consuetudinario o el propio lenguaje quizá— para liberar al animal de este corsé mediante asociaciones de base metonímica, horizontales, como ha sabido ver Rafael Arce; pero también de raíz diáforica, como proponemos aquí. En Di Benedetto, la diáfora es post-prosopopeica. El ante la máscara en Kafka frente al tras, después de la máscara en Di Benedetto.

Diáfora y reterritorialización

En *Zama*, la gran novela del mendocino, este juego se confronta con una realidad primitiva —no la gauchesca de *Aballay*, sino la indígena en tiempos de la colonia española. En una reseña de *Zama*, el profesor Alfred Mac Adam compara y distingue la novela de Di Benedetto con «el espíritu» de *El corazón de las tinieblas*: la novela del mendocino se distinguiría de la de Conrad porque en *Zama* se redefine el «horror» que abraza y rechaza Kurtz, el protagonista conradiano:

... it is no longer the inversion of civilized manners found in a primitive world, but the inhuman aspect of a reality created by Civilization itself. The invisible, inaccessible king in whose government Zama works is the hidden god of Di Benedetto's text, the creator of this Kafkaesque reality that denies the individual his right to an identity. The primitives have the advantage over their civilized governors: they know who they are. (Mac Adam, 1980: 77)

La distinción entre colonizadores e indígenas, que Mac Adam constata en *Zama* desde la lectura de Conrad, da cuenta precisamente del límite que el proceso civilizatorio traza creando una realidad «kafkiana»: es decir, un mundo en el que la mera presencia del límite presupone la ausencia de un poder que, no obstante, ejerce su influencia en la realidad delimitada y, por ello, ejerce un influjo pasmante en ella; un aterimiento que, no obstante, alberga un deseo de trascender la realidad atenzadora, desvistiéndola y re-creando una realidad absoluta, mítica, pero dislocada. Si nos fijamos en la breve parábola kafkiana *Wunsch, Indianer zu werden*, vemos precisamente en el «indio» la concreción del deseo de escapar de esta realidad kafkiana:

Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen ließ, denn es gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, und kaum das Land vor sich als glatt gemähte Heide sah, schon ohne Pferdehals und Pferdekopf. (Kafka, 1994: 32)²

Esta breve parábola (cfr. Neumann, 2013), un párrafo tan solo, está compuesta por un número llamativamente escaso de sustantivos: «*Indianer*», «*Pferd(e)*», «*Boden*», «*Sporen*», «*Zügel*», «*Land*», «*Heide*», «*Pferdehals*», «*Pferdekopf*». Tres de ellos se repiten: *Pferd* —«*auf dem rennenden Pferde*», «*Pferdehals*», «*Pferdekopf*»—; *Sporen* —«*die Sporen*», «*keine Sporen*»—; *Zügel* —«*die Zügel*», «*keine Zügel*». Una repetición que evidentemente se debe a un tipo de énfasis, negativo, como se advierte del paso del artículo determinado al *Negativartikel* a través de dos verbos que tienen que ver con el despojar(se): *lassen* y *wegwerfen*. Esta ausencia, que es una inversión de la historia entendida como progreso, que es una vuelta a un origen soñado —el deseo de convertirse en indio— acaba en una metamorfosis a costa

2 Si uno fuera de verdad un indio, siempre alerta, y sobre el caballo galopante, sesgado en el aire, vibrara una y otra vez sobre el suelo vibrante, hasta dejar las espuelas, pues no había espuelas, hasta desear las riendas, pues no había riendas, y por delante apenas veía el terreno como un brezal segado al raso, ya sin cuello ni cabeza de caballo. (Kafka, 2003: 27)

del caballo, una fusión del jinete deseoso de ser indio y el cuadrúpedo, que —tal y como lo insinúa el eco que provoca el texto en lectores europeos— da lugar a un origen extraño al de los pueblos originarios americanos: el del centauro. Esta transformación, que parte del uso negativo de la diáfora, es una variación del tema de la teología de la ausencia al que se refieren Deleuze y Guattari (1975: 79): el lector es sorprendido prejuzgando la imagen del pueblo originario americano visto por Kafka con el arquetipo clásico del centauro, reduciéndolo a punto de partida para la realización de un deseo que es la revitalización de un prototipo perdido, aunque conservado aún como fetiche; el «indio» es reducido a centauro potencial y así da pie a este breve texto.

Lo interesante para lo que aquí nos ocupa es que esta metamorfosis que se describe performativamente en el texto se hace precisamente a través de la iteración enfática (negativa) de sustantivos; es decir, a través de la figura de la diáfora. La diáfora, podríamos decir apropiándonos de la idea de reterritorialización que Deleuze y Guattari defienden en *Pour une littérature mineure*, es el resultado de una reterritorialización *retórica*. La deterritorialización a nivel de expresión, es decir, la opción por un alemán sobrio, el de Praga, se refleja también en el propio mecanismo que da lugar a la diáfora: la iteración. La repetición es la que da lugar al énfasis; pero también es una declaración de pobreza: se repiten términos, procediendo «à force de sécheresse et sobriété, de pauvreté voulue, poussant la détterritorialisation jusqu'à ce que ne subsistent plus que des intensités» (Deleuze/Guattari, 1975: 35); es decir, a falta de alternativa, se *crea esta alternativa modificando expresivamente el lenguaje*. Se recurre a lo que se tiene —cucarachas y empleados, por ejemplo, en el caso de *Die Verwandlung*. Pero, de esta manera, lo accidental pasa a convertirse en esencial, de modo que el protagonista kafkiano acaba perdiendo su autonomía. O más bien: acaba poniendo de relieve que el protagonista kafkiano carecía de autonomía desde un principio, porque solo viene determinado por la función que *representa* y que la narración acota, como si se tratara incluso de una indicación dramaturgica (cfr. Vogl, 1990: 13). La prosa kafkiana desenmascara a este sujeto definido solo por su función, aunque se muestre como individuo: carece de identidad, está completamente alienado. Solo puede repetir; solo puede expresarse mediante aquello que repite. También mediante el baile de los artículos: así, por ejemplo, en una escena central de *Die Verwandlung* el *Ungeziefer* Georg se agarra al retrato —probablemente de su madre vestida de animal (con pieles)— como si fuera una última tabla de salvación en medio de la vorágine que lleva a madre y hermana a vaciar el dormitorio de Gregor en un acto de piedad de esta última: Georg coloca sobre el retrato su desagradable silueta para, literalmente, salvar el mueble, el único objeto que es capaz de retener. Lo interesante es

que este proceso pasa en los dos párrafos en cuestión por la repetición del sustantivo «Bild» sin recurrir a sinónimo alguno:

Und so brach er denn hervor —die Frauen stützten sich gerade im Nebenzimmer an den Schreibtisch, um ein wenig zu verschnaufen—, wechselte viermal die Richtung des Laufes, er wußte wirklich nicht, was er zuerst retten sollte, da sah er an der im übrigen schon leeren Wand auffallend das Bild der in lauter Pelzwerk gekleideten Dame hängen, kroch eilends hinauf und preßte sich an das Glas, das ihn festhielt und seinem heißen Bauch wohlthat. Dieses Bild wenigstens, das Gregor jetzt ganz verdeckte, würde nun gewiß niemand wegnehmen. [...] Er saß auf seinem Bild und gab es nicht her. (Kafka, 1994: 165-166)³

La secuencia viene marcada por el paso de «*das Bild*» a «*dieses Bild*» a «*seinem Bild*»; es decir, del artículo al demostrativo y finalmente al posesivo: de esta forma el retrato se modifica, cambiando deícticamente la relación que tiene con el hijo-bicho, que, con cada nueva determinación desde el margen, adquiere matices distintos. Un recurso similar al que encontramos en el breve relato *Eine kaiserliche Botschaft*, donde se pasa del artículo indeterminado de «*eine Botschaft*» al determinado «*die Botschaft*» para desembocar en el sintagma «*die Botschaft eines Toten*», que es pronominalizado —«*sie Dir*»—, performativamente, como si fuera un epitafio. Es mediante el aditamento aplicado desde los márgenes como se «enriquece» y a la vez determina la sobriedad expresiva en Kafka.

Der Kaiser —so heißt es— hat Dir, dem Einzelnen, dem jämmerlichen Untertanen, dem winzig vor der kaiserlichen Sonne in die fernste Ferne geflüchteten Schatten, gerade Dir hat der Kaiser von seinem Sterbebett aus eine Botschaft gesendet. [...] Der Bote hat sich gleich auf den Weg gemacht; [...] Öffnete sich freies Feld, wie würde er fliegen und bald wohl hörtest Du das herrliche Schlagen seiner Fäuste an Deiner Tür. Aber statt dessen, wie nutzlos müht er sich ab; [...] und stürzte er endlich aus dem äußersten Tor — aber niemals, niemals kann es geschehen — liegt erst die Residenzstadt

3 «Y así salió de pronto de su escondrijo —en la habitación contigua, las mujeres acababan de apoyarse en el escritorio para tomar aliento—, cambió cuatro veces la dirección de su marcha, sin saber muy bien qué debía salvar primero; cuando vio, colgado llamativamente en la pared ya vacía, el cuadro de la mujer envuelta en pieles, se arrastró presuroso hasta él y se pegó contra el vidrio, que lo sostuvo y alivió el ardor de su vientre. Al menos ese cuadro, que Gregor tapaba ahora totalmente, no se lo quitaría nadie. [...] Él seguía aferrado a su cuadro y no pensaba entregarlo» (Kafka, 2003: 118s.).

vor ihm, die Mitte der Welt, hochgeschüttet voll ihres Bodensatzes. Niemand dringt hier durch und gar mit der Botschaft eines Toten. – Du aber sitzt an Deinem Fenster und erträumst sie Dir, wenn der Abend kommt. (Kafka, 1994: 280-282)⁴

Si pasamos ahora a *Mundo animal* de Antonio Di Benedetto, constatamos, con Rafael Arce, que el volumen de relatos «es una máquina anti-metafórica, metonímica, catacrética: toma la vertical del sentido (del símbolo) y opera transmutándola en la horizontal del funcionamiento: (la metamorfosis de la imaginación verbal es correlativa de los procesos de metamorfosis animal-humano y humano-animal)» (Arce, 2016: 132).⁵ A pesar de compartir el análisis de Arce, le sumaríamos un resorte, quizá nuclear, a esta máquina anti-metafórica: el de la diáfora. Tomemos un ejemplo, el inicio de uno de los cuentos centrales de *Mundo animal*, «Sospechas de perfección»:

Creo yo que nada se me opuso porque, al entrar y en todos los sucesivos registros, hice poner que era maestro de vocación. Se pensó que mentía, porque allí nadie cree en la vocación, y como la mentira es una de sus formas de expresión normales, se me aceptó como uno de ellos. (Di Benedetto, 2009: 77)

La frase hecha del atributo «de vocación», una frase dictada, es desgranada, repitiendo el núcleo del complemento del nombre: «vocación» adquiere, al repetir la palabra, un matiz de ambigüedad: no solo la inclinación por un oficio determinado, sino también una trascendencia re-negada. Y, siguiendo el cuento, adquiere una connotación distinta, la del llamamiento, la de la convocatoria. Porque la historia de este vendedor de libros a gentes iletradas que decide organizar escuelas de lectura —pero no de escritura— acaba levantando suspicacias y temores entre los poderosos del lugar, hasta que deciden ajusticiarlo:

4 «El emperador —eso dicen— te ha enviado a ti, un individuo, un lamentable súbdito, una sombra diminuta refugiada ante el sol imperial en la más lejana de las lejanías, precisamente a ti te ha enviado el emperador un mensaje desde su lecho de muerte. [...] [El mensajero] se puso en camino de inmediato; [...] Si ante él tuviese el campo abierto, cómo volaría, y pronto oirías el espléndido golpeteo de sus puños contra tu puerta. Pero en vez de eso, ¡qué inútilmente se esfuerza! [...] si al final se precipitara fuera por el portón exterior —aunque eso jamás podrá ocurrir, jamás—, solo tendría delante la capital, sede de la corte, el centro del mundo, repleta hasta los topes de sus propios desechos. Nadie logra penetrar allí, y menos aún con el mensaje de un muerto... Pero tú, sentado al pie de tu ventana, sueñas con él cuando cae la tarde» (Kafka, 2003: 202).

5 Cfr. también Yelin (2010) y Premat (2009), autores de los que Arce parte en su análisis.

El ajusticiamiento pudo ser vulgar; no lo fue, no sólo por el punto en que se suspendió, sino por la realidad, novedosa, por lo menos para mí, del pelotón de ejecución. Era propiamente un pelotón: algo así como una pelota grande formada por millones de hormigas.

Las hormigas y las gentes se saciaron cuando yo estaba en los huesos. Y al parecer se comprendió de inmediato que esas hormigas no podrían con mis huesos, porque en mi presencia se sugirió el empleo de perros, que no fue aceptado porque, oí decir, los perros no eran, en ese caso, un instrumento legal.

Se difirió, pues, la consumación del ajusticiamiento hasta que llegara otro pelotón especializado. Yo, en huesos, pero con altivez adquirida por la conciencia de que les estaba dando un trabajo poco común, caminé hasta la celda. (Di Benedetto, 2009: 79)

En este breve pasaje del ajusticiamiento, son tres los sustantivos desterritorializados: el pelotón que pasa de formación a montón desordenado de apariencia esférica; las hormigas que migran desde su condición pasiva, de mero «dar forma» al pelotón, a ser identificadas con las gentes —hormiguitas a su vez de una sociedad despótica— y devorar activamente al reo, para, finalmente, ser señaladas por el demostrativo con el que se denuncia su incapacidad de ejecutar lo que se les pide; y, por último, los huesos, que, de la expresión hecha «estar en los huesos», pasan a denotar materia orgánica pero inerte que se resiste a la ejecución para signar por fin un nuevo estado, éticamente superior. Son tres casos de diáfora en un cuento que versa sobre desterritorializaciones de diverso tipo: la del que ingresa en una colectividad a la que llega como extraño, buscando integrarse en ella; la del reo encerrado; y la del que resiste y por su resistencia debe ser condenado a un destierro que es una sucesión de reterritorializaciones en espacios arcádicos de resonancias bíblicas —uno bañado por leche y otro por miel—.

Nos hemos detenido en un solo ejemplo, paradigmático de Mundo animal, pero podríamos aducir bastantes más. El animal liberado de la frase hecha —o por la operación liberadora que la pone literariamente, irónicamente en cuestión—, la transformación animal está casi indefectiblemente relacionada o con la enfermedad o con fantasías de desmembramiento, como ha observado Arce:

...son ejercicios de ascesis extremos (como en el cuento de Kafka «El artista del hambre»). [...] El cuerpo al límite de lo vivo, destruido y descuartizado, propone una alternativa entre la vida y la muerte como experiencia de no poder morir. El tuberculoso de «Mariposas

de Koch» agoniza mientras las mariposas salen de su cuerpo. El narrador de «Amigo enemigo» se desvanece de asco, pero sobrevive y recupera el habla. El protagonista de «Nido en los huesos» pide que alguien azuce a los perros para morir como el mono. El de «Es superable» llega hasta las migas de pan que se doran al sol y espera la «muerte alada» de los pájaros. El de «En rojo de culpa» agoniza y contempla cómo las pulgas abandonan a los ratones muertos y se abalanzan sobre su carne caliente. En «Bizcocho para polillas», el narrador, que no puede ponerse ninguna ropa sin que las polillas lo dejen cada vez en harapos, termina por sucumbir ante ellas y, con una triquiñuela, logra que se coman una parte de su corazón mientras la restante palpita de agradecimiento. (Arce, 2016: 139)

Ejercicios de dislocación, por tanto, de de- y reterritorialización, que seguirán teniendo ecos en obras posteriores del mendocino. Tomemos un ejemplo más, de uno de los cuentos o de las *Novellen*, más celebrados de Di Benedetto: *Aballay*. En esta adaptación a una realidad gauchesca, fundacional de la literatura argentina, de un ejemplo tomado de la antigüedad europea, la de los estilistas, Di Benedetto narra cómo, tras escuchar el relato de un predicador, un gaucho decide imitar a los antiguos ascetas, pero a lomos de un caballo, del que se promete a sí mismo no descabalgár. Y así sus aventuras consistirán, en el fondo, en cómo evitar tener que poner pie a tierra a pesar de los avatares a los que se enfrente, el «preferiría no bajarme» de un Bartleby gauchesco. Aunque le persiga la culpa de un asesinato casi involuntario, se va ganando la fama de santón entre las gentes del lugar; una fama que contrasta con el respeto atávico que los indios sienten por él, al que no llegan a llamar «centauro», sino más gráficamente hombre-caballo. Hacia el final de esta historia, cuyo protagonista acaba, como el Gregor kafkiano, pegado a la tierra, hay un duelo con el hijo del asesinado por Aballay:

Siempre piensa en el gurí que le hincó la mirada.
Pasan años. Un día se encuentra con esa mirada.
Sabe que el niño, hecho hombre, viene a cobrarse.
Lo ha seguido, el mozo. Lo topa en un cañaverál.
Podría parecer un santón de poca edad, en digno caballo. Trae
templados los ojos, pero decididos. Igual que Aballay, está en
harapos.
Le comunica:
—Lo he buscado.
—¿Mucho tiempo ...?
—Toda mi vida, desde que crecí.

No pregunta, afirma:

—Conoció a mi padre.

Sería ocioso preguntarle quién es él y quién era su padre.

Le pide:

—Señor, eche pie a tierra. (Di Benedetto, 2009: 337)

Este ejemplo de diáfora se lleva a cabo con un baile de dislocación del artículo al deíctico del demostrativo en el caso «mirada», que, acompañada del demostrativo, adquiere un matiz siniestro. El cambio de persona entre el posesivo «mi» y el «su» que acompañan a «padre» en el pasaje citado es una suerte de máscara que evita el nombre del finado, por cuya identidad sería ocioso preguntar, enfatizándose así su condición de ausente. Sin embargo, por paradójico que resulte, esta ausencia resulta íntima precisamente por el ejercicio retórico del recurso a la diáfora. Y esta intimidad implica un juicio, en la línea de lo que Kafka le escribe a Felice en 1917 y que aquí recogemos de una carta a Max Brod en la que el autor de *La metamorfosis* copia el siguiente pasaje:

Wenn ich mich auf mein Endziel hin prüfe, so ergibt sich, daß ich nicht eigentlich danach strebe ein guter Mensch zu werden und einem höchsten Gericht zu entsprechen, sondern, sehr gegensätzlich, die ganze Menschen- und Tiergemeinschaft zu überblicken, ihre grundlegenden Vorlieben, Wünsche, sittlichen Ideale zu erkennen und mich dann möglichst bald dahin zu entwickeln, daß ich durchaus allen wohlgefällig würde und zwar – hier kommt der Sprung – so wohlgefällig, daß ich, ohne die allgemeine Liebe zu verlieren, schließlich als der einzige Sünder, der nicht gebraten wird, die mir innewohnenden Gemeinheiten offen, vor aller Augen ausführen dürfte. Zusammengefaßt kommt es mir also nur auf das Menschen- und Tiergericht an und dieses will ich überdies betrügen, allerdings ohne Betrug. (Kafka/Brod, 1989: 178).⁶

6 «Si me examino a mí mismo en lo que respecta a mi objetivo último, lo que resulta es que en realidad no aspiro a llegar a ser un hombre bueno y a satisfacer las exigencias de un tribunal supremo, sino, muy al contrario, a abarcar con mi mirada toda la comunidad humana y animal, a conocer sus predilecciones básicas, sus deseos, sus ideales morales, a reducirlos a preceptos sencillos y a desarrollarme a mí mismo lo más pronto posible en esa dirección, de tal manera que llegue a ser grato absolutamente a todos, tan grato (aquí reside la incoherencia) que, sin perder el amor general, acabe teniendo derecho, como único pecador que no es quemado en la hoguera, a perpetrar abiertamente, ante los ojos de todos, las ruindades que en mí habitan. En resumen, lo único que me importa es, por lo tanto, el tribunal humano, y ese tribunal quiero encima engañarlo, aunque sin engaño verdadero». (Kafka, 2024: 251).

Menschen- und Tiergericht: lo que juzga en este espacio liminar es *repetido*; y al repetirlo, varía: principio diafórico, iteración y variación en un mismo movimiento: el del gesto que juzga lo que desde un principio ya estaba condenado, prejuzgando irónicamente hasta el propio tribunal al que se pretende engañar sin engaño, en una iteración —que se antoja infinita— de la condena. En este juego de mostración y ocultación se inscriben los relatos de animales tanto de Kafka como de Di Benedetto, en los que las formas de la fábula y el bestiario son utilizadas como vías de transmisibilidad de una verdad ausente (Yelin, 2010: 263).

Conclusión

A pesar de las diferencias apuntadas entre Di Benedetto y Kafka, sí que podemos afirmar que un denominador común entre ambos es el concurso de iteración y ausencia, o de ausencia por un ejercicio de iteración, en el que primero solo varían los artículos y finalmente, en el límite, solo quedan pronombres. Un denominador común que apunta a una cuestión crucial, evidenciada, como muy tarde, tras la lectura que Jacques Derrida hace de Kafka: en Kafka (y, por ende, en el mendocino) se invierten los términos habituales en un juicio; no es la historia la que motiva la sentencia dictada, sino que es la condena previa, sin pecado original, la que motiva, la que prejuzga, la historia.⁷ Una historia que se reduce a un cúmulo de explicaciones; o un intento de hacerlo, imposible por la reducción al absurdo que supone. En el caso de Di Benedetto, lo juzgado es especialmente el lenguaje fosilizado en la frase hecha que la narración libera. De modo análogo al que apunta el quiasmo kafkiano —ejemplo del «*Denkgesetz der „Umkehrung“*» según Neumann (Neumann, 1968: 703)—: «Wer sucht, findet nicht, aber wer nicht sucht, wird gefunden.» (Kafka *apud* Neumann, 1968: 703). Las paradojas kafkianas y los juegos dibenedittianos dibujan los contornos de espacios —el interior kafkiano, el espacio abierto tras las frases hechas de los relatos de Di Benedetto— pre-signados por la mudez: la prosopopeya opera en las relaciones entre hombre y animal tanto en los relatos kafkianos como en los del mendocino Di Benedetto. No hay antropomorfización, porque eso implicaría una identidad o identificación sustancial entre ser humano y animal; en su lugar, lo que en Kafka y Di Benedetto nos encontramos es más bien la adscripción de una máscara humana al animal; es decir, algo

7 Cfr. también la observación de Deleuze y Guattari de que, en Kafka, «*les écrits précèdent la loi, loin d'en être l'expression nécessaire et dérivée*» (Deleuze/Guattari, 1975: 82).

ajeno al animal y que presupone a lo humano como dado previamente para permitir esta operación, este acto que es figura (cfr. De Man, 2007). Pero nada impide que concurra la operación inversa: que sea el animal quien le confiera la máscara al humano. Lo que está en cuestión es qué es máscara, qué es cara: es la entidad lingüística que convierte a lo humano y a lo animal en intercambiables porque son repetibles; pero también en interdependientes, difuminando (por vía de la relación diafórica que en el fondo late en estas operaciones) la diferencia genérica que se supone que impera entre el hombre y el animal. En esto consiste realmente el *de-facement* demaniano: en el despojo de la cara previa que todo acto de «dar cara» presupone implícitamente (cfr. De Man, 2007: 157s.). Es decir: en el fondo estamos ante una catacresis (Arce, 2016: 132). A lo que se le añade —para aumentar la complejidad de esta red de relaciones, de esta coalescencia— la dimensión temporal de la metamorfosis, la metamorfosis como tiempo articulado (cfr. Harzer, 2 y 26ss). Tanto la metamorfosis como la coalescencia de hombre y animal expresada por la catacresis de la prosopopeya desarrollada diafóricamente en Kafka y Di Benedetto apuntan a un problema de base más inquietante: el carácter ficcional —porque enfático— de toda deixis; y, por ende, su capacidad de intimidad y, al mismo tiempo, de reducir a ausencia, a pronombre, a los sustantivos de sus diáforas, meros acompañantes de la variación de demostrativos y posesivos.

En su conocido ensayo sobre el lenguaje, Heidegger interpreta el poema *Una noche de invierno* de Georg Trakl como un ejemplo del hablar puro que comienza invocando, a un tiempo, el mundo y las cosas, lo lejano y lo cercano. Un nombrar conjunto que, sin embargo, no confunde, y, así, identifica en el «entre» (*zwischen*) la intimidad o intrarepercusión (*Innigkeit*) que aúna sin confundir al mundo y a la cosa: la «di-ferencia» o «intercisión» (*Unter-Schied*). Una inter-cisión que no disgrega porque descansa a su vez en una interioridad propia, unificadora: la diáfora, que Heidegger define como «*durchtragender Austrag*», que podría traducirse bien como «ex-portación trans-portante» o bien como «ilación traslativa» (Heidegger, 2018: 22). El principio diafórico, sería, por tanto, un paradigma sui generis que, extrapolado al lenguaje en general, apunta también a la concomitancia de un carácter inquietantemente antagónico, por el que toda palabra, proposición o enunciado conllevan la posibilidad de ser repetidos «en la forma misma de su Otro-sentido, su «en-contrar-sentido» e incluso su sinsentido, el de la Repetición que puede erosionar el significado hasta borrarlo» (Cuesta Abad, 2001: 122). Este es el punto en el que inciden Deleuze y Guattari, a nuestro juicio, con su defensa de la literatura menor ganada por erosión: que, si neutralizamos el gesto heideggeriano, imbuyéndolo de realidad, quizá dé pie a una idea de capacidad mítica

de las prosas de la literatura menores, que podría verse o deducirse de la incorporación que en la diáfora se hace de los significados previos; la diáfora tiende a ser genealogía de la inquietud que presigna lo íntimo, en tanto que resultado de una horadación. Como si se tratase de un epitafio o de una máscara en sentido arendtiano: persona animal —por ceñirnos a los casos de Kafka y Di Benedetto— entendida también como el *per-sonare* (a través de la diáfora) (cfr. Arendt, 1975) desde o tras lo prosopopeico; Kafka y Di Benedetto, respectivamente. Ambos señalan y parecen preguntar al recurrir a la deixis con la que indican el límite que nos separa de aquello que nos prejuzga: ¿podemos sostener con evidencias la certeza que expresamos en todo gesto deíctico? Ese animal, ¿es realmente animal? ¿está aquí? ¿cuál es su ahora del proceso metamórfico que la diáfora le impone, apuntando enfáticamente a la prosopopeya y en virtud de un acto de lenguaje? ¿Hasta qué punto es consistente un acto demostrativo en un contexto metamórfico o que está transido de metamorfosis? ¿Qué tipo de intimidad animal signa la diáfora?

La cuestión teórico-literaria que aquí late en el fondo es si la diáfora —la repetición de una misma palabra ya empleada dotándola de un matiz distinto— no sirve de base o herramienta interpretativa para captar *en movimiento* —para sorprender— el proceso de apropiación, de reformulación de los mitos —entendidos, con Lévi-Strauss, como modelos de organización de aporías sociales; una apropiación que transforma los mitos así entendidos en modelos narrativos que de alguna manera contengan las disensiones, las fricciones sociales de las que surgen los relatos míticos. En *Arbeit am Mythos*, Hans Blumenberg llamó «absolutismo de la realidad» a esta preminencia de lo real en sociedades arcaicas (Blumenberg, 1990: 9ss): la cuestión sería si lo diafórico puede ser entendido como un modo de recrear este absolutismo de la realidad y si, precisamente por ese motivo, puede convertirse en la evidencia momentánea de la manifestación instantánea de lo general en lo particular de la que hablaba Hegel. Porque la diáfora, la *distinctio* quintiliana, es precisamente un tipo de énfasis. La cuestión —lo que estaría en cuestión— es si el doble movimiento iterativo y enfático que caracteriza a la diáfora es el que también operaría en una recepción del mito tal y como hemos descrito y reflejado más arriba en la referencia de Gerhard Neumann a Lyotard: una recepción que no sería tanto metafórica como diafórica: palabra a palabra se repite, desmenuzado, el gran relato del sustrato mítico, para variarlo y para motivar, con esta variación, un tipo de énfasis estético desde el punto de vista hegeliano. El mito, así entendido, es condición de posibilidad de la literatura menor; una literatura que habría que entender como el resultado de la perversión de la tradición, pero sin dejar de insistir en aquello que con-figura a los mitos recreando literariamente la primacía de lo real que los protagonistas kafkianos y dibenedettianos parecen constreñidos a tener que aceptar.

Bibliografía

Obras citadas de Franz Kafka

- Kafka, Franz (1994). *Drucke zu Lebzeiten*. Hans-Gerd Koch, Wolf Kittler y Gerhard Neumann, eds. Fráncfort del Meno: S. Fischer.
- Kafka, Franz (2003). *Obras completas. Vol. 3: Narraciones y otros escritos*. Jordi Llovet, ed. Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras y Juan José del Solar, trads. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Kafka, Franz (2024). *Obras completas. Vol. 5: Cartas 1914-1920*. Jordi Llovet, ed. Carlos Fortea, trad. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Kafka, Franz/Brod, Max (1989). *Eine Freundschaft (II). Briefwechsel*. Malcolm Pasley, ed. Fráncfort del Meno S. Fischer.

Obras citadas de Antonio Di Benedetto

- Di Benedetto, Antonio (2009). *Cuentos completos*. Jimena Néspolo y Julio Premat, eds. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Obras consultadas

- Adorno, Theodor W. (1962). *Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad*. Manuel Sacristán, trad. Barcelona: Ariel.
- Allemann, Beda (1998). *Zeit und Geschichte im Werk Kafkas*. Diethelm Kaiser y Nikolaus Lohse, eds. Gotinga: Wallenstein.
- Arce, Rafael (2016). «Del símbolo a la metonimia vía Kafka. *Mundo Animal* de Antonio Di Benedetto». *Acta Literaria* 52, 125-144.
- Arendt, Hannah (1975). «Sonning Prize speech, Copenhagen, Denmark, 1975». *Hannah Arendt Papers: Speeches and Writings File, -1975; Essays and lectures*. Library of Congress. Manuscrito. <https://www.loc.gov/item/mss1105601305/> (31.01.2025)
- Bänziger, Hans (1979): «Das namenlose Tier und sein Territorium. Zu Kafkas Dichtung *Der Bau*». *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 53, 300-325.
- Barbera, Sandro (2010). *Guarigioni, rinascite e metamorfosi: Studi su Goethe, Schopenhauer e Nietzsche*. Florencia: Le Lettere.
- Beissner, Friedrich (1983). *Der Erzähler Franz Kafka und andere Vorträge*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

- Benjamin, Walter (1977). *Gesammelte Schriften, Band II.3: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Blumenberg, Hans (1990). *Arbeit am Mythos*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Cuesta Abad, José Manuel (2001). *La escritura del instante: una poética de la temporalidad*. Madrid: Akal.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (1975). *Kafka: Pour une littérature mineure*. París: Minuit.
- De Man, Paul (2007). *La retórica del romanticismo*. Julián Jiménez Heffernan, trad. Madrid: Akal.
- Fingerhut, Karlheinz (1969). *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas*. Bonn: Bouvier.
- Guntermann, Georg (1991). *Vom Fremdwerden der Dinge beim Schreiben: Kafkas Tagebücher als literarische Physiognomie des Autors*. Tubinga: Niemeyer.
- Harzer, Friedmann (2000). *Erzählte Verwandlung: Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid – Kafka – Ransmayr)*. Tubinga: Niemeyer.
- Heidegger, Martin (2018). *Unterwegs zur Sprache*. Fráncfort del Meno: Vittorio Klostermann.
- Mac Adam, Alfred J. (1980). «Review of *Zama* by Antonio Di Benedetto». *World Literature Today*, vol. 54, núm. 1, 77.
- Menke, Bettine (2000). *Prosopopoiia: Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. Múnich: Fink.
- Neumann, Gerhard (2011). *Verfehlte Anfänge und offenes Ende. Franz Kafkas poetische Anthropologie*. Múnich: Carl Friedrich von Siemens Stiftung.
- Neumann, Gerhard (2013). *Kafka-Lektüren*. Berlín: de Gruyter.
- Premat, J. (2009). Lo breve, lo extraño, lo ajeno. En: A. Di Benedetto, *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 5-31.
- Starobinski, Jean (2016). *La beauté du monde*. Paris: Gallimard.
- Vogl, Joseph (1990). *Ort der Gewalt Kafkas literarische Ethik*. Múnich: Fink, 1990.
- Yelin, Julieta (2010). «Kafka en Argentina». *Hispanic Review*, vol. 78, núm. 8, 251-273

Con el soporte de:



Cien años después de su muerte, Franz Kafka es un autor en transformación y uno de los clásicos más enigmáticos de la modernidad. A pesar de su anclaje en lo cotidiano y de su lenguaje sumamente claro y sin adornos, su obra —es un lugar común— no se alcanza a comprender. Los ensayos reunidos en el presente volumen conmemorativo parten de esta inaccesibilidad de la obra kafkiana y la asumen como una invitación a arrojar nueva luz, si cabe, sobre aspectos concretos de la producción del autor praguense, sea ensayando nuevos enfoques poetológicos, releendo ensayos críticos clásicos, meditando sobre la (im)posibilidad de traducirlo, valorando los traslados existentes (al español y al catalán) o explorando modelos de recepción creativa. Se dirigen tanto a un público experto y académico como al lector común, a los que se asoman por primera vez, o segunda, a la obra kafkiana, a todos los que siguen y deberán seguir repitiéndose la pregunta que, al parecer del escritor César Aira, sobrevuela su obra entera: ¿de qué está hablando?



Facultat de Filologia
i Comunicació



**Documenta
Universitaria**

@DocUniv
documentauniversitaria.com