

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 |

Sobre el montaje *Metamorfosis*, de La Fura dels Baus

Àlex Ollé

Me gustaría iniciar esta presentación mencionando algunos de los temas centrales de la literatura de Kafka que, particularmente, me han atraído siempre y que, con toda humildad, querría relacionar con *La Fura dels Baus*. Se trata de temas universales que han constituido un motor permanente para las creaciones de nuestra compañía: el miedo, la angustia, el poder, la muerte, la soledad, el sexo o los sueños. Todos estos temas están muy presentes, desde mi punto de vista, en los trabajos de la *Fura dels Baus* y en la obra de Kafka.

Hay un aspecto relevante en el que quisiera incidir, y es el momento histórico en que nació *La Fura dels Baus*, en la época postfranquista. Después de cuarenta años de dictadura llegó la democracia, se constituyeron los primeros ayuntamientos democráticos y, en 1982, el PSOE ganó las elecciones. La cultura volvió a las calles, llenó los teatros y se crearon nuevos festivales. Como otras compañías de teatro independiente, *La Fura* nace con la voluntad de romper con el pasado y apostar por el futuro. Y, en este sentido, cabe destacar la eclosión de compañías de teatro independiente que se produjo en Cataluña desde los sesenta hasta los ochenta. Se trata de un fenómeno único en España —y me atrevería a decir, en el mundo— que bien merece ser estudiado; lo cierto es que en aquel período nacieron compañías de la relevancia de *Els Joglars*, *Comediants*, *El Tricicle*, *Dagoll-Dagom*, *La Fura dels Baus*, etc.: todas ellas desarrollaron lenguajes escénicos completamente diferentes entre sí y, al mismo tiempo, con un carácter colectivo que las identifica. Pero de entre todas aquellas iniciativas, tal vez sea la de *La Fura dels Baus* la propuesta más transgresora.

Cuando en 1975 muere Franco, los miembros del grupo tenemos entre catorce y dieciséis años. *La Fura* se crea en 1979, cuando nosotros ya tenemos entre diecinueve y veinte. En aquel momento, en Europa y

en Estados Unidos destacaban propuestas de teatro urbano y de música industrial. Lo comento porque aquellas estéticas pueden relacionarse fácilmente con Kafka.

Desde el inicio, actuábamos sin barreras, compartiendo el mismo espacio con los espectadores, sin un único escenario, sino mediante diversas áreas de acción que repartíamos por todo el espacio disponible, en medio de los mil o mil doscientos asistentes a los que movilizábamos con nuestras acciones y provocaciones. Lo llamamos «teatro de impacto»: pretendíamos romper con todos aquellos años de pasividad, de espectadores aletargados, adormecidos; buscábamos imágenes contundentes con las que romper la coraza de cada espectador y, así, hacerlo vulnerable. En el momento en que el espectador es más vulnerable es cuando podemos provocar emociones: emociones intensas que van desde el miedo al asco, pero que pueden ser sublimes, instantes de belleza. Es ahí donde también veo el nexo con la obra de Kafka, en esa voluntad de llegar al otro a partir de las emociones.

Por lo menos eso es lo que a mí me provocó la lectura de *La metamorfosis* a los dieciocho años. Es una lectura que, entre otras cosas, me llevó a plantearme siendo un adolescente lo que significa sentirte diferente o ser especial; y a partir de ahí conocer el aislamiento en una sociedad de consumo, una sociedad de alienación. A mi entender, en *La metamorfosis* hay algo de esto: la marginación a la que te condena la sociedad por el hecho de ser diferente.

Kafka y el teatro yiddish

En los aspectos que destacaba anteriormente sobre el teatro de La Fura dels Baus, hay algo de «teatro ritual», elementos de catarsis que compartíamos, sin saberlo, con el teatro yiddish, la escena tradicional judía. Trabajando en la puesta en escena de *La metamorfosis*, descubrí la intensa relación que había tenido Kafka con el teatro yiddish. Y siguiendo con la definición del teatro de La Fura dels Baus en relación con Kafka, a los pocos años de nuestra andadura apareció el adjetivo *furero* para definir nuestra estética teatral, y la crítica hablaba ya del «lenguaje furero» para definir un teatro provocador, transgresor y kafkiano en la medida en que lo absurdo, lo grotesco, lo incomprensible, lo angustiante, y lo opresivo adquirían protagonismo en nuestros montajes. Es curioso que, sin ansias de compararnos con Franz Kafka, surgiera ese adjetivo para definir un estilo, del mismo modo que mucho antes apareció el adjetivo *kafkiano*; adjetivos que se han incorporado al lenguaje cotidiano.

Preparando esta intervención recuperé, al cabo de veintidós años del estreno, una cita que había leído entre tantísimas otras cosas mientras estaba preparando el montaje de *La metamorfosis* y que pertenece a un volumen que compila varios textos de Kafka y lleva por título *Aforismos, visiones y sueños*. El libro tiene una introducción del traductor José Rafael Hernández Arias, donde puede leerse: «El carácter fragmentario e inédito de muchos de sus escritos», dice refiriéndose a Kafka, «su imperfección simbólica refuerza la enigmática identidad que se crea entre el lector y el autor.» (Hernández Arias, 1998:12). Para mí estas palabras implican que la naturaleza abierta a interpretaciones de los textos kafkianos lleva a sus lectores a identificarse más claramente con las emociones y las experiencias, creando un vínculo, como decía Hernández Arias, entre el lector y el autor. Y esto sucedía también de alguna manera con los espectáculos de La Fura dels Baus. Por supuesto, nosotros partíamos de una dramaturgia pautada, pero siempre existía una clara voluntad de dejar esos espectáculos abiertos a la libre interpretación del espectador, para crear algo vivencial, una experiencia singular, y llegar a la gente a través de las emociones. Y quiero repetir que, en mi caso, la lectura de Kafka, a diferencia de otros escritores, me provoca no tanto una reacción intelectual, que también, sino sobre todo visceral. La lectura de *La metamorfosis* siendo adolescente provoca un gran impacto: uno acababa mirándose las extremidades mientras lee para ver cómo se movían...

Es interesante remarcar que para Kafka el teatro fue un motor creativo muy importante, especialmente el teatro yiddish, al generarle muchas preguntas acerca de su propia condición de judío. La escena yiddish se basa en una estética muy ritualizada que impactó a Kafka en 1911, cuando vio al actor polaco Jizchak Löwy en el sórdido Café Savoy de Praga protagonizando la obra *El salvaje*, del dramaturgo Jakob Gordin. Kafka asistió a más de treinta representaciones y se hizo amigo de Löwy, que interpretaba el papel de un idiota, de un ser animalizado, grotesco, centrando su interpretación en el registro corporal, algo que yo utilicé también en mi montaje de *La metamorfosis*, y ese componente de corporeidad, carnal, también está muy presente en la trayectoria de La Fura dels Baus. Así, en nuestros primeros espectáculos no había texto y la dramaturgia se basaba en los cuerpos, la música y en las imágenes. Lo que quiero resaltar aquí es que en la génesis de la obra de Kafka existe ese impacto físico, ese impulso que le dio el teatro yiddish a través de la interpretación extrema de Löwy.

Trayectoria de La Fura dels Baus

Pero antes de seguir con Kafka, me gustaría hacer un breve repaso de la evolución de La Fura dels Baus. Además de lo corporal, otros elementos importantes, constitutivos del lenguaje de La Fura fueron, por ejemplo, la idiosincrasia de los espacios a los que nos adaptábamos: antiguas funerarias, mataderos, prisiones en desuso, fábricas... Espacios que permitían ser ocupados por el público y en los que nosotros organizábamos diferentes acciones en escenarios diversos.

No hay duda de que en el lenguaje *furero* hay reminiscencias de los años sesenta: happenings, performances, *body art*, que hemos reciclado. Porque reciclar, lo hemos reciclado todo. Nos hemos dejado contaminar por todo: lecturas, vivencias que te empapan y que surgen después en los procesos creativos. La primera obra fue *Accions*, en un momento en que la música industrial y el movimiento *punk* en Gran Bretaña tenían gran importancia. Fue una apuesta de trabajo físico: llevábamos los cuerpos cubiertos de barro, un poco al estilo del *butoh* japonés y su dimensión ritual, influenciados por el grupo Sankai Juku, que había actuado en Barcelona. Se trataba de una propuesta casi escultórica: destrozábamos un coche en cada representación, y eso en más 30 ciudades de todo el mundo. En Buenos Aires no pudimos hacerlo, dada la escasez que reinaba, y tuvimos que utilizar televisores, neveras, etc.

Pero insisto, lo que nos importaba era generar sensaciones. Hacer aflorar del interior de cada espectador, como consigue Kafka, esos sentimientos de angustia, miedo, provocando una especie de catarsis colectiva. En aquel espectáculo, los actores también usábamos bolsas de agua que emulaban secreciones corporales, bolsas con pintura de colágeno vegetal que estampábamos contra un muro, además de efectos pirotécnicos debidamente controlados: a pesar de lo inofensivo de aquellos efectos, la gente entraba en pánico, huía y se lanzaban contra el suelo. Estoy convencido de que a Kafka le hubiese encantado La Fura dels Baus, quizá igual que iba a ver a diario a Löwy, hubiese hecho lo mismo con nosotros.

También es verdad que actualmente aquellas propuestas, tal como lo hacíamos nosotros, estarían prohibidas. Parecían peligrosas, pero todo estaba pautado y bajo control: realmente nunca sucedió ningún accidente destacable. Pero el uso de la pirotecnia hoy no es posible, las normativas de seguridad en teatros y salas lamentablemente no permiten la realización de este tipo de espectáculos. Después de *Accions* vino *Suz/O/Suz*, y después *Tier Mon*, una puesta en escena sobre la guerra, el éxodo, el hambre.

El público que nos venía a ver era un público muy variopinto. Básicamente observábamos tres tipos de público: el que participaba excitado y loco por

lo que vivía; el que se pegaba a los muros y lo observaba todo de lejos; y luego había una pequeña parte que se iba al cabo de pocos minutos.

Retomando *Tier Mon*, encontramos en aquella producción un tema muy kafkiano, el de la alienación: en aquel caso la alienación del hombre por la máquina. Teníamos la «máquina de follar» porque se follaba a través de una máquina. También teníamos el «ojo de Dios», un artefacto al que incorporábamos el uso del vídeo, algo absolutamente inusual en aquel entonces.

Y llegaron las Olimpiadas de Barcelona'92. Nos encargaron a Carlos Padrissa y a mí el diseño de la parte central de la ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos, a la que llamamos *Mar Mediterrània, mar olímpic* en la que escenificamos, siguiendo el modelo de las naumaquias romanas, el viaje en barco de los fundadores de la ciudad con todos los peligros que les acechaban: la guerra, la contaminación, el SIDA... En el barco nos atrevimos a colocar un personaje que iba ensangrentado, elemento que se nos criticó por negativo, pero para nosotros era importante recordar que en esos momentos seguía activa la guerra de los Balcanes. Lo cierto es que esa ceremonia marcó un antes y un después en la historia de las ceremonias olímpicas: antes de 1992 todo era estética tipo Walt Disney, y después las ceremonias se encargaron a destacados artistas de cada país. En Beijing, su responsable fue el director de cine Zhang Yimou; en el caso de Londres fue la dramaturga y directora de escena Katie Mitchell. Se entendió a nivel internacional que las ceremonias olímpicas se podían dotar de contenido creativo y no tenían por qué reducirse solamente a algo folklórico.

En 1996, iniciamos nuestra trayectoria en el mundo de la ópera. *L'Atlàntida*, de Manuel de Falla, fue nuestra primera puesta en escena operística que realizamos junto con el escultor Jaume Plensa, responsable de algunos de los diseños escénicos. Entonces entró en nuestra vida Gérard Mortier, que en aquellos momentos era el director del Festival de Salzburgo —uno de los festivales de ópera más importantes en todo el mundo— y aquel mismo 1996 nos encargó el montaje de la ópera *La condenación de Fausto*, de Berlioz, para ser estrenada en la programación de Salzburgo 1999. Aquel reto nos llevó a plantearnos varias puestas en escena paralelas a partir del *Fausto* de Goethe, que adaptamos para teatro de sala con el título de *Fausto 3.0* (1997), y un tiempo después nos plantearnos llevar a la gran pantalla ese mito al dirigir la película *Fausto 5.0* (2001). La ópera *La condenación de Fausto* para nosotros debería llamarse *Fausto 4.0*, pero no le podíamos cambiar el nombre a una ópera de repertorio. A medida que íbamos profundizando en el mito —siguiendo el modelo de perfeccionamiento de un software— íbamos rebautizando cada nueva versión: 3.0, 4.0, 5.0... Más tarde escenificamos la ópera *Fausto* (2018), de Gounod, después *La historia de un soldado* (2019), de Stravinsky y,

finalmente, el *Mefistófeles*, de Boito (2020). En cierto modo, puedo decir que el mito fáustico me ha perseguido durante décadas.

Después de las Olimpiadas, empezamos a hacer espectáculos de gran formato para todos los públicos, con un gran número de actores y medios involucrados. Y haciendo una selección de títulos que, de un modo u otro, pueden relacionarse con Kafka, me gustaría hacer referencia a algunas producciones de La Fura dels Baus. En 2008, montamos *Boris Godunov*, recreando el secuestro que sufrió en 2002 el teatro Dubrovka de Moscú a manos de un grupo armado. En aquella producción quise reproducir la situación real con pregrabados de la intervención policial en el exterior del teatro; me pareció interesante mezclar la ficción de la obra original de Pushkin, que trata sobre el poder, y los hechos del asalto al teatro a manos de los terroristas chechenos.

Un año más tarde, destaca la producción de la ópera contemporánea *Le Grand Macabre* (2009), de Ligeti, con textos de Michel de Ghelderode, autor que, como Gogol, se puede relacionar con Kafka, a mi entender, por el valor de lo simbólico en sus obras. En aquel período, trabajamos frecuentemente con proyecciones de vídeos: *Mahagonny* (2009), de Kurt Weill y Bertolt Brecht; *Quartett* (2011), de Heiner Müller, basada en la novela de *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos, con nueva partitura de Luca Francesconi.

Después vinieron *Erwartung* (2013), de Schönberg, una obra profundamente kafkiana, e *Il prigionero* (2013), de Luigi Dallapiccola, que trata de la relación de poder entre un inquisidor y un preso. De un lado, me interesa lo simbólico presente en todas estas obras y, de otro lado, considero muy importante su contemporización, sobre todo si hablamos de ópera. Los libretos son a menudo muy misóginos y a mí lo que me gusta es mirarlos desde un punto de vista actual, entre otras cosas para que pueda interesar a un público más joven —no hay que olvidar que la ópera todavía tiene algo de elitista, con un público a menudo muy burgués y reaccionario—. Esa resistencia se percibe con propuestas como las mías: ¡cuántas veces no me habrán abucheado! Por ejemplo, en el montaje que hice de *Norma*, de Bellini, ¡en el que no salían romanos!

Norma (2016) me da pie también para hablar sobre cómo me gusta conducir mi proceso creativo. Me gusta ahondar en el contexto de creación de una obra, empaparme de ese momento histórico, para entender los motivos contextuales de su génesis: el amor desafortunado y romántico en el caso de *Norma*, que lleva a la protagonista casi a matar a sus hijos, como Medea. Analizando la obra más a fondo, uno se da cuenta del gran peso que tiene sobre ella el fanatismo religioso, y ahí es donde pienso en el papel que el fanatismo religioso ha tenido en mi propia educación (yo fui

a una escuela de curas durante los últimos años del franquismo), pienso entonces en la losa del pecado en mi educación y en mi formación como persona. Mi postura no es la de criticar la religión, pero sí el fanatismo. A veces me echan en cara que no critique otros fundamentalismos, como el islámico, pero yo prefiero hablar de las cosas que me han afectado a mí directamente y que conozco bien, y en este caso quería hablar de hasta qué punto la intransigencia religiosa ha condicionado nuestra manera de ser, la de varias generaciones.

Más tarde, en *Pelléas et Mélisande* (2015), de Debussy, con libreto de Maeterlinck, partiendo del personaje de Mélisande, que ha perdido la memoria, exploramos dramáticamente la idea de la memoria humana comparándola con la caja negra de un avión, donde queda todo registrado y que solo se abre cuando hay un accidente. Me interesa destacar de qué modo un motivo provoca nuevas interrelaciones, nuevos temas, y cómo éstos evolucionan hasta llegar a su plasmación escénica. Por ejemplo, en *Rusalka* (2021), de Dvořák, trabajé con la idea de que la invisibilidad de Rusalka venía dada por la diversidad funcional: ella y su entorno eran gente con diversidad funcional, eran gentes invisibles para la sociedad. Ellos viven entre nosotros, están en nuestros edificios, pero no los vemos. Eso los acerca a Gregor Samsa quien, por el hecho de ser diferente, la sociedad lo margina.

La metamorfosis en escena

Retomamos *La metamorfosis*. Para mí, la idea central de esta obra es la deshumanización. En lugar de animalizar a su protagonista Gregor Samsa, lo que hice fue deshumanizarlo. Me gustaría empezar recordando algo que leí sobre esa obra tan famosa de Kafka, de las muchas que se han escrito, en el momento en que estaba trabajando en su puesta en escena. Según parece, la fantasía del insecto le llegó a Kafka leyendo las cartas de su novia Felice Bauer estando alojado en un hotel de Berlín. Mientras leía, deprimido, sin saber qué decisión tomar, vio un chinche en la cama y se sintió como eso: como un chinche —no se pueden olvidar los insultos que su padre le profería a menudo: cerdo, gusano, etc.—. Lo que me importa de este episodio, sea o no cierto, es el valor de la imagen. El valor de concentrar en una sola imagen toda la experiencia de lo que se está viviendo. Una imagen puede ser el detonante de la creación de toda una dramaturgia. Reiner Stach, editor y biógrafo de Kafka, destaca el valor de las imágenes como detonantes para la escritura de Kafka.

Pero mentiría si dijera que la idea rectora de nuestro montaje de *La metamorfosis* me llegó a través de una imagen. Tenía grabada la obra en la cabeza desde la adolescencia, como comentaba antes. Estudiando, encontré en el periódico un artículo que hablaba sobre el fenómeno del *hikikomori* que me impactó mucho. El *hikikomori* afecta a un porcentaje nada desdeñable de gente joven en Japón, sobre todo chicos, que se encierran en su habitación durante meses e incluso años, sin salir de ella, eludiendo cualquier compromiso o contacto social. Y, efectivamente, aunque la obra se representó en muchísimos países, me interesaba especialmente que el estreno de *Metamorfosis* pudiera tener lugar en Japón, como así ocurrió: en Nagoya en el año 2005. Después del estreno, llevamos el montaje a Osaka y Tokio.

En la sociedad japonesa no está bien visto exteriorizar emociones; un japonés jamás confesaría que su hijo está encerrado en casa y no quiere salir. Pero el fenómeno adquirió tales dimensiones que hubo que tratarlo públicamente. Yo saqué muchísimas informaciones de este fenómeno para mi *Metamorfosis*. Recuerdo como se describía que los padres dejaban la comida en la puerta de las habitaciones de sus hijos y estos la recogían cuando los padres habían desaparecido, para no verlos. Los chicos estaban conectados casi permanentemente a internet; su único contacto con el mundo exterior. Es un fenómeno que ya podemos encontrar en nuestra sociedad europea y que también ha empezado a afectar a las chicas. Realmente el *hikikomori* me inspiró profundamente para mi puesta en escena de la obra de Kafka.

Recupero en este punto mi idea inicial: yo quería deshumanizar a Gregor Samsa en vez de animalizarlo. Es cierto que la animalización es un tipo de deshumanización, pero ésta no es siempre sinónimo de bestialidad. Sin embargo, ambos procesos son el reflejo de actitudes peligrosas que pueden llevar a la violencia, al odio y a la discriminación. Los insultos que el padre de Kafka usaba para humillarlo, como decía antes, recogen esa comparación con animales: gusanos, burros, moscas, perros... *La metamorfosis* no solo se refiere a la alienación del ser humano, también trata de la percepción que los demás tienen de aquel que es diferente, de la fragilidad de los vínculos de la comunicación, de la pérdida de la libertad, de la esperanza. La obra de Kafka se refiere en última instancia a la esencia de los individuos y esa esencia parece ser el miedo. Gregor Samsa vive en el horror, sometido por el miedo, conformado y atado por las convenciones, ¿acaso no es el miedo lo que ha sometido a los seres humanos de todas las épocas? Actualmente todo tiende a estar regido por los modelos regularizados del bienestar y el consumismo. Cuando alguien pretende diferenciarse, se convierte en un «bicho raro». La enfermedad del siglo XXI es la de la mente: trastornos bipolares, esquizofrenia, ansiedad, depresión, pánico. En algún lugar leí

acerca del diagnóstico que un médico aventuraba para Kafka, quien no descartaba, a partir de la lectura de sus materiales autobiográficos, que hubiese tenido algún brote esquizoide. Gregor puede ser cualquiera de nosotros, en la medida en que todos en algún momento de la vida nos sentimos diferentes, excluidos, por nuestras propias percepciones y por lo que el entorno nos devuelve.

Hablemos un momento de la fisicidad de Gregor Samsa: aquí volvemos al referente de Löwy, del actor yiddish que se retorció en *El salvaje*, y que yo recupero al final de mi *Metamorfosis*, cuando Samsa ya se encuentra casi completamente deshumanizado y adquiere una gestualidad no necesariamente animalesca, pero sí menos humana. Existen referentes previos en los que me inspiré; especialmente en Steven Berkoff, el dramaturgo, director y actor británico que, en 1969, llevó a la escena una emblemática *Metamorfosis* basada en la idea de fisicidad, protagonizada por Tim Roth. Aquel fue un montaje extraordinario que llegó a filmarse, que estudié en su momento y que me ayudó mucho en mi trabajo de construcción del personaje. También me sirvieron los dibujos mismos de Kafka, esas figuras humanas contorsionándose encima de una mesa, por ejemplo.

Mi montaje empezaba con un vídeo —hice mucho uso del vídeo en esta obra— que reproducía el sueño de Gregor; un sueño en el que se mezclaban realidad y ficción. Ese vídeo mostraba parte de la habitación de Gregor, que filmamos en una casa de verdad, combinado con unas tomas en cenital. Al abrirse la pantalla se veía el cubo que teníamos instalado en el escenario, un cubo transparente inspirado en un terrario. Me parecía un procedimiento idóneo para que tuviésemos a Gregor Samsa encerrado pero que lo pudiésemos observar. Jugando con la convención teatral, la familia no lo podía ver —solamente cuando Gregor abría la puerta—, pero el espectador sí lo veía todo. La habitación que reproducíamos era la habitación convencional de un joven urbano: con una televisión colgada, un armario, etc.

En relación con el texto, intenté mantenerme fiel al desarrollo del argumento original. Por supuesto introduje algunas modificaciones: suprimí, por ejemplo, las figuras de los tres viajeros por motivos logísticos y económicos, y las sustituí por la figura de un amigo del trabajo que se presentaba en la casa de los Samsa para interesarse por Gregor y por su estado. La familia, que, hasta el momento de la transformación, se había sustentado económicamente con los ingresos de Gregor, le ofrecía una habitación en la casa, y poco a poco este amigo iba suplantando a la figura del hijo. Este personaje me ayudó a crear una tensión dramática necesaria respecto al desarrollo argumental. El chico nuevo y la hermana de Gregor empezaban a enamorarse y, al mismo tiempo,

él iba ocupando el lugar del hijo original, hasta que llegaba un momento en que Gregor se rebelaba en su contra.

Dado que opté por no animalizar sino deshumanizar a Gregor, me interesaba recalcar los pasos que seguía en ese proceso. En un momento dado, Gregor escribe una carta a sus padres donde les comunica que, a partir de aquel momento vivirá en su habitación y nadie podrá entrar en ella. Les ordena dejarle comida en la puerta dos veces al día y les da instrucciones para hacerlo de modo que no puedan coincidir. Les prohíbe llamar a médicos o especialistas, y les notifica que su forma de comunicación a partir de entonces momento será, siempre que se produzcan cambios, a través de notas escritas. Exige a la familia respeto por su decisión, y ese respeto será la condición para seguir viviendo. Amenaza con el suicidio en caso de que ocurra lo contrario.

El uso del vídeo amplía las posibilidades narrativas. Es algo a lo que suelo recurrir. En el montaje, introduje una secuencia añadida: se trataba de una salida al cine de la familia para, en medio de esa situación tan angustiada, distraerse un poco. Los actores que representaban a la familia de Gregor se sentaban entre los espectadores y asistían junto a ellos a la proyección de su propia historia y la de Gregor. En la película, veíamos a Gregor en el trabajo, en una gran estación de trenes (era la de Sants de Barcelona), se le veía también consiguiendo una pistola, que en la obra adquiriría una importancia argumental más adelante; también, en clave onírica, sus relaciones y fantasías con las mujeres. Al acabar la proyección, los actores volvían al escenario y comentaban qué les había parecido la película: el padre mostraba su decepción, y la hija le remarcaba que todo era una metáfora.

De regreso a la normalidad de la vida cotidiana, me interesaba mostrar las ideas que le pasaban a Gregor por la cabeza: imaginado su propia muerte al lado del amigo, etc. Introdujimos después escenas de violencia en las que Gregor destrozaba todo lo que tenía en su habitación. Entonces, Grete, la hermana, proponía a la familia vaciar la habitación y suplicaba a Gregor que mientras tanto se escondiera en una caja. Así ocurría, de modo que una vez los operarios habían vaciado la habitación de muebles y enseres, el espacio se asemejaba cada vez más a un terrario. En aquellas escenas, destacaba un trabajo muy minucioso con la iluminación.

Hicimos avanzar el conflicto a través de un encuentro fortuito de la madre con Gregor. A raíz de verse inesperadamente, Gregor la atacaba e intentaba estrangularla y —recurriendo al humor negro—, ella se defendía con un spray anti-insectos. El padre, al presenciar la escena, atacaba a Gregor con un palo hasta que conseguía reducirlo.

Finalmente, el amigo se instalaba en la casa familiar, apropiándose de los muebles desechados por Gregor. Al reorganizar la escena, instalamos las camas donde dormían ambos a un lado y a otro de la pared del terrario. En las paredes de ese terrario habíamos instalado unos hierros que permitían a Georg simular que reptaba por las paredes, completando así su transformación. Es a partir de aquella imagen cuando Kafka iniciaba la historia de su Gregor Samsa, pero para mí era importante describir cómo se llegaba ahí. Aprovechamos esos movimientos de Gregor ya metamorfoseado para hacerle trepar hasta lo más alto de su terrario, desde donde divisaba la nueva situación familiar: feliz y proyectándose hacia el futuro, con el amigo ocupando su lugar. En ese momento, Gregor tenía un brote agresivo y se abalanzaba sobre la mesa, los comensales y la comida. No había vuelta atrás.

Hacia el final de la historia de Gregor, añadimos algunas escenas que no respondían al texto original: una secuencia de sexo entre los padres, un micro-monólogo en el que el padre reflexionaba (gracias al uso del vídeo) sobre su relación con el hijo, planteándose qué habría hecho mal para que su hijo se hubiese convertido en lo que era ahora, y, en una de las escenas finales, el amigo de Gregor acababa abandonando la casa, puesto que veía imposible quedarse en ella conviviendo con la agresividad de Gregor. Prácticamente al final, Grete, ante la transformación irrevocable de Gregor, concluía que aquel ser ya no era su hermano. Y era la madre quien, en un acto de piedad, cogía el arma que Gregor había escondido entre los muebles y ella había encontrado al vaciar la habitación, y lo mataba de un disparo, liberándolo de todo ese tormento. Tal como sucede en la obra original, queríamos ofrecer un final luminoso, queríamos mostrar como la alegría volvía a la casa: y lo hicimos a través de un nuevo film. De repente, los padres se daban cuenta de que Grete, su hija, se había convertido en una mujer y de que la vida continuaba.

Metamorfosis tuvo un largo recorrido, se programaron doscientas ochenta funciones en más de veinte países, y la crítica reaccionó unánimemente de forma entusiasta. Para concluir, decir que partimos de una idea y de una dramaturgia ideadas por mí, y que conté con la colaboración de Javier Daulte, un escritor argentino, para la escritura de los diálogos.

A pesar de que la dramaturgia contenía cambios en relación con el texto original, como hemos ido viendo en esta presentación, intentamos que nuestro montaje fuese fiel al espíritu de la obra de Kafka, y que se mantuviesen esos sentimientos de angustia y miedo que la lectura de *La metamorfosis* provoca.

Texto transcrito por Jordi Jané-Lligé y revisado por el autor

Bibliografía

- Kafka, Franz (1998) *Aforismos, visiones y sueños* (traducción e introducción de José Rafael Hernández Arias). Madrid: Editorial Valdemar.
- Stach, Rainer (2003) *Kafka: los años de las decisiones*. Madrid. Editorial Siglo XXI.

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