

**FRANZ KAFKA**  
**LA INCOMUNICACION COTIDIANA**

José Enrique Finol

El autor es licenciado en Letras y se doctoró en Ciencias de la Información y de la Comunicación en París, Francia. Es profesor asociado de L.U.Z., adscrito al Departamento de Ciencias Humanas de la Facultad Experimental de Ciencias.

**RESUMEN**

Bajo una perspectiva semiótica, el autor intenta en un primer texto: "La Metamorfosis", describir dos estructuras específicas del discurso literario de Kafka: la objetal y la espacial, las cuales constituyen armazones significativas de gran importancia: los objetos y el espacio son niveles de transformación de los sujetos kafkianos, pero también sujetos anclados en una estructura tímica que hace suspender el nivel temporal del relato.

En el segundo texto, "Una confusión cotidiana", el autor examina el proceso comunicativo entre los sujetos. El autor descubre que la sintagmática espacial y objetal no es una simple decoración narrativa, por el contrario, espacios y objetos se constituyen también en actores del discurso de Kafka.

## I. INTRODUCCION

No soy un especialista en la obra de Franz Kafka. He intentado aquí escribir un ensayo, con el objetivo de poner de relieve dos estructuras específicas del discurso literario de este autor checo. En primer lugar, me interesaba analizar la estructura de los objetos que sirven de soporte al discurso en "La metamorfosis" y, en segundo lugar, quería analizar la estructura espacial que articula el sentido en un breve cuento titulado "Una confusión cotidiana".<sup>1</sup>

Las dos estructuras —la objetual y la espacial— constituyen, desde mi punto de vista, armazones significativas, escasa o nulumente analizadas por otros autores. Pienso que una interpretación global de la obra de Kafka no puede dejar de lado el lenguaje que objetos y espacios constituyen y que apuntalan el peso de la significación en las obras del autor.

Intentaré, finalmente, establecer una brevísima confrontación entre algunos textos biográficos —en particular la larga carta a su padre— y los cuentos analizados. Esto último con el propósito de verificar mis hipótesis de lectura.

J.E.F.

1. Para "La metamorfosis" utilizaré la traducción de J.L. Borges, publicada por Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, Cuarta Edición, 1962. Para "Una confusión cotidiana" y demás cuentos citados utilizaré la versión de F. Zenutigh Núñez, en "Relatos Completos de Franz Kafka", Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1980.

## II. "LA METAMORFOSIS": EL UNIVERSO DE LOS OBJETOS

1. "La metamorfosis" es el relato más vigoroso de la producción del escritor checo y es en él donde nos presenta la imagen más cruda del hombre existencial y angustiado. Se siente palpar y bullir la vida llena de presiones, convenciones y alienaciones en cada uno de los movimientos y gestos de Gregorio Samsa. Es precisamente este cúmulo de angustias ante lo cotidiano lo que atrae y subyuga en "La metamorfosis". Ante ella se sienten bullir los diminutos lazos de la más normal existencia en la cual, como un zarpazo, viene a irrumpir la transformación en insecto con todo lo que ella simboliza y alude.

La proyección universal que este personaje asoma, se deriva de la consistencia mítica y alegórica del relato. El personaje encarnado en Gregorio Samsa, en cierta forma, golpea duramente la conciencia adocenada y dormida en una cotidianidad frustrante.

El tema de una filosofía de **la vida-real-normal** que Kafka promueve y que desembocará y alimentará al movimiento existencialista, ejerce una profunda atracción a quienes se asoman a los bordes de este abismo nebuloso y confuso en el cual se arrastra el insecto. El vigor mítico de la preocupación ancestral del problema de la vida, campea en todas las palabras del relato kafkiano.

2. El lugar donde Gregorio Samsa despierta, es el espejo donde se refleja lo común de su existencia. Es el primer marco cotidiano acorde con una vida que ni siquiera ha pensado en llegar a ser, una vida "normalmente" llevada, tristemente vivida y aquí marcada por un sino fatídico. Desde el mismo comienzo, Kafka nos introduce en un sitio en el cual los objetos nos dan la sensación de la vida que Gregorio lleva. La idea del autor es la de llevarnos, luego del brusco y sorpresivo encuentro con la metamorfosis, a un sitio que es común a todos los hombres: el cuarto y, en él, la cama, la colcha, el baúl, las paredes.

La cama, unida a la colcha, es el sitio donde se ha efectuado la transformación de Gregorio. Precisamente la cama y la colcha son los símbolos de la comodidad y la protección, frente a la almohada conciencia-tranquila. En esa cama y en los pliegues diminutos de su arrugada colcha, ha ido acumulándose la sustancia cotidiana que hoy lo hizo transformarse en insecto. En cada uno de los rincones de esa habitación se han depositado los ingredientes maléficos que hacen de él, precisamente, un insecto.

Estos ingredientes, sin embargo, no sólo están en las paredes de su cuarto y en los pliegues de su colcha. También están en su mesa, en su baúl y sus muebles que se han pegado a su piel como parte de su existencia. Esos objetos reciben sobre su caparazón la lluvia del tiempo que cae sobre Gregorio.

Su muestrario de paños no es menos importante en este aspecto, aunque sólo aparezca una vez en la obra, porque intuimos su presencia cuando pensamos en Gregorio Samsa, viajante de comercio.

Todo lo que lo rodea en su cuarto se ha penetrado de su existencia, se encuentra empotrado en su vida. Por ello, una vez metamorfoseado, Gregorio se aferrará a estos últimos reductos de su existencia.

*"Le vaciaban su cuarto, le quitaban cuanto él amaba: ya se habían llevado el baúl en que guardaba la sierra y las demás herramientas; ya movían aquella mesa firmemente empotrada en el suelo, y en la cual, cuando estudiaba la carrera de comercio, cuando cursaba el grado, e incluso cuando iba a la escuela, había escrito sus temas..."<sup>2</sup>*

Nostalgia y añoranza de los tiempos pasados, que aún parecen vivos y empotrados a la superficie de la mesa. De esta manera, los objetos se convierten en emblema del estado original al cual ya no se puede regresar. Gregorio no sólo añora sus tiempos idos, no sólo recuerda las actividades en tiempos felices realizadas. Esa añoranza es algo más profundo. Se recuerda no una época pasada, sino una condición humana que se ha terminado o, tal vez, que se ha descubierto que nunca existió.

Fácilmente esta nostalgia, proyectada sobre un conjunto de objetos, se emparenta con el recuerdo de la condición mítica del paraíso adánico y, a través de ella, se llega a la conciencia de la inocencia perdida. Más tarde veremos que Gregorio es el hombre caído que rememora su ancestro adánico.

Ahora bien, para Gregorio, desprenderse de estos objetos que pretenden quitarle su madre y su hermana, es arrancarle parte de su piel —"le quitaban cuanto él amaba"— y por ello no puede permitir tal cosa. Es entonces cuando por primera vez se rebela. No hay dere-

2. "La metamorfosis", op. cit., pág. 56.

cho, se dirá para sus adentros: "No tenía ya ni un minuto que perder para enterarse de las buenas intenciones de las dos mujeres".<sup>3</sup> Enseguida sale precipitadamente de su escondite y se aferra al retrato de la dama de la piel, retrato que él mismo había enmarcado. El contacto con ese objeto querido "calmó el ardor de su vientre".<sup>4</sup> ¿Es que acaso estas mujeres no podían darse cuenta de lo que significaban sus muebles para que osaran cambiarlos?

"Es que él deseaba de verdad se cambiase aquella su muelle habitación confortable y dispuesta con muebles de familia, en un desierto en el cual hubiera podido, es verdad, trepar en todas las direcciones sin el menor impedimento, pero en el cual se hubiera al mismo tiempo olvidado, rápida y completamente de su pasada condición humana".<sup>5</sup>

Gregorio sabe que sus muebles queridos son el último baluarte que sustenta su condición humana. Precisamente por ello es por lo que en forma simbólica se aferra a uno de los objetos que se encuentran más ligados a su vida, por haberlo hecho él con sus propias manos: el retrato. A pesar de que Gregorio sabe que su condición humana es condición de miseria y sordidez, la defiende porque también reconoce que es su última condición. Los objetos que son parte de su existencia sostienen, de cierta manera, su unión con el pasado inmediato, el de su normal y humana existencia. Su hermana y su madre no se daban cuenta de que "no era posible prescindir de la bienhechora influencia que los muebles ejercían sobre él".<sup>6</sup>

En definitiva, Gregorio, después de su transformación involuntaria, continúa apegado a sus cosas y a sus seres queridos. Es más, reconoce que en ellos encuentra una influencia medicinal, beneficiosa, que le ata a su condición humana, condición que él no quiere abandonar.

3. El cuarto donde Gregorio amanece al nuevo despertar, no sólo es el marco y cuna de su metamorfosis. Representa además el pequeño mundo donde gran parte de su vida se ha desarrollado y donde vivirá hasta su muerte.

3. *Ibid.*, pág. 56.

4. *Ibid.*, pág. 57.

5. *Ibid.*, pág. 54.

6. *Ibid.*, pág. 54.

Ese micromundo de Gregorio es el espacio donde se encierra la técnica alusiva de los objetos que hemos nombrado. Es imposible separar la añoranza del tiempo pasado que se alberga en la mesa y la constitución del ambiente general del cuarto, ambiente que está explicado por la influencia de los objetos.

Gregorio, antes de la transformación, se encontraba perfectamente situado en su habitación. Los numerosos años pasados en ella, habían servido para que se produjera una consustancialización entre el habitante y lo habitado. Ese espacio se viene a identificar, de cierta manera, con él. Este punto lo explicaremos más adelante.

El cuarto, decíamos, constituye el espacio cerrado que se encuentra íntimamente ligado a la vida gregoriana. Sin embargo, el hombre normal, común y corriente, que se sentía a gusto en ese espacio, necesitará, de ahora en adelante, agazaparse. Gregorio se esconderá, porque ha descubierto que el hombre es sólo un insecto (ya lo veremos más adelante) y por lo tanto, siente temor de exhibirse.

"...aquella habitación fría y alta de techo, en donde había de permanecer echado de bruces, le dio miedo, sin que lograrse explicarse el porqué, pues era la suya, la habitación en que vivía desde hacia cinco años".<sup>7</sup>

El cuarto, no obstante, no ha cambiado. Es el habitante de ese espacio quien se ha transformado; su ocultamiento es producto del extrañamiento que le produce la nueva forma de mirar al mundo. Gregorio termina así por reconocer que la condición humana es baja y servil porque está alienada por un mundo y una sociedad que lo atosiga, le convierte en una piltrafa y le hunde en la nada.

"...bruscamente, y con cierto rubor, precipitose debajo del sofá, en donde, no obstante sentirse algo estrujado por no poder levantar la cabeza, se encontró enseguida muy bien, lamentando únicamente no poder introducirse allí por completo a causa de su excesiva corpulencia".<sup>8</sup>

Samsa corre a ocultarse porque siente pena de su existencia, de su propia presencia. Ese rubor, sin embargo, no se origina exclusivamente ante el hecho de ser observado por otras personas, sino también ante sí mismo. Es, en buena medida, el fuerte sentimiento de no tener nin-

7. Ibíd., pág. 52.

8. Ibíd., pág. 40.

gún valor, de saberse en la nada y en la cercanía de la muerte. Ya el espacio de la habitación es demasiado ancho para su condición y por ello busca un sitio que se le amolde: en el sofá, estrujado, se sentirá más a gusto y a cubierto de las miradas. Pero por otra parte, el espacio habitacional viene a identificarse con el habitante. Una igualación entre ese mundo al que se teme, por demasiado grande, y el habitante temeroso y desamparado en el mundo.

Si el cuarto, como afirmamos, viene a identificarse con Gregorio, concluiremos que al temer a ese espacio se teme a sí mismo. Y en efecto, así es: Gregorio teme de su presencia, de su cuerpo, de su monstruosidad, y ese temor frente a sí mismo se explica por el asco, metafísico casi, de su cuerpo, de su desamparo, de su conciencia de saberse solamente un ser hecho, irremediadamente, para la muerte.

La puerta y la sábana que recubre el sofá se constituyen en símbolos de protección. La mayor parte del tiempo la pasará Gregorio en este estrecho sitio que se enmarca en la habitación. También ésta, que era su mundo, parece conflagrarse contra él y entonces busca, dentro del cuarto, el más recóndito sitio.

En un comienzo la puerta impide el contacto directo entre el **hombre-insecto** y el resto de los personajes (padre, hermana, madre, principal). Esa puerta se resiste a que ambos mundos se encuentren. Primero, cuando impide que se note el cambio en la voz de Gregorio:

"A través de la puerta de madera la mutación de la voz de Gregorio no debió notarse".<sup>9</sup>

La puerta, debido a ese "hábito contraído en los viajes de encerrarse en su cuarto por la noche", sirve de obstáculo para que su familia no pueda verle. Más tarde, la misma puerta presenta serias dificultades al propio Gregorio para que pueda abrirla. Lo mismo ocurre cuando la criada y la hermana corren en busca de un cerrajero y un médico y dejan "la puerta abierta, como suele suceder en las casas en donde ha ocurrido una desgracia".<sup>10</sup>

En conclusión, mientras la habitación es el sitio que ya por grande asusta a Gregorio, la puerta es el comunicante de dos espacios que, ade-

9. *Ibíd.*, pág. 40.

10. *Ibíd.*, pág. 29

más, cuando está abierta, simboliza la desgracia. Una vez salido Gregorio del cuarto, al intentar regresar, habrá de pagar caro su salida:

“En la nitidez de la puerta, imprimiéronse unas manchas repulsivas”.<sup>11</sup>

4. En la parte inicial del relato, una vez presentados rápidamente los objetos que aluden a la cotidianidad, Kafka los contrasta con el emblema de la protección: la piel.

“Presidiendo la mesa, sobre la cual estaba esparcido un muestrario de paños —Samsa era viajante de comercio— colgaba una estampa ha poco recortada de una revista ilustrada y puesta en un lindo marco dorado. Representaba esta estampa una señora tocada con un gorro de pieles envuelta en una boa también de pieles, y que erguida esgrimía contra el espectador un amplio manguito, así mismo de piel, dentro del cual desaparecía todo su antebrazo”.<sup>12</sup>

La dama del retrato parece ofrecer al animal indefenso su piel protectora. Ella simboliza, en cierta forma, a la sociedad recubierta de las escamas de lo cotidiano, sostenida por convenciones e invenciones (religiosas, sociales, culturales) para evadir la conciencia de la propia realidad, de la propia nulidad en la que el hombre aparece en el texto. De esta manera la piel pretende cubrir la descarnada realidad de la epidermis.

Emparentada con la significación de la piel está la alfombra que significativamente amortigüe el golpe que Gregorio se da al caer de la cama. La alfombra como la piel, connotan las protecciones con las que el hombre se protege frente a su conciencia y frente a su desequilibrio ante el mundo. Estos dos objetos cubren una realidad a la que desean hacer aparecer como agradable, aluden a una función modificante de la realidad del entorno, son una suerte de protectores que nos impiden descubrir la realidad absurda, para Kafka, de nuestra existencia y que, a la vez, sirve para tranquilizar y neutralizar las angustias.

5. Kafka nos presenta en “La metamorfosis” un anti-héroe, opaco y moribundo, cuyos ideales más significativos giran en torno a la esperanza de enviar a su hermana al conservatorio de música y a la de pagar las deudas. Gregorio Samsa no se ha convertido en un león y el

11. *Ibid.*, pág. 38

12. *Ibid.*, pág. 15

hecho no es fortuito. El león simboliza la fuerza, la fiereza, la rebeldía. El insecto es bajo, sórdido y asqueroso.

La intención del autor es presentarnos, literariamente, una concepción del hombre como ser que nada vale y que no tiene asidero alguno porque ha perdido toda esperanza. Kafka ha puesto en escena la terrible realidad del ser-nada, del hombre-para-morir: " 'La metamorfosis' es una leyenda del fracaso, una búsqueda de pesadilla en pos de la seguridad perdida".<sup>13</sup>

Y mientras el insecto continúa en esa búsqueda de los lazos convencionales caídos, se va hundiendo paulatinamente hasta el momento cuando deja que la muerte se aproxime y lo toma sin oponer resistencia. Cuando Gregorio muere es ya un personaje abúlico que ha sido aplastado por el impresionante peso de una vida que no puede comprender. El protagonista es así el hombre universal que siempre algún día despierta en una vida vacía, sin fondo y sin asideros. Sin principio ni fin. Ese día el hombre despierta a un mundo en el que se encuentra suspendido, sin ni siquiera descubrir su caída, la caída del ser pecaminoso que allí en el Edén divino osó aspirar a ser como Dios.

Cuando el padre de Gregorio toma unas manzanas y se las lanza para castigarlo por haber asustado a su madre, el relato introduce un nuevo objeto cuya significación se vincula con lo último que señalamos en el párrafo anterior. El símbolo occidental del pecado original ha sido tradicionalmente la manzana que de alguna manera significa la caída del hombre ante los ojos de Dios, la pérdida de la gracia.

"Nadie se atrevió a quitarle la manzana, que así quedó incrustada en su carne, cual visible testimonio de lo ocurrido".<sup>14</sup>

"Apenas si notaba ya la manzana podrida que tenía en la espalda, y la inflamación revestida de blanco por el polvo".<sup>15</sup>

El cuerpo de Gregorio, con esa manzana como señal bíblica, va pregonando su condición de hombre pecaminoso y desamparado.

13. Louis Untermeyer, "Forjadores del mundo moderno", Editorial Fontanella, Barcelona, 1960. Tomo I, pág. 1.201.

14. "La metamorfosis", pág. 63.

15. *Ibíd.*

6. El recurso novelesco de haber escogido la figura de un insecto para metamorfosear al hombre, ha sido acertada, y para resaltar aún más esa condición asquerosa y sórdida propia del hombre-insecto, Kafka va a unir al animal con lo sucio, maloliente y pútrido. En su nueva condición Gregorio desprecia los alimentos que tanto le gustaban cuando aún era un hombre normal:

“Encontró una escudilla llena de leche azucarada, en la cual estaban trocitos de pan blanco. A poco si suelta a reír de gozo, pues tenía aún más hambre que por la mañana. Al momento, zambulló la cabeza en la leche casi hasta los ojos, mas pronto hubo de retirarla desilusionado, pues no sólo la dolencia de su lado izquierdo le hacía dificultosa la operación (para comer tenía que poner en movimiento todo el cuerpo), sino que, además, la leche, que hasta entonces fuera su bebida predilecta, —por eso, sin duda, habíala colocado allí su hermana—, no le gustó nada. Se apartó casi con repugnancia de la escudilla y se arrastró de nuevo hacia el centro de la habitación”.<sup>16</sup>

Gregorio ya no puede comer los alimentos que tanto le gustaban, Kafka, pues, lleva esos objetos —los alimentos— a integrarse en la estructura significativa del relato. Y los integra como un recurso estilístico y semiológico eficiente. De ahora en adelante, los alimentos que comerá Gregorio serán desperdicios malolientes y pútridos, acordes con su condición de insecto:

“A fin de ver cuál era su gusto, le trajo un surtido completo de alimentos y los extendió sobre un periódico viejo; allí había legumbres atrasadas, medio podridas ya; huesos de la cena de la víspera, rodeados de salsa blanca cuajada; pasas y almendras; un pedazo de queso que, dos días antes, Gregorio había declarado incombible; un panecillo duro; otro untado con mantequilla, y otro con mantequilla y sal”.<sup>17</sup>

7. Franz Kafka, a través de todo el relato nos va mostrando el lento reptar del hombre hacia su muerte, luego del descubrimiento de su realidad, y esta realidad, para él, es no sólo aquélla que se origina en la conciencia de la caída, sino particularmente en la de la convicción terrible de que el hombre es un ser-para-morir. El mundo, finalmente, con su maraña de convenciones, sólo sirve, aparentemente, para disfrazar la

16. Ibíd., pág. 63

17. Ibíd., pág. 42

cruel realidad del destino del hombre kafkiano. A este mundo el autor se dirige, a veces con rabia y desesperación, a veces con una actitud resignada.

En todo caso, los objetos que constituyen el entorno de la vida cotidiana sirven aquí para crear una constelación significativa donde éstos crean el clima y dan el sentido profundo de un cuento donde el hombre sin esperanza, el anti-héroe de Lukacs, parece haber perdido para siempre la posibilidad de su retorno al Paraíso, tanto al de los hombres como al de Dios.

### III. "UNA CONFUSION COTIDIANA": EL UNIVERSO DEL ESPACIO

1. "Una confusión cotidiana" es un brevísimo relato publicado póstumamente. Es un texto que simboliza de un modo sencillo pero denso, uno de los grandes temas kafkianos —el de la incomunicación— proyectado casi exclusivamente en una estructura de tipo espacial. Por ser tan breve el texto lo reproducimos a continuación:

#### Una confusión cotidiana

"Un suceso cotidiano; su resultado: una confusión cotidiana. A tiene que concertar un importante negocio con B, que vive en H. Para las conversaciones previas va a H; hace en diez minutos el camino de ida, y en otros tantos el de vuelta, y en su casa se jacta de esta singular rapidez. Al día siguiente va otra vez a H, esta vez para cerrar trato en forma definitiva. Como esto, previsiblemente, requerirá varias horas, A sale por la mañana muy temprano. Pero, aunque todas las circunstancias, por lo menos en opinión de A, son las mismas que en el día anterior, esta vez necesita diez horas para cubrir el trayecto hasta H. Cuando, al anochecer, llega allí, cansado, le dicen que B, enfadado por la no concurrencia de A, salió hace media hora hacia su pueblo, y que, de por sí, tendrían que haberse encontrado en camino.

Aconsejan a A que espere, pero A, temiendo por el negocio, se pone en camino inmediatamente y vuelve de prisa a su casa.

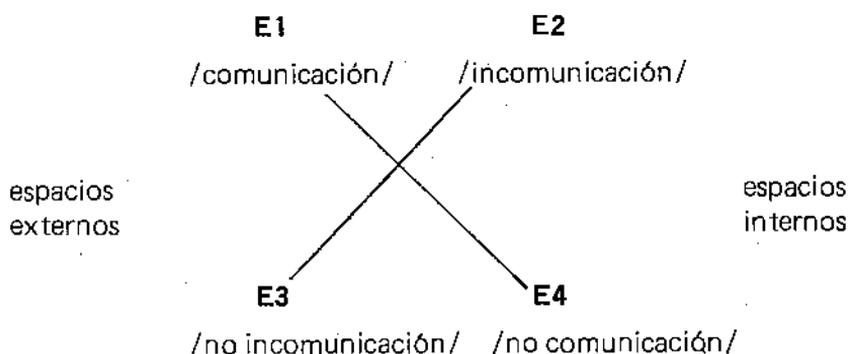
Esta vez, sin prestar a ello mucha atención, hace el camino de vuelta directamente en un instante.

Una vez en su casa se entera de que en realidad B había llegado bien temprano (inmediatamente después de la partida de A) y hasta se había encontrado con A en la puerta de la calle, le había recordado el negocio, pero que A ha-



crucen palabras pero, obviamente, no se comunican. Luego, en la escalera, A y B se cruzan de nuevo y allí ni siquiera se intercambian palabras. Finalmente en el cuarto de A, donde B lo ha esperado largamente, los dos personajes no llegan ni siquiera a encontrarse.

Ese modelo espacial, donde aparecen cuatro posiciones, no está, sin embargo, vacío de sentido; por el contrario, él sirve de matriz generadora de los significados dispersos en el texto. Podríamos, en efecto, llenar esas cuatro posiciones así:



Como puede verse, cada posición actualiza y privilegia un contenido semiológico que se resuelve justamente en la incomunicación. Si proyectamos el desplazamiento de A en esas posiciones, tendríamos un itinerario, una programación espacial que, como lo indica la flecha, va de E1 a E3 y luego a E4 sin llegar a E4.

Los espacios internos —E2 y E4— son aquéllos donde la comunicación es imposible. En efecto, en E2 no hay ni siquiera cruce de palabras —en oposición a E3, donde por lo menos se hablan: "B había llegado bien temprano y hasta se había encontrado con A en la puerta de la calle, le había recordado el negocio, pero A había dicho que en ese momento no tenía tiempo. En E4 no hay ni siquiera encuentro físico.

Los espacios internos forman parte de la casa. ¿Por qué la casa, ese espacio familiar, es justamente el lugar de la negación de la comunicación?

"Esto es la casa de mi padre, pero cada pedazo está fríamente al lado del otro pedazo, como si cada uno estuviese ocupado con sus propios asuntos".<sup>19</sup>

¿Por qué cuando se cruzan en la puerta de la calle, A y B apenas se comunican?

"Mientras más tiempo vacila uno ante la puerta, más extraño se vuelve".<sup>20</sup>

La estructura espacial puesta de manifiesto es el soporte de la significación de la incomunicación. Este procedimiento narrativo no es extraño a Kafka. Véase, por ejemplo, el relato titulado "El puente":

"Yo estaba rígido y frío; no era un puente; sobre un precipicio estaba yo tendido (...) Ningún turista se descarriaba hacia estas intransitables alturas; el puente no estaba aún consignado en mapa alguno..."<sup>21</sup>

¿Puede imaginarse un lugar de mayor tránsito y circulación que un puente o una escalera, espacios hechos justamente para pasar, encontrarse, ir y venir? Ambos espacios son en Kafka, como se ve, lugares de incomunicación.

3. El cuarto es, como vimos, el lugar de la negación de toda comunicación, negador incluso del encuentro físico entre A y B, y ello nos reenvía a "La metamorfosis": ¿No es acaso en el cuarto donde Gregorio Samsa se descubre transformado en insecto, donde toda comunicación con su hermana, su padre y su madre le es imposible?

4. ¿Es gratuita la estructura espacial que hemos puesto de relieve o, por el contrario, ella traduce una percepción del espacio que es casi arquetípica? Un esbozo de respuesta a esta pregunta podría encontrarse, tal vez, en dos pasajes de la conocida carta de Kafka a su padre.

"De mis primeros años, sólo recuerdo un incidente. Quizás lo recuerdes tú también. Una noche, no parecía yo de lloriquear pidiendo agua, seguramente no porque tuviera sed, sino en parte por irritarte y en parte por distraerme.

19. Franz Kafka, "Retorno al hogar", en "Relatos Completos", pág. 172.

20. *Ibíd.*, pág. 172

21. Franz Kafka, "El puente", en "Relatos Completos", pág. 121-22.

Ante la ineficacia de violentas amenazas varias veces repetidas, me sacaste de la cama, me llevaste a la **pawlatzche** (especie de balcón abierto o enristalado que da generalmente al corral y ocupa todo el frente de un piso) y me dejaste allí un momento solo, en camisa, de pie, junto a la puerta cerrada (...). De acuerdo con mi naturaleza, nunca he podido establecer una relación exacta entre el hecho, para mí notablemente natural, de pedir agua sin razón, y esa otra particularmente terrible, de ser llevado fuera. Bastantes años después, aún me hacía sufrir la dolorosa idea de que aquel hombre gigantesco, mi padre, la última instancia, podría, casi sin motivo, sacarme de la cama, de noche, y llevarme a la **pawlatzche**, probando así hasta qué punto era yo nulo a sus ojos".<sup>22</sup>

Aquí puede verse, una vez más, esa dialéctica espacial entre /interior/ vs /exterior/, que será la distinción categorial en la que se sitúa la organización del espacio. La acción del padre aquí será reproducida justamente en "La Metamorfosis", sólo que invertida. En el texto biográfico de la carta se produce un desplazamiento que va de lo /interior/ /exterior/, mientras que, en relación con el cuarto, el desplazamiento es inverso en "La metamorfosis" cuando el padre de Gregorio Samsa lo agrade lanzándole manzanas.

Veamos otro párrafo de la misma carta:

"Recuerdo, por ejemplo, que con frecuencia nos desnudábamos juntos en una cabina. Yo, delgado, ruín, estrecho; tú, fuerte, alto, ancho. Ya en la cabina me encontraba lamentable, y no sólo frente a ti, sino frente al mundo entero, pues tú eras para mí la medida de todas las cosas. Pero, cuando salíamos de la cabina y nos encontrábamos con otros, yo, cogido de tu mano, pequeña armazón de huesos, con los pies desnudos, vacilante sobre las tablas, con miedo al agua, incapaz de repetir los movimientos de natación que, con buena intención, sin duda, pero con gran vergüenza para mí, literalmente no cesabas de enseñarme, me sentía muy desesperado, y, en tales momentos, mis tristes experiencias en todos los terrenos se conjugaban de manera grandiosa. Cuando más a gusto me encontraba allí era cuando, alguna vez, te desnudabas tú primero, y yo podía quedar solo en la cabina, para retrasar la vergüenza de mi aparición en público, hasta que tú volvías a ver qué me pasaba y me echabas fuera".<sup>23</sup>

22. Charles Moeller, "Literatura del Siglo XX y Cristianismo", Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1966. Tomo III, pág. 250.

23. *Ibid.*, pág. 251.

Charles Moeller comenta agudamente esta relación entre /interior/ y /exterior/: "La angustia del ser arrojado ante la puerta, solo; el hecho extraordinariamente terrible de ser llevado "fuera".<sup>24</sup>

5. El espacio como estructura narrativa sirve de soporte a la isotopía<sup>25</sup> de la comunicación y ello queda muy en evidencia, además, al observar cómo a menudo la sucesión infinita de infinitos espacios impide que el mensaje pueda llegar al receptor, impide, corta, obstruye toda comunicación posible:

"Pero en lugar de eso, ¿cuán inútilmente se esfuerza?" Todavía se está abriendo paso por las habitaciones del palacio interior; jamás logrará superarlas; y si lo lograra nada se habría ganado con eso; tendría que cruzar los patios, y después de los patios el segundo palacio circundante, y nuevamente escaleras y patios, y otro palacio más, y así durante milenios. Y si finalmente pudiera lanzarse afuera por la puerta exterior —pero nunca, jamás, puede ocurrir esto— apenas si tendría entonces ante sí a la capital del imperio, el centro del mundo, donde se amontonan todos sus desperdicios".<sup>26</sup>

Es, pues, quizás en esa utilización reiterativa de objetos y espacios, donde finalmente se instala, se disemina y se constituye la significación profundamente humana de buena parte de la obra de Kafka. El descubre el poder enormemente evocador de lo humano que tienen los objetos y lugares dispuestos a lo largo de la vida, él descubre finalmente que esa **sintagmática espacial y objetal** no es una simple decoración que nos rodea o nos envuelve; se trata de una instancia significativa que no sólo acompaña a lo humano, sino que lo penetra y lo fecunda del sentido mismo que una vez el hombre le imprimiera. Es allí, en último término, donde abandonado de Dios y de los hombres, el hombre solitario se encuentra a sí mismo, se descubre para anularse, para finalmente aceptar su plena soledad.

24. *Ibíd.*, pág. 251.

25. Isotopía es la recurrencia de categorías sémicas que sirven para constituir temas dentro del texto. Cf. A. J. Greimas y J. Courtés, "Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage", Hachette, París, 1979, pág. 197.

26. Franz Kafka, "Un mensaje imperial", en "Relatos completos", pág. 182-183.