

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA

Disertación de grado previa a la obtención del título en Comunicación con
mención en Literatura

La disolución del personaje en dos obras de Franz Kafka: *La obra y El castillo*, y en dos novelas de Pablo Palacio: *Débora y Vida del ahorcado*

Sebastian Antonio Zumárraga Molina

Director: MSc. Fernando Albán

Quito, 2018

Índice	
Introducción	5
Capítulo I: La tragedia de la genialidad	9
Primera parte: dos escritores menores.....	10
Segunda parte: sobre la escritura menor.....	15
Capítulo II: Para mí serás solo un hombre	45
I. Breve historia del personaje (disuelto).....	46
II. Consideraciones sobre el personaje	59
III. La disolución del personaje.....	69
Capítulo III: El vacío de la vulgaridad	81
I. <i>Débora</i>	82
La estructura de <i>Débora</i>	82
El plano de la metaficción	84
El Teniente disuelto y la voz que nunca se calla	88
II. <i>Vida del ahorcado</i>	92
El personaje y el tiempo interior	94
Un intento por acceder al mundo.....	95
Preámbulo al ahorcamiento	99
Ahorcado, señor intendente	102
El eterno retorno.....	104
Capítulo IV: No existe silencio mayor que el de mi reencuentro con la obra	107
III. <i>La obra</i>	108
Consideraciones sobre el tiempo	109
La imposibilidad de la obra como espacio terminado	110
La existencia de dos mundos.....	112
La amenaza contenida en el ruido	114
La fragmentación del espíritu.....	118
IV. <i>El castillo</i>	120
Landvermesser.....	121
El pasado como imposibilidad vital	122
La búsqueda de la libertad.....	124
El cansancio y la esperanza	126
La K. como reconocimiento de la disolución	128
K. o la cualidad de ser siempre extranjero	130
Conclusiones	133
Referencias	140

Introducción

Persiste cierta sensación de extrañeza, después de haberse enfrentado a una literatura como la de Kafka o Palacio. Esto tiene que ver, de alguna forma, con las derivaciones de la inquietud que surgen conforme avanza la lectura. Aquello, a su vez, podría ser descrito como el hallarse frente a la incertidumbre o como estar delante de algún secreto que no hemos sido capaces de revelar. Si se quisiera usar una metáfora kafkiana para describirlo, podría ser la siguiente: enfrentarse a estas dos literaturas es como estar delante de una puerta que no somos capaces de abrir y que, sin embargo, ha sido hecha solo para nosotros. De ahí surge este trabajo: como un intento por rescatar aquellas inquietudes y transformarlas en palabras; por contrastar dos literaturas separadas que han logrado, aun en su lejanía (y desconocimiento), hallar preguntas comunes por la existencia humana.

El primer capítulo está dividido en dos partes. La primera corresponde a las biografías de los autores. En el caso de Pablo Palacio, se ha tomado dos tipos de fuentes: una que se compone principalmente de anécdotas, donde aparecen opiniones como las de Benjamín Carrión o las de su sobrino Alejandro Carrión; y otra que intenta rescatar sucesos puntuales de su vida, como los que presenta María del Carmen Fernández en su tesis doctoral sobre el autor. En el caso de Franz Kafka, me he basado en tres textos: la biografía de Max Brod, otro trabajo del mismo tipo escrito por Klaus Wagenbach y, por último, las notas finales a los *Diarios* de Kafka escritas por Jordi Llovet. La segunda sección del primer capítulo se refiere a la recopilación de varios trabajos, ensayos y análisis que hablan tanto de forma general como de manera más específica de las obras de estos dos autores.

En el capítulo dos, se propone una pequeña historia sobre el personaje disuelto, en la que se rescatan cuatro héroes de la literatura que ya contenían rasgos disolutivos dentro de sí y que, por esa razón, funcionan como precursores de los personajes de Palacio y Kafka. Continuando con el capítulo, se incluye, asimismo, una revisión de la categoría del personaje desde las propuestas de Aristóteles hasta la crítica literaria del siglo XX. El aspecto que persiste, a lo largo de la crítica sobre el personaje literario, se relaciona con una suerte de indefinición que ha rodeado a la categoría del personaje y que lo ha vuelto un elemento problemático del texto. Esto da paso a la revisión del proceso de disolución, descrito por Joan-Carles Mèlich para referirse a todo un aspecto de la modernidad que se representa a través del personaje y a la incapacidad que tiene este por incorporarse a su mundo.

El tercer capítulo se centrará en el análisis del personaje, incorporando la propuesta de Mèlich a las dos novelas de Pablo Palacio: *Débora* y *Vida del ahorcado*. El cuarto capítulo continúa el análisis del personaje, esta vez, en los dos textos de Kafka: *La obra* y *El castillo*. Adelantándome un poco, cabe señalar que a cada obra le corresponde un tipo de disolución específica que coincide con las cuatro categorías del texto narrativo: tiempo, espacio, narrador y personaje. En todas, por lo demás, está como una constante la noción de personaje. Sin embargo, la disolución enfocada solamente en esta categoría intenta explorar la conformación interior del héroe con respecto al gran problema o búsqueda que se deriva de este proceso.

Finalmente, en las conclusiones me propongo integrar ciertas marcas disolutivas de los personajes kafkianos y palacianos, que delatarían una correspondencia, por lo menos, de tipo temática, en la que tanto Kafka como Palacio intuyeron cierto problema humano y lo representaron a través de sus héroes. Ese problema es la disolución. En fin,

he elegido hablar sobre el personaje pues este, en su naturaleza de ser ficcional, es quien que nos revela los extraños procesos a los que se enfrenta el espíritu humano.

Capítulo I

La tragedia de la genialidad

“Las voces se mezclan y funden en silencio
empañado: silencio que es lo infinito del espacio...”

James Joyce

Primera parte: dos escritores menores

I¹

Es algún día después del 12 de mayo de 1923. La última entrada del diario de Kafka es parecida a muchas otras: “Cada vez más angustiado cuando escribo” (2012, p. 570). Puede ser de noche y puede que Kafka haya estado en Berlín. Puede que para ese momento ya se hubiese agravado su enfermedad. En las últimas líneas escritas en su diario aparece: “Y lo que tú quieres solo proporciona una ayuda imperceptiblemente pequeña”.

Casi un año más tarde, el 3 de junio, Kafka sufre una crisis. Está enfermo y no puede hablar ni comer. Apenas puede respirar. Kafka le escribe en un papel a su amigo y doctor, Robert Klopstock, que le administre más morfina y que lo mate. Ese mismo día muere y es enterrado el 11 de junio en la misma tumba familiar que luego ocuparían sus padres.

Franz Kafka nace el 13 de julio de 1883, en Praga. Es hijo de Hermann Kafka y de Julie Löwy. Tiene dos hermanos y tres hermanas. Sus hermanos mueren, en la infancia, a meses de haber nacido, y sus tres hermanas serán víctimas de los campos de concentración nazis. A los diez años, después de pasar por la escuela Fleischmarkt-gasse, empieza la enseñanza media en el Gimnasyum alemán. Allí conoce a Oskar Pollak, del que se hace amigo y al que más tarde le escribirá en una carta:

Pienso que deberíamos leer solo el tipo de libros que nos hieran y nos apuñalen. Si el libro que estamos leyendo no nos despierta con un golpe en la cabeza, ¿para qué estamos leyéndolo? ¿Para que nos haga felices, como tú dices? Dios santo, seríamos igualmente felices si no tuviéramos ningún libro; y los libros que nos

¹ Las tres fuentes principales para esta parte fueron: *Kafka* de Max Brod, la “Cronología de la vida de Kafka” de Jordi Llovet (2012) (aparecida al final de los *Diarios*), y *Kafka* de Klaus Wagenbach (2003).

hacen felices son del tipo que no escribiríamos aun si tuviésemos que hacerlo. Lo que necesitamos son libros que nos afecten como un desastre, que nos aflijan profundamente, como la muerte de alguien a quien queríamos más que a nosotros mismos, como ser desterrados a bosques lejanos, como un suicidio. Un libro debe ser el hacha que rompa el mar helado dentro de nosotros². (Kafka, 2011, p. 16).

En 1897, empieza su amistad con Rudolf Illowy y también asiste a charlas sobre el socialismo. Un año más tarde conoce a Hugo Bergmann. Ha leído a Darwin, a Spinoza y a Nietzsche; también, leerá a Dickens y a Dostoievski. Comienza sus primeros escritos que luego serán destruidos. Cerca de 1903, inicia sus estudios en la Universidad Alemana de Praga, cursando filología alemana (que abandona) y derecho (que iba más acorde con el negocio familiar). En 1902, Kafka va a Schelesen y a Triesch de vacaciones con su tío favorito Siegfried Löwy (del que más tarde se inspiraría para escribir *Un médico rural*). Ese mismo año, conoce a Max Brod.

Se ha licenciado de derecho y decide viajar a Múnich. Está escribiendo *El niño y la ciudad*, que desaparece. Pocos años más tarde, recibe el título de doctor en derecho y, luego de trabajar un año en los juzgados de Praga, es empleado en una compañía de seguros. En 1908, publica por primera vez: ocho relatos en prosa que más tarde pasarán a llamarse *Contemplación*. Para 1910 empieza a asistir a mítines electorales y reuniones socialistas. Es uno de los miembros del grupo de intelectuales de Praga que se reúnen en casa de Berta Fanta para realizar veladas artísticas. Un año más tarde, decide empezar a escribir una novela junto a Max Brod, de la que no llegó a hacerse más que un capítulo. En ese entonces, Kafka inicia *El desaparecido*, que fue escrita con varias interrupciones hasta 1914, que es el año en que, finalmente, la abandona.

² La traducción es mía.

Conoce a Felice Bauer en agosto de 1912; un mes más tarde inicia su correspondencia. Se comprometerán en dos ocasiones y en ambas falla el compromiso (véase lo que dice Blanchot acerca de la relación de Kafka con las mujeres). Luego, será invitado a la boda de Felice con otro hombre.

Inicia *El proceso*, en 1914. Ese mismo año escribe *En la colonia penitenciaria* que leerá en una reunión con varios amigos y conocidos. Dos años después, Kafka está en Múnich de nuevo. El hombre está leyendo su relato en la galería Hans Goltz. Conforme avanza el cuento, la gente empieza a sentirse incómoda. Tres mujeres se han desmayado, mientras Kafka relataba los funcionamientos de una máquina de tortura.

Es diagnosticado con tuberculosis en 1917. Algunos años después, conoce a Gustav Janouch, quien anotará muchas de sus conversaciones con Kafka. También conoce a Robert Klopstock y a Milena Jesenská, a quien le entrega todos sus diarios. En el mes de enero de 1922 inicia la redacción de *El castillo*. Se jubila por enfermedad y escribe *Un artista del hambre*. Un año antes de morir escribe *La madriguera*, que deja incompleto.

Es 1924 y hay un hombre que no puede hablar y que está a punto de morir en un sanatorio de Kierling. Las últimas palabras de Kafka, escritas en un papel dirigido a Robert Klopstock, son: “Máteme usted; si no, será usted un asesino” (citado por Jordi Llovet, 2012, p. 777). Kafka muere a los 40 años.

II³

³ Las principales fuentes para esta parte fueron: los dos ensayos de Benjamín Carrión (2005); el texto de Alejandro Carrión sobre Palacio (aparecido al final de las *Obras completas*); la entrada sobre Palacio del *Diccionario biográfico del Ecuador* de Rodolfo Pérez Pimentel; y los datos biográficos que incluye María del Carmen Fernández en *El realismo abierto de Pablo Palacio*.

En una carta a Carlos Manuel Espinosa de 1933, Palacio está hablando sobre la literatura (tema que surge por la mención de la crítica que, en ese entonces, había hecho Gallegos Lara sobre *Vida del ahorcado*):

Dos actitudes, pues, existen para mí en el escritor: la del encauzador, la del conductor y reformador —no en el sentido acomodaticio y oportunista— y la del expositor simplemente, y este último punto de vista es el que me corresponde: el descrédito de las realidades presentes, descrédito que Gallegos mismo encuentra a medias admirativo, a medias repelente, porque esto es justamente lo que quería: invitar al asco a nuestra verdad actual. (Palacio, 2013, p. 351)

Palacio nació en Loja el 25 de enero del año de 1906 y obtuvo su apellido de su madre, pues su padre estaba desaparecido. Cuando tuvo tres años, cayó en un torrente de agua y se fracturó el cráneo. En 1912, ingresó a la escuela y empezó con el oficio de la platería. Su madre había muerto y esto lo llevó a vivir con su tío, José Ángel Palacio Suárez, y su esposa. Empezó el colegio en 1918; aprendió francés y empezó a hacer traducciones desde ese idioma. Leyó a Eça de Queiroz, a Pirandello y a Flaubert.

Uno de sus conocidos de la infancia, Benjamín Carrión, inició en Loja los Juegos florales en el año 1921. Palacio presentó su cuento *El huerfanito*. Ganó el premio del concurso, pero, en el momento de recibirlo, se negó a arrodillarse ante la reina de los Juegos y terminó bajando del escenario sin nada. Desde 1923, se empezaron a publicar sus cuentos en algunas revistas. Dos años después, terminó la secundaria y se trasladó a Quito, donde quiso estudiar para médico, pero, finalmente, se decidió por Jurisprudencia en la Universidad Central. Se graduó en 1931. Por aquellos días, publicó el cuento *Un nuevo caso de marriage en trois*, que era uno de los capítulos de la novela *Ojeras de Virgen*, luego desaparecida.

Aparece publicada, por primera vez, en la editorial de la Universidad Central, la colección de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés*, en 1927. Ese mismo año se publica *Débora*. Benjamín Carrión incluye a Palacio en su *Mapa de América* de 1930. Después de la Guerra de los Cuatro Días, Carrión se vuelve ministro de Educación e incorpora a Palacio como Subsecretario. Se publica la *Vida del ahorcado*, en 1932, y poco tiempo después recibe la crítica de Joaquín Gallegos Lara, que pedía una literatura comprometida.

Palacio deja de escribir ficción luego de su tercer libro. Regresa a Loja en 1934. Dos años después trabaja como profesor de la Facultad de Filosofía de la Universidad Central. En el 37, después de 5 años de noviazgo, se casa con Carmen Palacios. Más o menos en 1939 empieza a tener los primeros síntomas de la demencia. Un año más tarde se traslada con su esposa a Guayaquil, cerca de una clínica psiquiátrica, a la que fue internado, de manera definitiva, en 1945. Su esposa trabajaba como enfermera para pagar su tratamiento. Sobre esta parte de su vida, Alejandro Carrión escribe:

Alguien, que lo visitó, me dijo que su rostro, más afilado que nunca, se hallaba enmarcado por una barba rojiza y descuidada, y que en sus ojos brillaba un fuego insano, que ya no era de este mundo. Apenas conocía a sus viejos amigos, sufría frecuentes arrebatos alternados por grandes ráfagas abulia total, de ausencia total del alma. ¡Y la malvada muerte, que no venía! Yo no tuve ánimos de mirar aquello. (Carrión, A., 2013, pp. 300-301)

Pablo Palacio muere poco antes de cumplir 41 años, con sífilis. “Se va el tiempo sin que vuelva a iluminarse esa ventana” (Palacio, 2004, p. 84)

Segunda parte: sobre la escritura menor

Aquí se recogen algunos de los trabajos más importantes que se han escrito con respecto a la obra de Kafka y Palacio. Se ha intentado mantener cierto equilibrio con los estudios que se presenta, sobre todo por el hecho de que la bibliografía sobre Kafka abunda y ha sido escrita desde muchísimos lugares del mundo. Mientras tanto, los trabajos sobre Palacio están limitados por lo poco difundida que ha sido su obra. En el caso de Kafka, me voy a referir a estudios que contemplen las generalidades de su obra y que hablen sobre los dos textos específicos que serán analizados más adelante: *El castillo* y *La obra* (también llamada *La madriguera* o *La construcción*). Para la revisión de la bibliografía de Palacio he escogido trabajos que apuntan (la mayoría) al estudio de toda su obra de ficción (sus dos novelas y su libro de cuentos), que es mucho más compacta que la de Kafka, pero no por eso menos importante. Hay estudios específicos como el de María del Carmen Fernández que usaré como fuente principal de información en muchísimas de las referencias sobre Pablo Palacio.

I

Años antes de que Deleuze y Guattari hablaran sobre el devenir animal en la obra kafkiana, Walter Benjamin, en 1934, ya lo intuía en su ensayo titulado: *Kafka*. El trabajo está dividido en cuatro partes. Benjamin inicia con la historia de un funcionario inaccesible (Potemkin) que le sirve de excusa para referirse a la literatura del checo, en la que subyace la idea de un poder que está siempre oculto y envuelto en lo inexplicable. Esto da paso a una relación de poder que puede ser trasladada de los juzgados hacia el ámbito familiar, donde el ejecutor de este poder viene a ser el padre. De esa esfera surge la noción de ley que, para Kafka, no se mide en edades de tiempo, sino de espacio y “la aplicación de estas leyes, por más desgraciado que sea su efecto sobre los inadvertidos,

no indica, desde el punto de vista del derecho, un azar, sino el destino que se manifiesta en su ambigüedad” (Benjamin, 1991, p. 4). Inmersa en aquella relación con la ley nace la esperanza (como la de K. en *El proceso* o en *El castillo*). Sin embargo, para Benjamin, la esperanza de Kafka no tiende hacia la redención, sino hacia una espera que se infinitiza y se encuentra con el olvido (1991). Allí surge la noción de animalidad: el animal como ser que se encuentra en la ambigüedad de la existencia y del mundo. El olvido en Kafka es lo que da origen a la transformación o al devenir animal: “Odradek es la forma adoptada por las cosas en el olvido. Están deformadas” (p. 19). Para Benjamin, la obra de Kafka se produce en una suerte de representación, en la que los personajes se intercambian. De esa forma, Karl Rossmann, Josef K. y K. vendrían a conformar el mismo personaje, en distintas circunstancias. Finalmente, Benjamin toma la figura de Sancho Panza y la relaciona con un relato de Kafka (“Deseo de convertirse en indio”) para poder referirse a la naturaleza de la obra kafkiana: la literatura de Kafka es como perseguir a un loco, como ir montado del lado contrario del caballo; como si, al cabalgar, nos diésemos cuenta de que ya no hay caballo, pero la travesía continúa (Benjamin, 1991).

Al final de *El mito de Sísifo* de Albert Camus, aparece un ensayo sobre Kafka llamado “La esperanza y lo absurdo en la obra de Franz Kafka”, publicado por primera vez en 1943. El ensayo se encarga, en líneas generales, de analizar la última novela del escritor checo. Lo que dice Camus parte de la idea de que *El proceso* es precursor de *El castillo* y este último vendría a profundizar en el problema que se le plantea a Josef K., que está relacionado con la esperanza. De esta manera, sostiene Camus que la literatura de Kafka no es completamente absurda porque, si fuera de ese modo, no existiría ninguna esperanza en las búsquedas de los personajes (Camus, 2008). La literatura de Kafka es el “universo donde el hombre se permite el lujo torturador de pescar en una bañera, aun sabiendo que no sacará nada” (p. 169). Para Camus, aquella esperanza en K. proviene del

haber asumido el absurdo; porque solo después de eso hay verdadera esperanza. Kafka, con “su increíble veredicto absuelve, al fin, a este mundo horrible y trastornado donde los mismos topos se empeñan en esperar” (p. 179).

En 1944, Hannah Arendt publicaba: *Franz Kafka, una revaloración*⁴. La autora se refiere a dos de las novelas de Kafka: *El proceso* y *El castillo*, y parte de la forma cómo el lector se enfrenta a este tipo de textos, donde lo que persiste, al final, es cierto grado de perplejidad. Esta fascinación por la obra de Kafka nace, a diferencia de otras literaturas, del hecho de que la escritura kafkiana no se mueve hacia la experimentación de otros contemporáneos (como Joyce o Proust), sino que se queda en lo sencillo (1954). A pesar de esto, la sensación que persiste, luego de la lectura, es la de no haber podido acceder por completo a lo que se ha querido decir en el texto; hay, allí, una suerte de vago entendimiento (1954). Lo que se está explorando tanto en *El castillo* como *El proceso*, para Arendt, no es simplemente una forma de teología, como se ha planteado antes, sino una forma de representación de la modernidad, donde Kafka aparece como una figura muy extraña que ha logrado capturar de mejor manera el movimiento de la sociedad moderna, al hombre dedicado enteramente a su trabajo, las líneas de poder, los espacios ambiguos que surgen dentro de este y las estructuras internas de la sociedad (1954). Esa es la búsqueda de la novela kafkiana. No obstante, allí en medio, surge la ambigüedad derivada hacia el personaje: “Para los aldeanos, la extrañeza de K. no radica tanto en el que se le haya privado de lo esencial de la vida, sino en el hecho de que lo exige” (p. 73). Arendt concluye que lo que hace de Kafka un escritor tan moderno, y a la vez tan curioso, es la forma cómo decidió no someterse al mundo y ensayar uno nuevo dentro de la escritura: un mundo donde lo esencial está por siempre en suspenso, “donde las acciones

⁴ Recogido, más tarde, en *Essays In Understanding* de 1954.

del hombre son determinadas por sí mismo” (p. 80). El anonimato del personaje kafkiano, para Arendt, se corresponde con la posibilidad de que cualquier hombre pudiese ser aquel K. A partir de ahí, el universo de Kafka se mueve de un mundo destruido (por mal edificado) hacia un mundo libre (reconstruido)⁵.

Borges escribió sobre Kafka en dos ocasiones. La primera, en 1951, el ensayo titulado “Kafka y sus precursores”, donde plantea la posibilidad de distinguir precursores de lo kafkiano (Zenón, Han Yu, Kierkegaard, Browning, León Bloy y Dunsany), por la sola existencia de Kafka⁶: “En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría” (Borges, 2014, p. 81). Lo siguiente que dijo Borges sobre Kafka apareció en *El País*, en 1983, y es básicamente un comentario sobre la importancia de Kafka en la literatura mundial, que puede resumirse en una de las frases del final: “Kafka ha sido uno de los grandes autores de toda la literatura. Para mí es el primero de este siglo” (Borges, 1983).

Apuntes sobre Kafka de Theodor Adorno apareció en 1955. Las notas de Adorno no siguen un solo tema, sino que tratan sobre diferentes motivos a un mismo tiempo. Por ejemplo, se habla de la frase de Kafka, en la que promete alejarse de las psicologías: “¡Por última vez la psicología!”⁷ (Kafka, 2012, p. 45); a lo que le sigue un largo contraste entre lo dicho por Kafka y las propuestas de Freud. Adorno, también, profundiza en la

⁵ En este punto, Arendt se refiere a una suerte de proceso que termina con la novela *El desaparecido*. La autora menciona a esta novela como la tercera de Kafka y puede que esta última interpretación salga de ahí. Es decir, el mundo de K. y de Josef K. es el mundo mal construido, mientras que el mundo de Karl Rossmann, al entrar al teatro, es el mundo libre. Si se siguiese el proceso inverso a aquella interpretación (teniéndose en cuenta que *El desaparecido* es la primera novela de Kafka y no la tercera), bien podría tomarse al universo de Kafka, como el mundo que tiende hacia la destrucción.

⁶ Lo kafkiano ha sido, más o menos, definido por Kundera.

⁷ Aforismo 93.

comparación de Klaus Mann sobre la obra de Kafka como anticipación del Tercer Reich.

Pero, respecto a la obra en sí, Adorno apunta:

En Kafka, toda una vida no es suficiente para llegar a la siguiente ciudad, y el barco del fogonero o la posada del agrimensor tienen dimensiones tan grandes que uno tendría que retroceder hacia un pasado ya olvidado para encontrar las cosas de la misma forma en la que estaban. (1962, p. 272)

También dice: “La historia se vuelve el infierno en Kafka porque la oportunidad de ser salvados ya fue perdida” (p. 279). Lo demás de las notas se centra en situar a Kafka en el expresionismo europeo, en relación con el poder y con la promesa de muerte de su obra bajo el fuego, que nunca fue cumplida.

En 1956, Margaret Church publicaba un ensayo titulado “Tiempo y realidad en *El proceso* y *El castillo* de Kafka”. La lectura de Church sobre las dos obras es curiosa. Con respecto al ámbito temporal, se dice que la escritura de Kafka tiende a conjugar los diversos tiempos narrativos y que por eso “La corte y sus oficiales existen en toda vida, en todo momento y lugar” (Church, 1956, p. 64) (sobre *El proceso*). Luego apunta que las lecturas teológicas o filosóficas están de más para una obra como la de Kafka porque si algo deseaba lograr el escritor, eso era reunir todas las búsquedas humanas y luego no apuntar hacia ninguna (1956). Sobre *El castillo* dice, por ejemplo, que los contactos que tiene K. con este organismo (al igual que los contactos que tiene Josef K. con la Ley) son “ilusorios”: “*El castillo* está escrito en el reino de los sueños, donde el pasado está disfrazado e integrado al presente” (Church, 1956, p. 67). Asimismo, todo lo que es real para K. provendría de su interior. De ahí que se forme la impresión progresiva de que ambos personajes están internándose en un sueño.

Bataille publicaba *La literatura y el mal*, en 1957. El capítulo sobre Kafka inicia con una pregunta que se hicieron los comunistas ante la obra del checo: “¿Es preciso quemar a Kafka?” La reflexión que hace Bataille, a continuación, relaciona a la obra kafkiana con el fuego mismo, como si los escritos de Kafka contuviesen dentro de sí la esencia del fuego, “son libros para el fuego”, “como si estuvieran ya destruidos” (p. 203). Esto, en el fondo, anticipa cierto inacabamiento de la obra que está crepitando desde el interior de sí misma. Lo que sigue del ensayo intenta ahondar sobre aquel aspecto⁸.

Hay un breve estudio sobre *El castillo* de Kafka llamado “*The Castle: A problem in structure*”, de James R. Baker (1957). El ensayo se centra en el personaje de K. y en su carácter monomaniaco, que, finalmente, no puede integrarse a una interpretación alegórica de la novela: “Él es el espíritu que busca, abstraído y personificado, él representa el lado «oscuro» de la sensibilidad, que prefiere dormir y olvidar a sufrir las torturas de la búsqueda de una autoridad confiable” (Baker, 1957, p. 76). La razón de que K. no funcione en la alegoría es porque, para Baker, K. no puede ser asumido completamente como un héroe ni como un ser que rechaza en su totalidad los valores sociales.

Lukács (1958) incluía, en su libro *Significación actual del realismo crítico*, un ensayo titulado: “Franz Kafka o Thomas Mann”, donde se refiere a ambos autores como los polos opuestos de la literatura moderna, en cuanto al realismo. La literatura de Kafka, para Lukács, es una literatura de la angustia y de la evasión; la literatura de Mann, por otro lado, representa el realismo progresista (Lukács, 1958). Sobre el primero dice: “Franz Kafka es la figura clásica de esta actitud inerte de miedo y pánico ciego ante la realidad.”

⁸ No quiero profundizar más en lo dicho por Bataille pues no responde a un planteamiento enteramente crítico sobre la obra de Kafka, sino que intenta explicar al individuo Kafka, a través de motivos puntuales en su literatura (como el poder y su concepción derivada hacia las relaciones con el padre, que es algo de lo que ya hablaba Benjamin).

(pp. 99-100); más tarde: “El mundo infernal del capitalismo de hoy día y la impotencia del ser humano para oponerse a ese inframundo es lo que proporciona el contenido de la obra literaria de Kafka” (p. 100). Al final, se habla sobre estas dos formas que ha tomado la literatura para representar la realidad; para Lukács, la elección del escritor burgués es más fácil que antes: puede elegir entre “una decadencia artísticamente interesante” (p. 112), representada por Kafka, o “un realismo crítico verdaderamente vital” (p. 112), cuyo representante es Mann.

En 1965, se publicó un ensayo llamado “K.: Ostensible Land-Surveyor”, de Erwin R. Steinberg. La postura del ensayista, con respecto a K. es curiosa porque todo su trabajo se enfoca en demostrar que la búsqueda del personaje y su título de agrimensor son falsos. Steinberg habla de otros estudios sobre *El castillo*, donde se ha defendido que la búsqueda de K. es la búsqueda de dios. Y Steinberg propone lo siguiente: si un hombre (en este caso K.) ha sido escogido para llevar a cabo cierto deber (ser agrimensor), ese sujeto tiene razón en esperar la salvación. Pero si este mismo individuo no ha sido en verdad llamado y actúa sobre falsedades, no puede esperar salvación alguna: “He seeks salvation which he has not been promised, which he has no reason to feel he has a right” (Steinberg, 1965, p. 189). Esta forma de concebir al hombre, según Steinberg, vendría a demostrar una faceta más amarga de lo que se había pensado hasta ese momento sobre la obra kafkiana. Al final, dice, el hombre no solo no alcanza la salvación, sino que se vuelve presuntuoso en su inútil búsqueda.

Hermann Weigand (1972) tiene un estudio sobre *La obra* de Kafka, en el que intenta analizar el relato a partir de la condición del personaje. El primer acercamiento de Weigand parte de la indefinición del protagonista, que no es por completo un hombre ni por completo un animal. Lo que sucede con el habitante de la obra es que se muestra, en

todas sus facetas e impulsos, como alguien que está naturalmente inclinado a cierto estado de crisis o explosión ansiosa. Al mismo tiempo, una de las lecturas que propone Weigand, con respecto al cuento, se basa en el deseo sexual del protagonista⁹: toda la construcción de la madriguera, todos los actos dentro y fuera de ella aludirían al impulso sexual imposible de satisfacer del personaje. Más allá de aquella interpretación, se propone cierta lectura teológica que estaría representada por el encuentro del ser con el silbido (una posible amenaza). Este encuentro implicaría el acercamiento del habitante con el dios que se oculta a través del sonido: "...él se mueve ante la posibilidad de que la hostilidad del mundo a su alrededor haya disminuido, o que su estructura irradie un poder misterioso que lo absuelva a él de la lucha universal por sobrevivir" (Weigand, 1972, p. 158). El final de la criatura, para Weigand, se relaciona con el encuentro de su vejez llena de alucinaciones y de su inminente muerte¹⁰, después de haber vivido una juventud en la que apenas se ha podido reconocer los elementos importantes de la vida, las marcas del tiempo posible, la vejez misma contenida en la negligencia juvenil; lo viejo representa el miedo y la búsqueda de un sustento ante el final la vida (la religiosidad ansiada), y lo joven, la practicidad y la ausencia de temor alguno ante el mundo. Finalmente, no se puede determinar si el texto está completo o no, pero la interpretación que da Weigand, al silencio último del personaje, se refiere al encuentro con la muerte: ¿qué conciencia puede seguir hablando si ya está muerta? De ahí que el relato esté incompleto y de ahí que la voz calle de repente (Weigand, 1972).

Sebald publica "El país por descubrir: el motivo de la muerte en *El castillo* de Kafka", en 1972. El ensayo intenta abordar una interpretación de *El castillo*, a través la

⁹ Que derivaría, seguramente, de la misma imposibilidad sexual que rodeaba a Kafka y a la que Weigand intenta aludir.

¹⁰ Aquí, identifico una lectura freudiana, en especial con lo concerniente al deseo sexual y a la pulsión de la muerte.

condición de extranjero de K., que Sebald entiende como un símbolo: la extranjería de K. se debe a que quiere entrar al mundo de los muertos sin haber sido llamado. A partir de ahí, Sebald relaciona al agrimensor con una especie de figura mesiánica, que Kafka pudo haber querido representar en su novela. K. ha descendido al infierno, que es la tierra del castillo, pero aún no ha logrado acercarse a la muerte como un espacio concreto. Con la entrada de K. al castillo, todas las funciones y estructuras de este colapsarían y, con aquel colapso, también se liberaría a los habitantes de las tierras del castillo. Sin embargo, algo falla con K:

Los límites de la visión mesiánica de Kafka equivalen a su enorme escepticismo acerca de la posibilidad de superación de los trances humanos [...]. Justo cuando K. más se acerca a su propia salvación y a la salvación que puede ofrecer al resto del mundo, es también cuando más alejado de ella se encuentra. Justo cuando su espíritu es reclamado, K está durmiendo. (Sebald, 1972, p. 29)

En 1975, Gilles Deleuze y Felix Guattari publican *Kafka: por una literatura menor*, que es un libro enteramente dedicado a analizar los aspectos que hacen de la literatura kafkiana una literatura menor¹¹. La primera característica de este tipo de literatura, según Deleuze y Guattari, está relacionada con el aspecto lingüístico: “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (Deleuze y Guattari, 1990, p. 28). La segunda característica de las literaturas menores es su condición política: “La literatura menor es completamente diferente [de las grandes literaturas]: su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política.” (p. 29) Y luego se dice que

¹¹ Esta noción aparece en los diarios de Kafka, específicamente, en las entradas de los días 25, 26 y 27 de diciembre del año 1911.

aquello que se suscita oculto del mundo en las grandes literaturas y que no provoca más que opiniones esporádicas en estas, en las literaturas menores, se da a plena luz del día y puede llevar a una decisión sobre la vida y la muerte (Deleuze y Guattari, 1990). La tercera característica es el valor colectivo de la literatura menor que se deriva del hecho de que esta sea política. Sobre aquello se dice: “La letra K ya no designa a un narrador, ni a un personaje, sino un dispositivo tanto más maquínico, un agente tanto más colectivo cuanto que es solo un individuo en que se encuentra conectado a todo eso en su soledad” (p. 31). A modo de conclusión, Deleuze y Guattari dicen que la literatura menor no es un calificativo directo para ese tipo de literaturas, sino que se refiere a las condiciones revolucionarias en las que se mueve una literatura pequeña con respecto a la mayor. “Solo el menor es grande y revolucionario. [...] Estar en su propia lengua como extranjero...” (p. 43) Está latente la pregunta: “¿cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje y de hacerlo huir por una línea revolucionaria sobria? ¿Cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua? (p. 33)” Kafka es la respuesta.

Hay dos textos de Milan Kundera que se refieren a Kafka. Ambos son más o menos el mismo texto. El primero aparece como “Kafka, visionario del totalitarismo”, publicado por la revista de la Universidad Autónoma de México en 1980. El segundo se llama “Kafka’s world” y fue publicado en 1976. Las diferencias en los textos son mínimas (recortes de párrafos en su mayoría). La premisa de Kundera se basa en la representación de los regímenes totalitarios en la obra de Kafka. Ahí entra lo “kafkiano”, que Kundera define en tres apartados, pero que podría resumirse como “una de las situaciones fundamentales del hombre contemporáneo [que] está descrita con todos los matices de la paradoja, de lo ambiguo y de lo fantasmagórico” (Kundera, 1980, p. 14). La anticipación que supone la obra de Kafka, en relación con los totalitarismos de mediados del siglo XX

como el de Mussolini o el de Stalin, para Kundera, proviene de que el autor supo reconocer los indicios de aquel comportamiento en su propio núcleo y trasladarlos a la escritura como relaciones entre padres e hijos o relaciones ambiguas con el poder representado por un organismo de la burocracia. Kundera finaliza apuntando que solo una obra como la de Kafka, “que es fiel a sí misma”, puede revelar lo que todavía no es conocido, “penetrar la vida, seducir al hombre” (Kundera, 1980, p. 19).

Los escritos de Blanchot sobre Kafka se recogieron en el año 1981. El volumen se llamó: *De Kafka a Kafka*. Sobre el personaje kafkiano, Blanchot dice: “...es preciso errar y no ser negligente como Joseph K. de *El proceso*, quien imagina que las cosas continuarán por siempre y que aún está en el mundo, cuando, desde la primera frase, se le expulsa de él” (Blanchot, 1981, p. 328). Del agrimensor de *El castillo* apunta: “Recién llegado, sin comprender nada de esa prueba de la exclusión en que se encuentra, K. al punto se pone en camino para llegar pronto al final” (p. 334). Luego, Blanchot dice que una lectura de la obra kafkiana que reconozca en la “fantasmagoría burocrática” el símbolo de un mundo superior, solo revela una mirada impaciente, como la del mismo K., que desea alcanzar el fin sin siquiera haber empezado del todo. Y luego dice: “Si K. elige lo imposible es que, por una decisión inicial, ha sido excluido de todo lo posible” (Blanchot, 1981, p. 405). Para Blanchot, el deseo que tiene K. por lograr una unidad es posible a través de la fatiga de buscar y de la impaciencia que se da como resultado de esto. En último término, K. estaría más cerca del silencio que simboliza la unidad buscada, cuando duerme y no escucha las palabras del funcionario que podrían salvarlo. El sueño, según Blanchot, es comparable a la muerte que a K. todavía le es inaccesible en los límites del libro. Fuera de este, “en la ausencia de libro”, la muerte es posible para K., la unidad buscada le es concedida (Blanchot, 1981).

J. M. Coetzee (1981) se enfoca en uno de los últimos relatos de Kafka: *La madriguera* o, también llamado, *La obra*. El ensayo se llama “Time, Tense and Aspect in Kafka’s *The Burrow*”. Coetzee se centra en el uso de los tiempos en el relato. Lo que reflejan estos en la narración depende del lenguaje de origen, que es el alemán. Las expresiones de Kafka, entonces, tienden a la ambigüedad en las traducciones (Coetzee habla de la traducción al inglés que conserva algunos tiempos y expresiones del alemán, pero que sigue siendo difícil trasladar en ciertas formas semánticas y sintácticas). El aspecto esencial, para Coetzee, es la forma más recurrente del tiempo en el relato: el presente iterativo. El personaje deriva todos sus momentos hacia un presente que se repite. El futuro y el pasado se vierten en este y aquello provoca la ambigüedad en los enunciados. Asimismo, Coetzee toma lo dicho por Henry Sussman en sus reflexiones sobre lo paradójico de *La obra* y dice:

...la capacidad del ahora para consumirse a sí mismo indefinidamente no es paradójica para nada, mientras distingamos entre un ahora del tiempo narrativo y un ahora del tiempo narrado. [...]. Es esta paradoja la que Kafka lleva a la prominencia en el momento en el que, muy cansado para seguir jugando con el acertijo, corta el hilo y pone a la criatura de vuelta en la madriguera. (p. 573)

Finalmente, lo que dice Coetzee es que este tiempo tiende a ser quebrado por el presente iterativo, en donde lo que se puede resaltar es esta conciencia sobre el tiempo mismo, que se divide en dos: una conciencia histórica, que le dota de realidad a un pasado que se sigue regando por el presente; y una conciencia escatológica, en la cual no existe continuidad y todo es completamente presente. Lo que revelaría esta conciencia temporal, para Coetzee, es una suerte de fracaso en *La madriguera* que se extiende abruptamente y

que se expresa mediante un silbido indeterminado, que viene a ser la señal de ruptura en la obra.

Marjorie Gelus (1982) plantea en sus “Notas sobre *La madriguera* de Kafka: problemas sobre la realidad” que la relación del personaje con el mundo que lo rodea no puede ser tomada como un proceso fácil de descifrar. Lo que estaría presente en el mundo narrado, a través de la voz del ser, es una concepción de la realidad que se divide en los momentos o contextos que rodean al personaje y que hacen que este asuma la realidad de una u otra forma. Por esa razón “el mundo exterior es algo con lo que el animal debe lidiar, a pesar de que su desorientación tanto en el mundo externo e interno siga siendo muy marcada” (Gelus, 1982, p. 107). Finalmente, lo que dice Gelus es que este tipo de relación con el mundo puede revelar o un alejamiento de este o una conciencia espacial que se deteriora y se mueve hacia sus márgenes. La segunda opción es la que Gelus asume como más cercana a la obra de Kafka.

Harold Bloom (2005) incluye a Kafka en su libro sobre novelistas¹². Dice sobre el personaje de *El castillo* lo siguiente:

K. se detiene largo rato en un puente de madera que lleva del camino principal al poblado, y mira no hacia el poblado sino “hacia el ilusorio vacío que se extiende frente a él”, donde el Castillo debería estar. Él no sabe lo que siempre se negará a entender, que el vacío es ilusorio en cualquier sentido posible, ya que él efectivamente mira hacia el *kenoma*¹³, que fue el resultado inicial del rompimiento de los vasos, la separación de cada mundo, interior y exterior. (pp. 273-274)

¹² También en su otro libro sobre el canon del cuento.

¹³ El Kenoma o la materia informe o el espacio vacío, según lo propuesto por Valentino el gnóstico.

Luego, Bloom habla de la “negación” de la obra kafkiana a ser interpretada. De aquella negación, sustrae cierto fundamento judío, en el que Kafka se muestra como el escritor que pudo haber sido llamado a desentrañar los misterios cabalísticos, pero que decidió hacer de su escritura un ámbito indescifrable, a la que uno se siente, igualmente, llamado a desentrañar: “Pensemos en *el* escritor judío, y debemos pensar en Kafka, quien evadió su propia audacia y no creyó en nada y confió solo en el pacto de ser un escritor.” (pp. 286-287)

En uno de sus libros de ensayos, *Hablemos de langostas*¹⁴ (2014), David Foster Wallace transcribe una de sus conferencias: “Algunos comentarios sobre lo gracioso que es Kafka, de los cuales probablemente no he quitado bastante”. Toma un relato muy corto de Kafka, titulado (no en todas las traducciones) como “Una pequeña fábula”. Foster Wallace habla de lo difícil que es explicar a sus estudiantes el humor de Kafka y que esto se debe a que han aprendido a ver el humor como algo que no debería inquietar, sino que debería ser visto como un mecanismo de distracción. El humor de Kafka inquieta, según Foster Wallace, por el hecho de que los relatos kafkianos no son, en esencia, chistes. Lo que es difícil de entender para aquellos que leen a Kafka, por primera ocasión, es lo “poco sutil” o “antisutil” que es el escritor checo (Foster Wallace, 2014). El humor de Kafka, dice, es una especie de humor religioso, de la forma de Kierkegaard o Rilke o los Salmos: de “una espiritualidad desgarradora” (p. 83). Teniendo en cuenta aquello, para Foster Wallace, el hecho de que los relatos de Kafka no resulten graciosos se debe a que, en la cultura occidental, en especial en la norteamericana, el chiste radica en la evasión, en el acto de “entender” la broma. “No es de extrañar que no puedan apreciar el chiste que hay en el centro mismo de Kafka: que la horrible pugna por establecer un «yo» humano resulta

¹⁴ Publicado originalmente en el 2005.

en un «yo» cuya humanidad es inseparable de esa pugna horrible” (p. 84). El humor no sirve como respiro, sino como un mecanismo que aterriza.

Se les puede pedir que imaginen que sus relatos tratan todos de una especie de puerta. Que nos imaginemos acercándonos y llamando a esa puerta, cada vez más fuerte, llamando y llamando, no solo deseando que nos dejen entrar sino también necesítándolo; no sabemos qué es, pero lo sentimos, esa desesperación total por entrar, por llamar y dar porrazos y patadas. Y que por fin esa puerta se abre... y se abre *hacia fuera*: que durante todo el tiempo ya estábamos dentro de lo que queríamos. Das ist komisch.¹⁵ (2014, p.84)

Thomas Wegmann (2011) tiene un ensayo llamado “El humano como animal residente en *La madriguera* de Kafka”. El acercamiento de Wegmann pretende ser más o menos biográfico, en cuanto a que se refiere al relato de Kafka como una derivación del sentimiento de ansiedad del autor en el momento de escribirlo. Sin embargo, el análisis no se queda ahí, ya que se plantea un nivel más: la representación de la madriguera es comparable al papel de la escritura en Kafka: “Así como excavar pertenece a la vida de ciertos animales, la escritura es una necesidad existencial para algunos autores” (Wegmann, 2011, p. 364) o “...el autor no gobierna su escritura, pero se transforma en aquello que ha escrito” (p. 370). *La madriguera* como metáfora de la escritura mostraría una tendencia hacia una forma eterna de esta, en la que la visión de Kafka sobre la culminación de un texto viene a representar la muerte, y esa es la razón de que sus obras estén inacabadas (2011).

¹⁵ Dado que la transcripción de la conferencia no ocupa más de dos o tres páginas, me ha costado no citar todo lo que dice David Foster Wallace. Es una explicación muy breve sobre su lectura de Kafka, pero habría que considerarla como una de las más acertadas.

II

Entre las primeras alusiones a la obra de Palacio, aparece la que hace Benjamín Carrión en 1930, en su *Mapa de América*. El ensayo de Carrión intercala ciertos aspectos más o menos biográficos de Palacio con algunos rasgos de sus obras publicadas hasta ese entonces: *Un hombre muerto a puntapiés* y *Débora*. El ensayista destaca la presencia del humor en el escritor lojano (comparándolo con Buster Keaton y Gómez de la Serna), una cierta cualidad de aproximación psicológica (“pluma registradora del pensamiento”) y el descrédito de la realidad (del que Palacio hablaba en una de sus cartas a Carlos Manuel Espinosa), que es, para Carrión, el aspecto más importante en la obra palaciana. Al final del ensayo, Benjamín Carrión habla del futuro del escritor en el que “tendremos en Pablo Palacio el novelista, el cuentista que ataca la realidad total...” (2005, p. 245).

Carrión escribe otro estudio sobre Palacio, en 1951¹⁶, algunos años después de la muerte del autor. Lo primero que dice Benjamín Carrión en este ensayo es: “Cuando apareció *Vida del ahorcado*, aquellas características tan suyas de humorismo, implacable, tocaron límites difíciles de superar y que, acaso, solamente su doloroso final nos pudiera dar una explicación humana comprensible”¹⁷ (Carrión, 2005, p. 245). Asimismo, Carrión vuelve a mencionar el humor de Palacio, su forma de concebir la realidad a través de sus

¹⁶ Es un texto incluido en *El nuevo relato ecuatoriano*.

¹⁷ Uno de los reproches hacia la crítica nacional sobre Palacio, que aparece con mayor frecuencia en el segundo estudio sobre la obra de Pablo Palacio de María del Carmen Fernández (del que hablaré más adelante), se relaciona con el afán de explicar la obra de Palacio mediante su biografía. De ahí que muchos de los comentaristas de su obra, en especial en las primeras décadas, recurriesen a decir cosas como “obra autobiográfica” y ese tipo de sentencias que limitan a la crítica y al estudio de una obra de la que, por muchos años, solo se han repetido generalidades y no se ha querido profundizar en ella. Carrión intenta alejarse de esto, pero no lo logra del todo y sigue relacionando al Palacio-hombre con el autor o con la obra misma. Y, sin embargo, Carrión escribe: “Sostienen los críticos que la biografía del autor es necesaria para la comprensión de la obra. Como todas las afirmaciones exclusivas, esta me parece a medias exacta.” (Carrión, B., 2005, p. 248)

obras y la angustia en *La vida del ahorcado*. Lo compara, a través de la memoria, con Proust; y luego dice:

Habría mucho que decir, muchas páginas para dilucidar estos parentescos casi inexplicables de Palacio, estos acercamientos no atribuibles a influencias, con tres de los más originales edificadores de belleza en letras de los tiempos modernos: Lawrence, Joyce, Proust. Y quién sabe si, cuando entraba en la tiniebla mortal —“la muerte no es enfermedad mortal”, ¿verdad, Soren Kierkegaard?— podemos hallarle otro nebuloso parentesco con aquel que “vivió su vida y escribió su obra en pesadilla”, el extraordinario Franz Kafka... Yo propongo el problema. (p. 250)

Al final del ensayo, Carrión cita varios fragmentos de *Débora* y de *Vida del ahorcado*, donde dice que está su autobiografía entera.

Escudero (1927) escribía un comentario sobre la primera obra de Palacio: “He ahí el nuevo libro, nacido en Quito y bautizado en un Jordán de brujería por la mano sabia y sarmentosa de un Bautista: el análisis” (p. 8). También se refería a *Débora* como una novela con “seísmos, cataclismos mentales, duchas de agua helada [...]. Al leer sus páginas hemos creído recorrer las celdas herméticas de una casa de orates. La gran casa de orates de los hombres cuerdos” (Escudero, 1927, p. 5). En el mismo año, Raúl Andrade hablaba del carácter moderno de los cuentos del escritor lojano. Además, le agradecía a Palacio el “haber derramado el amoniaco de su humor en la literatura que disfraza sus malos olores con polvos de arroz y colonias baratas” (1927, s.p.). Otro que comentó la obra de Palacio aquel año fue J. F. Fálquez Ampuero, que destacaba la exotividad de unos relatos, por lo demás, “rarísimos”, que suponían una “revelación dentro de su escuela y

su técnica en particular”¹⁸ (p. 6). La noticia de Palacio había llegado también hasta Cuba, donde se publicó un artículo sobre él (sin autor) en la *Revista de avance*: “...narrador de estilo taquigráfico, buceador denodado en el lógamo humano; temperamento riguroso y virilmente cínico, humorista de honda vena trágica...” (1927, p. 61).

Jorge Reyes (1928), por otro lado, se refería a *Débora* como un libro compuesto de corazonadas. Al mismo tiempo, un autor desconocido que publicaba en *Renacimiento* de la ciudad de Loja escribía acerca de la primera novela de Palacio:

Creemos oír el picadillo espeluznante del escalpelo que se ensaña contra los tejidos y nervios, y el sordo brotar de sangre de arterias desgarradas. Vuelta el alma del Teniente de dentro afuera, como una calceta, no puede vivir más. Imposible que su naturaleza resista a la ruda operación vivisectora. Como las palomas del experimento de Fluorens, ya que le han extirpado el cerebro, no le queda sino morir. (Anónimo, 1928, p. 190)

Luego de la publicación de *Vida del ahorcado*, Joaquín Gallegos Lara (1976) publicaba, en el diario *El telégrafo* un artículo sobre la novela de Palacio. El guayaquileño reclamaba la falta de compromiso social en la escritura y también decía que “Pablo Palacio no ha podido olvidar su mentalidad de clase, que tiene un concepto mezquino, clownesco y desorientado de la vida [...]. Después de leer *Vida del ahorcado* nos queda una sensación si, admirativa a medias, a medias repelente” (p. 87).

En contraposición a la crítica de Gallegos Lara, el escritor peruano Luis A. Sánchez (1932) se refería a la novela de Palacio como una obra que trascendía el aspecto

¹⁸ No se sabe cuál es la escuela a la que se refiere Fálquez.

meramente local: “Las obras auténticas de nuestra América trascienden a los demás países, delatando que somos un solo espíritu, aunque nos falte un cuerpo” (p. 120).

José Alfredo Llerena (1932) se refirió a la segunda novela del escritor lojano como una obra que es real por su capacidad de reflejar al hombre y que se acerca a lo oculto del ser humano:

Con los disparates que son sus elementos propios. Con la inconsecuencia de los pensamientos no promulgados, de los pensamientos siempre nuevos en las más ocultas esferas psicológicas. De aquellos pensamientos brotados a primera instancia y que no han llegado al territorio del criterio del individuo; a ese territorio donde el hombre escoge los pensamientos que guarda eternamente para sí por inconexos, por mutilados, y ciertamente por revolucionarios.” (p. 51)

A pesar de esto, Llerena terminaba su artículo aconsejando a Palacio defender una postura, a intentar una novela “objetiva”, en lugar de la subjetiva, a expandir una filosofía de los trabajadores, en la escritura, que se ajustase a las necesidades de la época.

Atanasio Viteri¹⁹ (1932) publica un ensayo sobre *Vida del ahorcado*, en el que destaca el humor de Palacio: “El autor ríe con el lector. Se ríe de sí mismo. En la mayor parte de su libro es Andrés. Pero no hay que reír hasta prorrumpir en una cascada de tos, hasta destrozarnos, sino hasta congelarnos los ojos...” (p. 54). Luego resalta la cercanía de la novela con la vida, que “se puede leer en cualquier sentido”; y luego: “Palacio ha fabricado un modelo de novela contemporánea” (p. 54). En 1935, Viteri se refería al lojano como un representante de la “ecuatorianidad sólida” y lo destacaba por haber dividido su tiempo en dos.

¹⁹ Al igual que Llerena, formó parte del grupo *Elán*.

En la misma línea que Gallegos Lara, José Joaquín Silva y Saúl Mora criticaban la obra de Palacio Palacio. Silva dijo de Palacio que era un representante del arte burgués, del “arte puro y deshumanizado” (1933, p. 2). Mora, por otro lado, sostenía que, si bien *Vida del ahorcado* contenía “páginas bellísimas”, no pasaban de eso; Palacio era “el humorista joven más elevado” del país. Y, sin embargo, “nada hace por el grupo social” (1933, pp. 320-321).

Jorge Hugo Rengel (1934) atribuía la escritura de Palacio a una situación derivada de su ubicación geográfica, en la que el escritor tiende a reflejar las contradicciones y preocupaciones psicológicas que provienen del ambiente. Además, se refería al tipo de crítica que practicaba Gallegos Lara como “unilateral” y que solicitaba “a la época y a sus hombres más de lo que pueden ser y pueden dar” (p. 171). Llamó también al arte de Pablo Palacio: un arte que se justifica en el país por el mismo hecho de estar en contradicción con su medio.

Hasta este momento, se distinguen dos tendencias en la crítica de la obra de Pablo Palacio: la primera que destaca el carácter original (casi excéntrico) de su obra, en aquel tiempo; y la otra que, si bien ve en Palacio un escritor curioso, prefiere que este tipo de literatura tome otro rumbo y se centre en el ámbito social, más próximo a los intereses intelectuales de aquella época. No hay que dejar de lado, asimismo, el aspecto que persiste en estos dos tipos de crítica (ya mencionado antes): el afán constante de fusionar al escritor con su obra. Como se verá en las referencias que están a continuación, este elemento se mantuvo, quizá con mayor fuerza, luego de la muerte de Palacio, en la que se vio, a través de su mitificación (como escritor y como hombre), una oportunidad para explicar su obra y sus implicaciones externas, que no eran, en la gran mayoría de casos, más que suposiciones. La última opinión de Rengel resulta valiosa por el hecho de

coincidir con lo que más tarde referirá Ignacio Echevarría al hablar de la literatura menor en contextos que ya de por sí son limitados como los de la literatura ecuatoriana.

Luego de que Palacio dejará de escribir y estuviese inmerso en la locura, Jorge Reyes, en 1943, volvía a hablar de su obra y resaltaba el aspecto personal de esta que aparecía “disfrazada” y que, en el fondo, era un “monólogo”. Algunos años más tarde, en 1945²⁰, Jaime Chávez decía que la obra palaciana era una suerte de denuncia de lo que “la vida es. Y si en ello había el tono de la burla, la culpa no era del escritor, sino de la realidad” (p. 6).

Después de la muerte del autor, aparecieron ciertos comentarios de distintos autores ecuatorianos, entre los que cabe destacar la apreciación que hacía Ángel Felicísimo Rojas (1947):

Palacio fue en diversos sentidos un precursor. Sus ojos percibieron un mundo extraño a la literatura corriente [...]. Y esa ironía profunda que brotaba de sus razonamientos matemáticos aplicados a la creación novelesca se convirtió en un método literario para descubrir estados del alma, a la cual desnudaba con una sistemática impasibilidad de experimentador. (p. 7-11)

Más tarde, en *La Novela Ecuatoriana*, Rojas (1948) señalaría que la obra de Palacio fue producto de un estilo exclusivamente suyo. La obra del lojano lograba “desde el principio calar en la vida humana con singular hondura, bien que con una angustia desgarradora” (p. 181). Y, luego, mientras se refiere a *Débora*, dice: “Pablo Palacio fue la figura más alta de la literatura de ficción en el Ecuador” (p. 213). Sin embargo, el problema de la obra de Palacio, según Rojas, fue ser muy “difícil”, muy “intelectualizada”, en un tiempo

²⁰ Para este año se anunció la publicación de las obras completas de Palacio, que no llegó sino hasta 1964.

en el que lo que importaba era lo social, la denuncia. Y, en este punto, la crítica de Rojas se vuelve importante pues sintetiza, de cierto modo, algunos aspectos que van a ser recurrentes en críticas posteriores como: la figura de Palacio como un precursor de otras literaturas que aparecieron a mediados del siglo XIX.

Edmundo Ribadeneira publica *La Moderna Novela Ecuatoriana*, en 1958. La opinión de Ribadeneira con respecto a Palacio fue negativa. Una obra como la de Palacio era:

literatura de la negación, propia de un cerebro que excluye el enfoque progresivo y que de ninguna manera hace bien a la patria, la de Pablo Palacio no es sino una muestra de una individualidad sometida a la dictadura de la angustia egoísta. (1981, p. 137)

Además, afirmaba que el autor de *Déborá* era un hombre ausente de su patria que no dejaba ver nada propio de su país en sus obras. También criticó la coherencia entre la postura política de Pablo Palacio y su literatura de cosas desconcertantes, cuentos y novelas sombrías, que no podrían llamarse ecuatorianas y que no coincidían con la verdad nacional y las necesidades de ese momento (1981).

Esto último se contrapone con el tipo de crítica que realiza Ángel Felicísimo Rojas. Podría decirse que la tendencia de la crítica con respecto a Palacio se mantuvo fluctuante desde los primeros años. Las opiniones negativas, por un lado, se sustentan en trasfondos históricos. Ribadeneira critica la literatura de Palacio por no haber estado en consonancia con la época en que surgió. Rojas, por otro lado, (luego se sumarán otros escritores como Jorge Enrique Adoum) halla en Palacio algo valioso por el mismo hecho de no escribir como sus contemporáneos.

Un año más tarde, Galo René Pérez proponía una lectura de la obra de Palacio desde la vida misma del autor²¹. Pérez escribe sobre *Vida del ahorcado*: “Corta el hilo de su narración a cada instante, no tanto por voluntad artística ni caprichoso afán de originalidad, cuanto porque esas incoherencias son las que reclama su espíritu ciegamente” (p. 7).

Después de la publicación de las *Obras completas* de Palacio, empezó, según dice María del Carmen Fernández (1991), un proceso de revalorización de la narrativa del escritor lojano. Para 1969, Cristóbal Garcés escribía *Un reportaje a Carmita Palacio* y destacaba a Pablo Palacio como un precursor de la literatura latinoamericana del “boom”. Dos años antes, Cueva se refería a Palacio como el escritor que tal vez “mejor ha sentido, presentado y confesado las contradicciones pequeño burguesas, y planteado con mayor sinceridad y precisión tales problemas” (1976, p. 155). Luego, en *La literatura ecuatoriana*, Agustín Cueva volvía a hablar del escritor, al que describía no como un autor de realismo “en el sentido riguroso” y agregaba que su obra no posee la intención social de escritores como Icaza o los Cinco de Guayaquil. A partir de estas críticas, se nota cierta diferenciación, en cuanto a lo que la obra del escritor lojano pudo haber referido. Es decir, como apunta Cueva, la literatura de Palacio sí que proponía problemas humanos. En críticas anteriores, el conflicto se hallaba en que esos problemas no coincidían con la situación histórica y por ello no eran más que curiosidades expuestas en una escritura de la evasión (que era la forma como Lukács se refería a la escritura de Kafka, por ejemplo).

²¹ Si antes ya se había intentado explicaciones de la obra del autor, mediante el uso de datos o curiosidades biográficas, Pérez llegó a considerar a este tipo de análisis como el único posible para comprender una obra como la de Palacio (1959).

Adoum, en 1969, decía que “Palacio logró ver con gran claridad esta indecisión de la clase media...” (p. 163) Ya en la década de los setenta, Rodríguez Castelo dijo de Palacio que era la figura de la literatura nacional a la que los jóvenes se remitían porque el realismo social les había dejado de decir algo relevante (1971). En ese sentido, tanto la opinión de Adoum como la de Rodríguez Castelo concuerdan con Cueva. Lo que Adoum llama la “clase media” y Cueva “el conflicto pequeño burgués” se corresponde con ese tiempo, una vez que se ha superado el realismo social. Allí adquiere, además, sentido la sentencia de Rodríguez Castelo: el problema del grupo social termina transformándose en una exploración del conflicto humano, que está conectado con elementos pertenecientes a la modernidad en sí y por eso es que, para ese momento, el realismo social había dejado de ser significativo.

Francisco Tobar (1974) escribió “Pablo Palacio, el iluminado” donde aludía a su locura como el resultado de la hipocresía de su época. Alfredo Pareja Diezcanseco (1977) señalaba que Pablo Palacio perteneció a la corriente del realismo y que su obra era equiparable a la de Flaubert o Joyce; la “naturaleza” de su realismo era más sutil que el de los otros escritores de su generación (1977). Dos años más tarde, Diego Araujo hablaba de la importancia de Palacio en la “novela actual”, que solo puede ser concebida como tal gracias a la lucidez del escritor lojano (1979). Por su lado, Juan Valdano se refirió al cuento ecuatoriano y señaló la deuda que tiene el relato moderno del país con la obra palaciana (1979). Estas opiniones darían paso a una reflexión sobre la cualidad “realista” de la obra de Palacio que aparece después tratada por Robles o Adoum.

A finales de los años setenta, Wilfrido Corral (1979) publicaba “Colindantes sociales y literarios en *Débora* de Pablo Palacio”, donde el crítico se refiere a la novela a través de varios aspectos. Destaca, por ejemplo: “El problema de la identidad y sus

implicaciones es el elemento impulsor que abre el texto, lo atraviesa con sutiles trastocamientos de frases hechas y en cierto sentido lo cierra” (p. 183). Humberto Robles (1980) publica *Pablo Palacio: el anhelo insatisfecho*, donde habla de las tres obras más conocidas de Palacio: *Un hombre muerto a puntapiés*, *Débora* y *Vida del ahorcado*. Robles dice:

Palacio se rebela contra las convenciones de una literatura realista. Cuestiona sus artificios, sus suposiciones, sus procedimientos de motivación, su inclinación hacia lo objetivo y abstracto y los muestra como falsos, como otra manera de engañar y engañarse. (p. 151)

Jorge Enrique Adoum (1980) comparaba la literatura de Palacio con la de los otros escritores de la época; si los realistas intentaban acercarse al mundo con un telescopio y desde esa perspectiva buscar las soluciones a los conflictos sociales, “Palacio empleó un ultramicroscopio para observar las bacterias de la descomposición de la mentalidad burguesa que es contagiosa” (p. 1980). Cueva (1981), por otra parte, volvía a referirse a Palacio, pero esta vez sostenía que era un “antirrealista” y que, a pesar, de ser reivindicado por algunos como el símbolo de la literatura de la época, no pasaba de “un escritor menor, en muchos sentidos interesante, pero de segunda línea”²² (p. 29).

Miguel Donoso Pareja (1985) escribía “Un homenaje justo”, en el que se refiere a la recuperación de la obra de Pablo Palacio y destaca a Benjamín Carrión y a Ángel Felicísimo Rojas como “los estudiosos más lúcidos y acertados de nuestra literatura” por haber intuido el “fenómeno Pablo Palacio” (s.p.). Wilfrido Corral (1988) publica un texto

²² Aquí subyace cierto conflicto que se relaciona, una vez más, con la época. El problema que María del Carmen Fernández detecta en esta crítica de Cueva se debe a que el texto donde aparece esta opinión del ensayista era un libro dedicado a resaltar los aspectos del indigenismo y las propuestas del realismo social en la década de los treinta. Sin embargo, parece que aquella explicación se queda bastante corta, si se tienen en cuenta la variación tan grande de opiniones, en un mismo crítico.

en el que trata el asunto de la recepción de Pablo Palacio como un problema inmerso en la historiografía literaria hispanoamericana. En 1987, se publicaba en Casa de las Américas la *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, donde se recogen críticas de Cornejo Polar, Hernán Lavín Cerda, David Ojeda, Nelson Osorio, entre otros.

En 1990, María del Carmen Fernández publica su Tesis doctoral sobre Pablo Palacio, en la que habla extensamente sobre la obra del autor lojano²³. El análisis de Fernández parte de dos vertientes. La primera se puede llamar, si se quiere, temática; y la segunda estructural. En la primera, se distinguen varios elementos que conforman el universo literario de Palacio, por ejemplo, la vulgaridad, el patriotismo, el honor, la justicia, el amor, lo extraordinario, lo onírico, la locura y la amargura existencial. Sobre las ficciones de Palacio, se dice que, en ellas, “el hombre aparece privado de toda su grandeza, atormentado por una realidad que no puede dominar y de la que no se puede evadir” (p. 289). También:

La búsqueda existencial emprendida por los personajes palacianos queda limitada por la angustia, un estado afectivo que surge del enfrentamiento con la nada; esto es con la “pura posibilidad” [...] En un momento de crisis los personajes palacianos se encuentran solos y perdidos. Todo lo que parecía garantizar la seguridad de sus existencias se desmorona, ya que cuando se analiza con detenimiento solo surge la decepción. (p. 293)

La segunda parte del análisis se centra, esencialmente²⁴, en las dos novelas de Palacio. Al hablar de la estructura de *Débora* se llega al punto de referirse al narrador y a su papel en

²³ Cabe decir que muchas de las referencias que he consultado provienen de las menciones que Fernández hace sobre los trabajos y críticos.

²⁴ Si bien en el apartado de la focalización, se habla también de los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés*, el análisis estructural se hace a partir de las dos novelas de Pablo Palacio.

el desenvolvimiento de la novela y del personaje. Esta característica crea una suerte de distanciamiento entre el personaje y los demás elementos, del que se dice: "...necesario por cuanto que a Palacio le interesa dejar constancia de la inadecuación de las poses, los sueños y los gestos novelescos con la vaciedad de una realidad que, como la del Teniente, se encuentra presente en cada hombre..." (p. 333). De *Vida del ahorcado* se dice: "Andrés permanece encerrado en su "cubo", separado de un mundo al que no se puede adaptar. La angustia, connatural al personaje, se ha convertido en la máxima expresión de su personalidad" (p. 346). La lucha de los personajes palacianos, según Fernández, es la lucha por una supervivencia, por el encuentro de un equilibrio vital del que no se está seguro de que exista.

Vladimiro Rivas Iturralde (1983) escribe un estudio que recoge datos sobre la vida de Pablo Palacio, sobre su tiempo y sobre el aspecto revolucionario de su obra. Luego, Rivas habla de sus textos más importantes. Así, en *Débora* se advierte: "mejor que en cualquier otro de sus libros, la vocación a-épica del arte de Palacio. No hay historia que contar, el Teniente es un héroe al revés: títere, más que personaje, no hace otra cosa que deambular y esperar." (p.103) De *Vida del ahorcado* dice que es la antesala a "ese mundo secreto y tortuoso" (p.105).

En el 2001, FLACSO publica una recopilación de algunos estudios, entre los que aparece un artículo de Wilfrido Corral dedicado a Pablo Palacio y a Humberto Salvador. Del lojano, Corral dice: "llevó la modernidad a sus límites, asumiendo la liberación de la narración convencional..." (2000, p. 290) y luego: "desde su génesis vemos que Palacio y su obra luchan contra la artificiosidad y solemnidad del discurso crítico que, bien sabía, quería fijarlo." (p. 293)

Una mención mínima hacia Palacio y su obra aparece en la revista *Guaraguao*, del año 2010, en un artículo de Ignacio Echevarría²⁵. El español menciona a Palacio como un ejemplo de “literatura pequeña”. El término, como ya lo habían hecho Deleuze y Guattari, es tomado de los diarios de Kafka. Echevarría aprovecha la anécdota de haberse encontrado con la obra de Pablo Palacio para hablar del futuro de la literatura hispanoamericana contemporánea:

Las literaturas pequeñas conocen, entre tantas desventajas, el privilegio de esa particularidad, de esa intimidad, que las hace especialmente aptas, a pesar de todo, para refundar el pacto del escritor con su público, de la palabra con su fuente y con su destino. (p. 29)

En una ponencia del 2014, Marina Von Der Pahlen habla sobre la *Vida del ahorcado*. Su ponencia se llamó: “Un cubo para el canon” y se refería al problema de lo canónico en la época de Palacio y los años posteriores; todo esto atravesado por la crítica del realismo social de Gallegos Lara, hasta las opiniones de Wilfrido Corral. Von Der Pahlen ve en la figura del cubo una forma para pensar el problema del canon: “Sin embargo, cada vez más por sus méritos estrictamente literarios, los libros palacianos eran percibidos como vigentes y poseedores, de alguna manera, de una contemporaneidad perdurable” (p. 1934)

III

Debido a que el Capítulo II inicia con la historia del personaje disuelto, he visto necesaria la inclusión de un pequeño apartado teórico que sustente el concepto de “disolución del personaje”, a breves rasgos, pues, al final del segundo capítulo se incluye

²⁵ “Las literaturas pequeñas: Un debate: Por una literatura pequeña”

una revisión de todo lo que dice Mèlich (1998) con respecto a este. En líneas generales, el personaje en proceso de disolución se puede definir de la siguiente manera:

Los personajes de las novelas de deformación, a diferencia de la clásica Bildungsroman, no regresan enriquecidos con lo que les ha sucedido durante el viaje. No se trata en este caso de una “pérdida de sí” que se resuelve dialécticamente en la recuperación de uno mismo a un nivel superior. Se produce en ellas una pérdida total de la subjetividad, de la identidad; en ellas el héroe perece física o substancialmente. (p. 171)

Capítulo II

Para mí serás solo un hombre:

Apuntes sobre el personaje

“...soy un átomo en el torbellino humano.”

El idiota. Fiodor Dostoievski

“Porque, mi querido amigo, nadie sabe lo que usted está pensando. Y por eso lee novelas la gente, para identificar proyecciones de su subconsciente. El héroe ha de ser tremendamente real, para convencerlos de su propia realidad, de la que dudan bastante. Una novela sin héroe sería sumamente molesta.”

William Gaddis

I. Breve historia del personaje (disuelto)

Cabe señalar, antes de empezar este apartado, que de ningún modo esta pequeña cronología de personajes (o héroes) de la literatura aspira alcanzar una especie de totalidad, mucho menos quisiera descartar personajes por lo demás importantes, pero, al ser esto solo una pequeña parte de un estudio que involucra al personaje no directamente desde la historia ni la historiografía literaria, no he visto otra forma de hacerlo que centrarme en mi experiencia como lector. Así que no debe tomarse esta historia como un apartado objetivo, sino como el resultado de un simple ejercicio de lectura y un intento por rastrear a los precursores del personaje disuelto: los antecesores del personaje kafkiano y palaciano.

Odiseo

Se podría decir que, tal vez, el antecedente más lejano del personaje en proceso de disolución proviene de Homero; de forma específica, con Odiseo. La gran búsqueda de este se desarrolla en torno al tema del regreso (*Nostos*). A diferencia de otros héroes helenos como Aquiles (que está en la línea de los semidioses), Odiseo es solo un hombre. Ha luchado en Troya por diez años y ha tenido que recorrer el mundo por una década más, en su intento por regresar a Ítaca. Esta gran búsqueda llena de peripecias es lo que empieza a conformar al personaje, cuya complejidad se hace evidente en relación con otros dramas heroicos griegos. Esto supone una ruptura pues, en medio de su lucha por volver a casa, el héroe se enfrenta a los peligros del mundo, pero, al mismo tiempo, aquellos peligros y vivencias se transforman en descubrimientos de una interioridad latente que, hasta antes de Odiseo, había sido mínimamente explorada. Sus esfuerzos, en ese sentido, contienen algo más que el deseo por volver a casa. Todo el trayecto que sigue el héroe hacia Ítaca se transforma en un proceso de lucha por recobrar su humanidad que

ha sido amenazada por sus encuentros asiduos con presencias inhumanas. Junto con el *nostos*, la gran búsqueda de Odiseo es la de quien explora una humanidad que se empieza a resquebrajar. En ese aspecto en específico podría decirse que existe cierta anticipación con respecto al personaje disuelto. Las dimensiones del viaje y los problemas contenidos en este anunciarían cierto desequilibrio en la búsqueda que terminaría por iniciar un proceso disolutivo. Es decir, la exploración corre el riesgo de nunca ser completada.

No obstante, Odiseo logra equilibrar su mundo al llegar a Ítaca. Él tiene que regresar a casa necesariamente²⁶. Como personaje que cumple su ciclo de crecimiento, toda su caracterización está dada a partir de este deseo por recuperar su equilibrio vital. Entonces, a Odiseo le corresponde ser astuto para lograr superar aquellas pruebas. Y qué mejor forma de realizarlas que conjugar su deseo por regresar al mundo de los hombres con la astucia y el uso de la palabra. Este último elemento es un artificio esencialmente humano. En las voces de los cíclopes, las palabras suenan deformadas; los espectros del inframundo emiten voces que se desvanecen, susurros que comunican el porvenir humano, cantados por hombres muertos y sin futuro. En este descenso hacia el inframundo, se produce el segundo indicio de la disolución. Odiseo encuentra allí a Áyax, que se ha suicidado con la espada de Héctor. En contraste con esta astucia, representada por la palabra y por Odiseo, todo lo que puede ofrecer Áyax es su silencio. Un silencio que está, aparentemente, dentro de un registro humano, pues se encuentra cruzado por la ira y el enojo, pero que también va un poco más allá: el silencio de Áyax es el silencio del espectro. De cierta forma, y ahí es donde se produce el antecedente disolutivo, todo personaje sumergido en aquel proceso (o a punto de lanzarse en él) es una especie de

²⁶ En una versión alternativa, quizás, el héroe nunca llega a casa o, al anclar en la costa, se da cuenta de que este lugar perdido hacía muchos años no le devuelve equilibrio alguno; que siempre ha estado inmerso en una pérdida constante de su humanidad y que, como toda pérdida, de alguna forma, aquella es siempre irrecuperable.

fantasma. Este anticipo, sin embargo, para Odiseo, se da de forma tangencial, como un anuncio sobre el porvenir.

Respecto a este mismo silencio que rodea al personaje, podría agregarse la visión de Kafka sobre el héroe. Este Odiseo atraviesa las latitudes que habitan las sirenas y ellas, al contemplar el rostro lleno de felicidad del héroe, se olvidan de cantar. Odiseo tiene los oídos cubiertos de cera y piensa que aquel silencio se debe a que el canto se ahoga al aproximársele. Entonces, las sirenas empiezan a contorsionarse y a estirar los cuellos, fingiendo que el canto sigue, aunque allí solo haya silencio, todo para depurar al máximo aquellas expresiones del héroe. No obstante, Odiseo ya no las contempla, se enciende un fulgor en sus ojos que se fija en la lejanía y, finalmente, logra escapar. Al final del relato, Kafka dice:

Se cuenta que Odiseo era tan astuto, tan ladino, que ni siquiera la diosa del hado podía penetrar en su interior, y quizá, aunque esto es difícil de entender para una mente humana, sí se dio cuenta de que las sirenas guardaban silencio, pero, para escudarse, fingió, de cara a ellas y a los dioses, lo que acabamos de contar²⁷. (2012, p. 178)

En este caso, el silencio ya no es tangencial a Odiseo, sino que aquel se vuelve un artificio profundo de su espíritu. Ser completamente inescrutable y astuto, a la vez, significa apropiarse del silencio²⁸. Odiseo está inmerso en aquel mutismo porque (y en esto es similar a los hombres de carne y hueso) hay en él un vacío infranqueable, una imposibilidad de que la elocuencia abandone el espacio vital ocupado por este silencio y

²⁷ Tomado del relato (que también da nombre al libro): *El silencio de las sirenas*.

²⁸ De carácter muy similar al silencio que rodea a Tristram Shandy, por ejemplo.

que siempre va a ser ajeno a todos los hombres, excepto al poseedor del espíritu silencioso. Aquella es otra posibilidad.

Un último rasgo importante, como precursor del personaje disuelto, se produce, a través de la pérdida del nombre. Al llegar a la isla de los cíclopes, Odiseo se encuentra con Polifemo, hijo de Poseidón, que se niega a ofrecerle los dones de la hospitalidad y decide matar a toda su tripulación y comérsela. Odiseo engaña al cíclope y lo ciega. Le dice que su nombre es Nadie. Una vez ciego, los otros cíclopes le preguntan a Polifemo qué es lo que le pasa, y este contesta: “¡Oh, amigos! Nadie me mata con engaño, no con fuerza” (2013, p. 138). Entonces el artificio se logra, pero surge un problema: Odiseo no soporta perder su nombre porque esto implica, también, una pérdida de la identidad. Ser Nadie supone negar un pasado heroico. Sin acceso a este, solo hay un presente que se tambalea y un futuro donde los hombres no recordarán la identidad del héroe que engañó al cíclope. Nadie (Odiseo), entonces, inflamado por la ira y el éxito de su escape, le dice a Polifemo: “¡Cíclope! Si alguno de los mortales hombres te pregunta la causa de tu vergonzosa ceguera, dile que quien te privó del ojo fue Odiseo, el asolador de ciudades, hijo de Laertes que tiene su casa en Ítaca” (p. 141). Para un personaje como Odiseo, aún es muy pronto; se le hace insoportable ser nadie, en medio del gran torbellino humano. Por eso hay solo pequeños indicios de disolución. El personaje tiene que poseer, forzosamente, una identidad bien definida o, en todo caso, volver a sus características inmutables: Odiseo vuelve siempre a su ingenio y paciencia; Aquiles regresa por siempre a la cólera. Cualquier resquebrajamiento de esta identidad suscita alarma y un intento inmediato por recuperar el equilibrio, por volver al mundo de los hombres.

Don Quijote de la Mancha

Si algo llama la atención acerca del Quijote, eso sería esta suerte de ambigüedad que rodea a su existencia ficticia. Habría que apuntar que aquella ambigüedad está dada por su construcción como personaje: un héroe, en esencia, conflictivo, que está cruzado por las derivaciones de una voluntad ficticia en constante lucha. De ahí que, dentro de la historia de la literatura, el Quijote sea el personaje que inaugura la novela moderna, con toda una serie de modalidades narrativas, y, también, da paso a una sucesión de personajes cada vez más complejos.

Un primer indicio de su disolución surge del mismo elemento ambiguo que rodea al personaje. Al inicio de la novela, aparece: “Quieren decir que tenía el sobrenombre de «Quijada», o «Quesada», que en esto hay alguna diferencia en los autores que de este caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba «Quijana»” (Cervantes, 2011, p. 28). Esto implica un acercamiento al proceso disolutivo: el nombre es incierto. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede con Odiseo, el hecho de que el personaje se llame Quijada o Quijana no implica un problema tan grave, pues lo que interesa es la narración sobre este²⁹ y que esta “no se salga un punto de la verdad” (p. 28). Se podría decir que aquella primera ambigüedad se resuelve, de cierta forma, en el momento en que se decide no relatar la historia del personaje con nombre de hidalgo indeterminado, sino la de Don Quijote. Y en ese caso el personaje ha recuperado un

²⁹ Y como lo que interesa es la historia del Quijote, entonces, aquella ambigüedad narrativa funciona no tanto a modo de problema nominativo e identificativo (como le sucede a Odiseo), sino que es puro artificio de la narración: no importa demasiado aquel primer nombre del que se está inseguro (en la conjetura está la gracia del narrador cervantino); importa que se conozca al personaje por su nombre de caballero, de individuo extraño y curioso, de hombre de aventuras: en ese momento se convierte en Don Quijote y el otro nombre se vuelve innecesario.

nombre, pero este le corresponde a él, solamente, en aquella circunstancia condicionada por su locura, que es donde reside su esencia.

Pero todavía hay algo mucho más curioso en este aspecto del personaje: antes de nombrarse a sí mismo como Don Quijote, ha tenido que ponerle nombre a su caballo. Luego de esto, pasa cerca de ocho días pensando en su posible identidad de caballero, hasta que se decide, al fin, por Don Quijote de la Mancha. Lo curioso es el orden de la nominación. Al nominar primero al caballo, el personaje puede dar a entender que, para nombrarse a sí mismo, antes hay que nombrar lo externo. Para un precursor del personaje disuelto, como el Quijote, aquello tiene cierto sentido. En el proceso de conocimiento del mundo, uno es nombrado y luego se predispone a nombrar³⁰, es decir, a revelar el mundo por medio del lenguaje. El acto de nominación del Quijote es inverso: primero se nombra lo externo para después intentar buscar un nombre propio, como si el proceso de revelación, con el acto lingüístico de nombrar, ya no pretendiera develar los misterios del mundo, sino explorar lo interno, los movimientos profundos de la mente y sus contradicciones, a través de este (y al completar aquella búsqueda hipotética, también se estaría aproximando a lograr un cierto equilibrio con el mundo); el alma humana no debe mostrarnos las complejidades del mundo, sino al revés: el mundo debe revelarnos las complejidades del alma³¹. De ahí que el personaje tarde tanto en escoger su nombre³².

³⁰ Como lo que les sucede a los niños que reconocen las llamadas de sus padres y luego adquieren la capacidad para nominar lo que está fuera de ellos.

³¹ Que, en el caso del Quijote, por su condición de loco, puede ser tomada como toda su dimensión psicológica inconsciente. No es necesaria ninguna interpretación espiritual rigurosa.

³² Siendo solo un precursor del personaje disuelto, se puede decir que el Quijote logra volver a su equilibrio con el mundo exterior al final de la novela. El problema del personaje disuelto radica en que no solo fracasa al intentar acceder al mundo exterior, sino que su interioridad tampoco logra un equilibrio. Si bien cambia, aquel cambio no se puede decir que es "crecimiento" o "formación", en un sentido riguroso. Hay cambio, pero no equilibrio.

La locura surge como segundo indicio de la disolución en el Quijote, por el carácter de marginalidad que promueve. Es decir, la locura excluye al hombre de las grandes decisiones del mundo. El loco no participa de estas, no logra penetrar en el mundo. En el caso del Quijote, su locura se promueve desde la imitación de los libros de caballería, pero, luego, al alcanzar su realidad externa a estas ficciones, su locura se exagera. La lucha del personaje disuelto se relaciona con este aspecto pues se produce en un intento por integrarse al mundo que fracasa de una manera u otra. En ese sentido, el Quijote es precursor de este tipo de personaje porque intenta acceder, desde la locura y los mundos ficticios rescatados de los libros, a un espacio en el que no tiene un lugar verdadero. Esto provoca que los otros personajes, que están en verdad inmersos en el mundo, con sus vidas —algunas más o menos comunes que las otras—, miren al Quijote, es decir, al hombre loco o, mejor dicho, a la representación de tal hombre, de una forma un tanto condescendiente. Como si, al descubrir que está loco, la reacción más acertada fuese una forma de compasión que se mezcla, inevitablemente, con los deseos de estallar en una carcajada, por el hecho de tener en frente a un hombre mayor, vestido con armas de cartón y con una bacía en la cabeza. Sin embargo, estos acercamientos a la locura se tornan interesantes por cierta sensatez (casi cordura) que conserva el personaje, en algunos momentos de la novela. Es de esa forma que, en medio del discurso que ofrece el Quijote sobre las armas y las letras, se dice:

De tal manera y por tan buenos términos iba prosiguiendo en su plática don Quijote, que obligó a que por entonces ninguno de los que escuchándole estaban le tuviese por loco, antes, como todos los más eran caballeros, a quien son anejas las armas, le escuchaban de muy buena gana... (p. 393)

Y esta contradicción es lo que termina por conformar el segundo indicio de disolución en el Quijote. Inevitablemente, en el transcurso de la novela, aquellos momentos de lucidez del personaje terminan por volver a la locura. Los personajes que olvidaron que el Quijote estaba loco, terminan por entender, en muchos casos, que la locura no ha desaparecido. La línea que separa al Quijote del mundo sigue estando ahí, solo que los demás lo han olvidado por breves instantes. Tanto así que Sancho se empieza a convencer de la validez de sus aventuras. Pero la evolución del personaje que plantea Cervantes lleva a este a recuperar la cordura. Esta restauración es lo que hace que la disolución no se complete. Don Quijote recupera su lugar en el mundo al morir cuerdo, pero lo verdaderamente importante, en cuanto a proceso disolutivo, está en el hecho de que ha transcurrido por casi toda la novela en un estado similar al que estarán destinados una multitud de seres ficticios, cuyas relaciones con el mundo que los rodea están rotas desde el principio.

Tristram Shandy

La publicación de *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* empezó en el año 1759 y continuó publicándose, por volúmenes, hasta 1767, un año antes de la muerte Laurence Sterne (escritor y humorista irlandés). Hay tres influencias principales que están detrás del personaje de Sterne: Cervantes, Rabelais y Swift. La conexión más evidente con aquellos tres autores se da a partir del humor. Ese es el origen de Tristram Shandy.

Inmerso en el humor, el personaje de Sterne es curioso por ser esencialmente digresivo. El título de la novela anuncia la historia de una vida, en la que estarán incrustadas las opiniones del personaje, pero, desde el inicio de la narración, las acciones concernientes a Tristram son muy pocas. Como novela construida sobre digresiones, al intentar “relatar su vida”, lo que en verdad logra el personaje es acercarse solamente a los márgenes de esta existencia ficticia. Se dice sobre el carácter digresivo del relato: “Las

digresiones son, indiscutiblemente, los rayos de sol; son la vida y el alma de la lectura. Pónganlas fuera de este libro, por ejemplo, y habrán quitado todo el libro...” (Sterne, 2003, p. 64). Entonces, Tristram se muestra como un personaje del que no se sabe casi nada. Su cualidad digresiva lo aleja de una construcción común de su individualidad. Lo poco que se conoce de su vida es: que nació con la nariz aplastada, debido a las pinzas que usó el médico en el momento de extraerlo del vientre materno; que su padre quiso llamarlo Trismegisto (tres veces grande), pero que, debido a una falla comunicativa con la criada, lo nombraron Tristram (lleno de tristezas); y, por último, que tuvieron que circuncidarlo a causa de que una ventana le cortó el prepucio mientras orinaba a través de ella.

Su carácter digresivo es lo que hace de Tristram un precursor del personaje disuelto. La digresión no ilumina camino alguno. Como en un juego de linternas, el acto digresivo ilumina y permite ver, por pocos instantes, todos los caminos a la vez. Todo ello para luego volver a una oscuridad todavía más absoluta, más densa de lo que se recordaba. Y aquel juego de iluminación es el mismo que rodeará al personaje disuelto: apuntar a todas las posibilidades, para no acceder a ninguna. En su intento por relatar su vida, Tristram apenas alcanza a hablar de los acontecimientos que son externos a esta, donde se cruzan otras vidas y opiniones (las de su padre y su tío). Tristram elige no hablar de sí mismo, en ese momento, ni de sus años de formación. Aquello implica que se ha optado por dejar su vida en la incertidumbre. Y esto tiene como resultado un personaje en el que abunda el silencio³³; silencio que se intenta llenar con formas del pasado que no le pertenecen porque su consciencia no existía en aquellos momentos o porque apenas había llegado al mundo cuando los acontecimientos tomaban lugar. Sin embargo, la

³³ Entiéndase silencio no como la ausencia de lenguaje ni de comunicación (pues el narrador Tristram, en verdad, no se calla nunca). Es, más bien, un silencio vital, la ausencia de sí mismo.

existencia de un personaje, en esencia, digresivo revelaría que la voz individual fracasa en su intento por hablar de uno mismo y que solamente halla pequeños rastros de su individualidad cuando deja de buscar una forma de auto-relatarse³⁴.

Con *Tristram Shandy* se inicia la pérdida progresiva del límite en el personaje, o, por lo menos, en él se empieza a hacer discernible aquel proceso de disolución al que se mostraban aún reticentes personajes como Odiseo o don Quijote. El personaje de Sterne no tiene hacia donde volver, no hay un centro que recuperar ni equilibrio por lograr pues, desde el inicio de la novela, se ha resuelto que el centro perdido puede estar en cualquier lugar o incluso no estar, pero aquello no importa. Y a este hecho se suma el carácter espectral del personaje, que se diluye en los espacios y los tiempos³⁵. El mismo indicio que aparece en la *Odisea*: el personaje sumido en el limbo de la presencia y la ausencia. *Tristram Shandy* da inicio a aquel juego de la existencia ficticia; se anticipa a este proceso donde todo personaje disuelto, de alguna manera, es siempre un fantasma por el hecho de estar en aquel límite del mundo, sin acceso determinado hacia ningún extremo de este.

Bartleby

“Bartleby, el escribiente” fue uno de los dos relatos que Melville escribió en el año 1853. Poco tiempo después, luego de una serie de fracasos, Herman Melville adoptaría la fórmula de su personaje y preferiría dejar de escribir narraciones. Bartleby cierra esta pequeña historia del personaje disuelto por anticiparse a toda una literatura que surge en el siglo XX, por iniciar toda una literatura.

³⁴ O bien el fracaso nunca llega y ya no se hallan ni siquiera retazos, sino que se habla del otro porque hablar de uno mismo es incurrir en el límite. *Tristram Shandy* no posee delimitación alguna: es infinito.

³⁵ Luego el personaje palaciano asegurará que, dentro de sí, están todos los tiempos inmutables.

Hay dos aspectos específicos en los que Bartleby se vuelve un precursor más que claro del personaje disuelto. Ambos están mencionados y profundizados de otra manera en el ensayo de Deleuze: “Bartleby o la fórmula”. El primero surge de la frase utilizada por el personaje: “Preferiría no hacerlo”³⁶. Aquello no niega ni afirma; allí hay, como apunta el ensayista: “...no una voluntad de nada, sino la emergencia de una nada de voluntad” (1998, p. 71). Esto sitúa a Bartleby en plena incertidumbre existencial, su voluntad está adherida y aplicada a la nada. Ahí aparece la disolución: como personaje que de repente ha decidido abismarse, Bartleby experimenta la misma ambigüedad que luego experimentará el personaje kafkiano o palaciano. Su mecanismo de supervivencia (de suspensión) en el mundo está posibilitado, tan solo, por la fórmula que pronuncia. Esta le permite mantenerse lejos de lo que lo rodea y, a su vez, es el motivo de estupefacción que hace que los otros personajes y el mundo al que representan tomen su distancia ante Bartleby. Deleuze lo identifica con Odiseo por el hecho de ser Nadie. Sin embargo, hay una diferencia bastante clara entre ambos y que ya se señaló antes: Odiseo no soporta que su nombre cambie porque aquello implica un derrumbamiento de su individualidad. A Bartleby no le importa ser Nadie. Es más, ni siquiera tiene que decir que su nombre es aquel, sino que él *es* nadie porque en su espíritu están contenidos todos los atributos de la nada.

De allí nace el segundo aspecto disolutivo: una degradación progresiva o, mejor dicho, una amplificación del estado anterior: la magnificación de la fórmula. Aquello es un elemento también mencionado por Deleuze: la ruptura que promueve Bartleby emerge de la imposibilidad de “identificarse”. Aquel es un proceso que, según el ensayista, es propio de la novela de formación, radica en el mismísimo aprendizaje: el personaje

³⁶ “I would prefer not to”, que, según Deleuze, mantiene a Bartleby, simplemente, suspendido en la existencia (1998).

atraviesa su crecimiento mediante la adquisición de figuras paternas a las que se va adaptando. De allí sale este tipo de desarrollo. Pero lo que sucede con un personaje como Bartleby, ser que inaugura una tradición inacabada de seres disueltos y fantasmales, es que, al pronunciar su fórmula, “escapa de la forma lingüística, desposeyendo al padre de su palabra ejemplar, así como al hijo de su posibilidad de reproducirla o de copiarla” (p. 77). Es decir, se impide aquel tipo de formación, se pierde el equilibrio.

Un rasgo final, como precursor del personaje disuelto, se manifiesta a través de las derivaciones de la fórmula. Estas alcanzan su punto más alto al final de la novela: Bartleby está sumido en un estado de inanición y silencio absolutos. Uno de los guardias de la cárcel, al ver al abogado y narrador del relato, le dice: “¿Busca usted al hombre silencioso?” (Melville, 2009, p.76). Y un último intento del narrador por darle un sentido a la existencia tan extraña de Bartleby surge de un rumor sobre su vida pasada:

...que Bartleby había sido un empleado subalterno de la Oficina de Cartas Muertas de Washington, del que fue bruscamente despedido por un cambio en la administración. Cuando pienso en este rumor, apenas puedo expresar la emoción que me embargó. ¡Cartas muertas!, ¿no se parece a hombres muertos? Concíban a un hombre por naturaleza y por desdicha propenso a una pálida desesperanza. ¿Qué ejercicio puede aumentar esa desesperanza como el de manejar continuamente esas cartas muertas y clasificarlas para las llamas? Pues a carradas las queman todos los años. A veces, el pálido funcionario saca de los dobleces del papel un anillo —el dedo al que iba destinado, tal vez ya se corrompe en la tumba—; un billete de Banco remitido en urgente caridad a quien ya no come, ni puede sentir hambre; perdón para quienes murieron desesperados; esperanza para los que murieron sin esperanza, buenas noticias para quienes murieron sofocados por

insoportables calamidades. Con mensajes de vida, estas cartas se apresuran hacia la muerte.

¡Oh Bartleby! ¡Oh humanidad! (p. 78)

Aquella es su explicación: una voluntad por la nada ha nacido de mensajes de esperanza cuyo único destino era el fracaso y la desesperación. Las últimas exclamaciones se pueden tomar por un intento por restituir a Bartleby, como en una especie de juego sinecdótico: Bartleby – humanidad. Pero, al ser este un personaje disuelto (el primero de todos, ya no solo poseedor de indicios), aquello, más bien, resalta aquella lejanía que siempre estuvo, donde la parte no es relacionable con el todo, sino ajena a este. Aquel rumor sobre Bartleby no pasa de ello. En el cuento, aquel es el personaje que ha preferido no hacer las cosas hasta el punto de caer en un silencio infinito. Sin embargo, ese último acto no se puede asegurar que está en el mismo plano de la “nada de voluntad”. Aquello pertenece, simplemente, al silencio y al mutismo. Qué mejor forma de dar inicio a toda una literatura del personaje disuelto que el silencio absoluto, donde no se afirma ni se niega nada. Bartleby prefiere el silencio y es de este mismo silencio del que surge el personaje de Kafka y Palacio. Ese es el inicio: un grito ahogado de desesperación que se riega en un mundo incomprensible.

Se podría agregar a muchísimos personajes que contuvieron las señales de la disolución. La literatura del siglo XX es una literatura de disoluciones. Hay varias conjeturas sobre este tema, muchas apuntadas por Goldmann. He omitido a los personajes que aparecen después de Kafka y Palacio. Mèlich ya se ocupa de uno de ellos en su estudio sobre la disolución del personaje: Ulrich de *El hombre sin atributos*. Dentro de los héroes disueltos que me gustaría agregar están: Bouvard y Pecuchet; Raskólnikov, Mishkyn y

todos los grandes seres de Dostoievski que han intentado ingresar, inútilmente, a su mundo; Ahab y sus fantasmas; Fausto, Leopold Bloom, Tyrone Slothrop, Larsen, Funes el memorioso... Y la lista sigue. Todos tienen en sí la semilla de la disolución que es el origen mismo de la pregunta: la exaltación de las interrogantes por la existencia. El personaje disuelto ya no querrá aclarar ni responder cuestión alguna. Solo hay voces que formulan las preguntas desde el abismo, desde la incertidumbre y la ambigüedad.

II. Consideraciones sobre el personaje

El personaje dentro de la tradición clásica

Aristóteles, en su *Poética*, realiza ciertas distinciones con respecto al personaje. Hay tres elementos principales que destacar: la imitación (mímesis), los agentes y los caracteres. A su vez, hay tres formas de representar al hombre: "...los imitan mejores o peores de lo que nosotros somos, o semejantes..." (1999, p. 6). El punto central para Aristóteles está en la acción que es llevada a cabo por el agente: el personaje se define a sí mismo por lo que realiza dentro de la obra y aquello interesa mucho más que el carácter o el pensamiento, que son secundarios. El carácter, por un lado, es un agregado a la constitución del personaje, que lo define éticamente, mientras que el pensamiento surge de los diálogos. La acción es indispensable en una obra, para Aristóteles; no sucede lo mismo con el carácter, del cual sí se puede prescindir.

Se asignan cuatro rasgos básicos al carácter en la *Poética*: bondad, conveniencia, semejanza y constancia. La bondad está ligada a la esfera ética del carácter, en la que un personaje se define por los comportamientos que realiza "entre la virtud y el vicio" (p. 33). La conveniencia se refiere a cierto límite que los personajes no pueden traspasar dentro de su ficcionalidad porque aquello iría en contra de su carácter, en ciertas circunstancias. Se puede decir que aquello es una forma del decoro. El ejemplo de

Aristóteles se basa en un personaje viril. Sin embargo, dice, no es apropiado para un carácter de mujer ser viril. En cuanto a la semejanza se refiere a los caracteres que aparecen según la tradición: por ejemplo, Aquiles siempre debe estar cruzado por la ira. Por último, la constancia tiene que ver con la coherencia y la verosimilitud del carácter, que permanezca inalterada en toda la obra y no incurra en la contradicción.

Dentro de la tradición latina destacan dos opiniones que están conectadas con las propuestas de Aristóteles. Horacio se centra en la coherencia de la construcción de los personajes: "...procura que ese tu personaje se conserve hasta el fin cual se manifestó al principio, sin desmentirse nunca" (2006, p. 242) En Cicerón, por otro lado, ya hay cierto matiz con respecto a los hechos (y a la aparición de cierto tipo de narración): "Aquella otra narración que versa sobre personas es de tal forma que en ella junto con los hechos mismos de las personas se pueden conocer sus modos de expresarse y sus caracteres..." (1976, p. 27)

En la Edad Media, como anota Antonio Garrido Domínguez (1996), se dio una suerte de "inmovilismo" del personaje que hizo que se "terminara reduciendo el tratado de los caracteres a puro normativismo" (p. 80). Aquello se extendería hasta el Renacimiento. Se señala, sin embargo, que, si bien en la teoría literaria primaba este inmovilismo, en la práctica literaria, es decir, en las construcciones de los autores de la época, se empezó a dejar de lado la noción de "carácter" y se intentó crear personajes cada vez más alejados de los arquetipos³⁷(1996).

³⁷ Todo esto impulsado por los códigos artísticos renacentistas y una tendencia hacia el realismo en la literatura que se mantiene, de una u otra forma, hasta estos días.

El personaje en el siglo XX

En su apartado sobre el personaje, Ducrot y Todorov se refieren a cierta falta de estudios sobre esta categoría, que se ha originado, entre otras cosas, como respuesta a la “sumisión total al «personaje» que fue regla a fines del siglo XIX” (1974, p. 259). A continuación, aparece una cita de Arnold Bennett, que utilizan como ejemplo: “La base de la buena prosa es la pintura de los caracteres y ninguna otra cosa” (citado por Ducrot y Todorov, p. 259).

Para Chatman (1980), hay una cierta tendencia, en el estudio del personaje, que (re)aparece con el formalismo y el estructuralismo. Respecto a las ideas sobre el personaje, en el formalismo y una parte del estructuralismo, se dice que se extendieron a partir de la propuesta de Aristóteles: “ambas consideran que los personajes son productos de la trama” (p. 111), “La teoría narrativa, dicen, debe evitar las esencias psicológicas; los aspectos del personaje son solo «funciones»” (p. 111). Tal es el caso de Propp que, en su libro *Morfología del cuento* de finales de los años veinte, reduce las posibilidades del cuento popular ruso a una lista de 31 funciones que los personajes pueden realizar, a lo largo del relato. Tomachevski (1982), más o menos en la misma línea, defiende que el personaje solo existe como agregado de la trama y que cualquier elemento revelador de su interioridad o dimensión psicológica (que si bien es importante para su comprensión) solo existe como un motivo (una seña, un rasgo) que integra al personaje, presente solo para alcanzar movimiento en la obra, pero no por completo indispensable para su resolución (1982).

Bremond (1974) propone, sin embargo, una forma de reorganizar las funciones de Propp y de esa manera “demostrar la evolución psicológica o moral de un personaje” (p. 83). Aquello parte del hecho de que el método de Propp se basa en los “eventos y

secuencias”, pero no se ocupa del personaje en sí mismo (Chatman, 1980). De la misma forma, aunque más cercano al estructuralismo, aparece Greimas con la noción de actante. Al ser una derivación de los planteamientos de Propp, lo que predomina, en el modelo actancial, es la función del personaje, antes que el mundo psicológico que pueda existir dentro de él. Greimas reduce las 31 funciones de Propp a solo seis: un sujeto (S) que desea un objeto (O), que puede ser bien una cosa, una persona o hasta una noción abstracta como la felicidad; este sujeto tiene un Ayudante (A) y un Oponente (Op); todo aquello es orientado por un destinador (D1), en beneficio de un destinatario (D2) (Saniz, 2008).

De igual manera, dentro de la corriente estructuralista, Philippe Hamon consideraba al personaje como un signo que forma parte de un sistema semiótico. Lo que diferenciaría a un personaje de otro es la forma cómo se relaciona con los otros caracteres del repertorio de la literatura universal. Por lo demás, aquello no pasa de un juego de semejanzas y diferencias semióticas (1972).

En cuanto a los aportes de Todorov, se puede decir que, aunque defiende una postura funcionalista, sus planteamientos no se quedan allí: el personaje responde a algo más, a cierto código por descubrir. Se distinguen dos categorías que se relacionan con los tipos de narración en que se desenvuelve un personaje: la primera deriva al personaje como función de la obra, también llamada narrativa psicológica; la otra que se centra en el personaje es la narrativa psicológica. En el caso de los relatos pertenecientes a este último tipo, lo que sucede es que las acciones puestas en la trama se tornan en una suerte de síntomas o expresiones de la personalidad del personaje y, por lo tanto, son “transitivas”. La narración psicológica muestra estas acciones de forma independiente: y, por ende, son “intransitivas”. Según Chatman (1980), el descubrimiento de Todorov reside en que las narraciones de tipo psicológico tienden a la ramificación de las

posibilidades del relato, mientras que, en una trama psicológica, la acción suele ser previsible. El ejemplo de Chatman, respecto a *Las mil y una noches*, es: “si Hasim es codicioso, él parte en busca de riqueza”. La acción es inmediata y aquello delata un carácter psicológico. La trama psicológica, por otro lado, nace de un rasgo que puede derivar en ciertas posibilidades, que a su vez se siguen ramificando. Entonces, dice Chatman, si X está celoso de Y, bien puede: “a) aislarse, b) suicidarse, c) cortejarla o d) intentar hacerle daño” (p. 114). El personaje psicológico se vuelve hacia su propia historia, que es la historia de su vida, mientras que el personaje psicológico permanece privado de aquella elección.

En el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Todorov y Ducrot (1974) recogen algunas observaciones sobre el personaje. Por ejemplo, se califica de ingenuidad la identificación de un personaje con un ser real; este sigue siendo, ante todo, un fenómeno lingüístico, un “ser de papel” (p. 259). No obstante, no se puede negar toda relación entre la persona y el personaje: “los personajes *representan* a personas, según modalidades propias de la ficción” (p. 259). Por otro lado, se dice que el personaje no puede ser reducido a una psicología, pues esta circunstancia de reconocimiento tan solo puede describirse como “psicológica” por el hecho de que el lector identifica las cualidades de los personajes de tal manera, a través de su propia psicología individual. También se distingue a los personajes estáticos y dinámicos. Aquellas dos categorías se acoplan a lo dicho por E. M. Forster sobre los personajes circulares y los planos: un personaje plano es el que simplemente no logra sorprender al lector, mientras que el personaje circular lleva consigo aquella cualidad. Todorov y Ducrot agregan que la densidad de un personaje estaría dada, más que por la cualidad de sorprender, por la contradicción inmersa en su naturaleza de personaje (1974).

Al igual que Bremond, Roland Barthes inició con una postura sobre el personaje esencialmente funcional para, luego, llegar a una visión del personaje como poseedor de su propio código. En *Communications* (1974), Barthes sostenía que “la noción de personaje es secundaria, enteramente subordinada a la noción de trama” (p. 12). A pesar de ello, afirmaba que el personaje es un plano de la narración necesario, sin el cual la acción deja de ser inteligible, “así que puede ser seguro afirmar que no hay una sola narrativa en el mundo sin «personajes» o, al menos, sin «agentes»” (p. 102). Asimismo, para Barthes, resulta imposible igualar la noción de personaje a la de persona, ya sea que esta “persona” esté considerada como una forma puramente histórica que se restringe por ciertas reglas o una racionalización impuesta por la época. Coincide con Todorov, Bremond y Greimas sobre la noción del personaje: un ser “definido por su participación en ciertas esferas de acción...” (p. 14)

Tiempo después, la visión de Barthes varía. En *S/Z*, un extenso análisis sobre “Sarrasine” de Balzac, Barthes ya no concibe al personaje como simple función del texto. Según Chatman (1980), su opinión sobre la esencia psicológica (a la que primero consideraba un mero influjo burgués) cambia y aquello se evidencia en el uso de palabras como “personalidad” o “característica” para referirse a la categoría de los caracteres y personajes. Barthes (2004) apunta:

...el personaje es producto de combinaciones: la combinación es relativamente estable (denotada por la recurrencia del sema³⁸) y más o menos compleja (que envuelve rasgos más o menos congruentes, más o menos contradictorios); esta complejidad determina la «personalidad» del personaje, tan combinatoria como el sabor de una comida o el aroma de un vino. (p. 56)

³⁸ Que en este caso está dado o implica al nombre.

La lectura de un texto narrativo, para Barthes, se vuelve una suerte de proceso de nominación: “Leer es una lucha por nombrar...” (p. 68). El uso del nombre propio representa el “campo de imantación de los semas”; cuando se remite a un cuerpo virtual, necesariamente esta configuración sémica (personaje) se arrastra a un “tiempo evolutivo (biográfico)” (p. 56).

En principio, el que dice *yo* no tiene nombre (es el caso ejemplar del narrador proustiano), pero de hecho *yo* se convierte inmediatamente en un nombre, su nombre. En el relato (y en muchas conversaciones), *yo* no es ya un pronombre, es un nombre, el mejor de los nombres; decir *yo* es infaliblemente atribuirse significados; es también proveerse de una duración biográfica, someterse imaginariamente a una «evolución» inteligible, significarse como objeto de un destino, dar un sentido al tiempo. (p. 56)

Asimismo, se propone la idea de figura, que, a diferencia del personaje, está fuera del tiempo: ni la biografía ni la psicología pueden apoderarse de esta: es una configuración “incivil, impersonal, acrónica, de relaciones simbólicas” (p. 56). “Como idealidad simbólica, el personaje no tiene vestidura cronológica, biográfica; no tiene Nombre; es sólo el lugar de paso (y de retorno) de la figura” (p. 56).

Dentro de la crítica marxista, destacan tres posturas. La primera es la de Lukács (2016), con su alusión al héroe problemático. A grandes rasgos, la facultad más importante que guarda la novela, para Lukács, reside en la búsqueda que esta propone a través de su héroe. Esta, sin embargo, siempre va a ser una búsqueda degradada, en la que se intenta alcanzar valores auténticos, en un mundo no auténtico (también degradado). Otro aspecto que encuentra Lukács es la relación dialéctica que guarda el héroe con respecto a su mundo; aquella relación depende de la interacción del personaje con su

mundo, como elementos degradados, que, a su vez, intentan apropiarse de valores auténticos. A partir del personaje problemático, cuya búsqueda es no auténtica, se elabora cierta tipología. Lukács distingue tres tipos de héroe, adscritos a un tipo de novela: 1) Idealismo abstracto, que tiene a un héroe activo y con una consciencia muy estrecha en relación al mundo (como *Don Quijote*); 2) Novela psicológica, que se centra en la vida interior de un héroe, por lo demás, pasivo, con una consciencia demasiado amplia que se mueve en un mundo convencional (por ejemplo *La educación sentimental*); 3) La novela educativa o de formación que implica una autolimitación, una renuncia que no necesariamente conlleva a la aceptación del mundo convencional, sino que apunta, más bien, a alcanzar una “madurez” en el personaje, un cierto equilibrio entre los deseos individuales y el mundo que rodea al héroe (como *Wilhelm Meister*).

La segunda postura es de Lucien Goldmann (1975), que sigue, en cierta medida, las ideas de Lukács. El planteamiento de Goldmann es, básicamente, una apuesta por una nueva sociología de la novela (moderna) que intente descifrar las razones detrás de los personajes problemáticos que, a su vez, resultarían ser derivaciones de seres problemáticos³⁹ (artistas) que se enfrentan a un sistema económico que tiende a la cosificación. Para Goldmann, la explicación de una literatura como la de Kafka, que inaugura (casi) toda la tradición novelística del siglo XX y del XXI, se da a través de la posición del hombre en aquel sistema que abrumba al individuo. Si bien el héroe para Goldmann responde a cierto enfrentamiento entre la individualidad y su mundo, también se relaciona con una “búsqueda de valores cualitativos” (p. 35), que debería surgir de aquel enfrentamiento. A pesar de ello, parecería que lo que defiende el autor es una novela

³⁹ Estos sí están en el mundo real.

y un héroe que sean derivaciones de su propia condición burguesa⁴⁰ y que, por ende, no se expresen pasivamente ante el advenimiento del mundo (como el personaje de Kafka o de Camus)⁴¹.

La tercera postura de la crítica marxista pertenece a Mijaíl Bajtín. Respecto a la categoría del personaje, cabría considerar a los planteamientos de Bajtín tan importantes como los de Barthes. En las obras de Dostoievski, Bajtín ve a un héroe, “cuya voz está formada de la misma manera como se constituye la del autor en una novela de tipo común. El discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el discurso normal del autor” (2005, p. 15). La novela polifónica o novela de voces plantea, así, la posibilidad para que todas las consciencias de los personajes se encuentren dialécticamente y se enfrenten aun consigo mismas. Todo esto visto no como la historia de una vida única (de un personaje único), sino como la interacción de distintas voluntades que se mueven en la obra (2005).

En *Estética de la creación verbal*, Bajtín (1999) pone a la noción de personaje como una categoría que se enfrenta directamente con la idea de autor. Y dice, por ejemplo: “La lucha de un artista por una imagen definida y estable de su personaje es, mucho, una lucha consigo mismo” (p. 14). El problema que encuentra Bajtín es que, en el instante de la creación, el autor puede limitarse en cuanto a su personaje: ya sea identificándose a sí mismo a través de este y, consecuentemente, suscitando una anulación del héroe; o bien que el personaje se vuelva una identidad autónoma (que es lo que sucede, en cierta medida, con los héroes de Dostoievski). Esta problemática, para Bajtín, siempre está

⁴⁰ Como modelo ejemplar de este tipo de conciencia, Goldmann propone a Balzac. Recuérdese la contraposición que hallaba Lukács entre una literatura interesante pero incapaz de promover algo más como la de Kafka y una literatura por la que se debería apostar por su carácter crítico y vital como la de Mann.

⁴¹ Goldmann hace un descubrimiento más que mencionaré luego, en el apartado sobre la disolución del personaje.

planteada desde una visión hacia el otro, en la que el autor tiene que hallar, en el excedente de visión que promueve esta otredad, una forma de ir hacia más allá, sin caer en lo ético (1999). El héroe de Dostoievski, por ejemplo, supone no un intento por responder a una esencia universal ni a una cuestión puramente existencial; el héroe importa cuando deja de ser tomado solo como un componente más del mundo: es decir, cuando logra representar “algo” en este mundo. La pregunta sobre el héroe en la novela deviene en una cuestión por alcanzar cierto acoplamiento; hacia una visión del héroe, en la que su interioridad se conforme no solamente por la relación de este con el mundo, sino por la participación que tiene este mundo dentro de la interioridad del héroe: el mundo debe buscar integrarse al universo íntimo que representa el personaje.

Seymour Chatman (1980) formula una teoría del personaje basada en las propuestas de Roland Barthes, aunque también mantiene cierto fondo aristotélico, por lo menos con la noción de rasgo que utiliza. No obstante, el “rasgo”, para Chatman, está mucho más cercano a lo que Barthes llama “sema”. En ese sentido, el personaje viene a ser un conjunto de rasgos que lo caracterizan, a través de la conjugación y agrupación de ciertas marcas adjetivales. Ahora bien, la propuesta de Chatman se basa en el hecho de que, por muchísimo tiempo, se ha tomado al personaje como una parte de la trama y no como una existencia textual autónoma, que promueve un propio código dentro de sí misma (1980). El personaje, como paradigma de rasgos, tiene un trasfondo adjetival y, al igual que el paradigma poético, se formula “in praesentia”. Esto último se refiere a lo dicho por Barthes en su análisis del cuento de Balzac: cuando un código se formula, siempre está inmerso en una constante digresión, una reformulación de este, a través de su pasado significativo (lecturas, películas, etc). Otro elemento que menciona Chatman es el lugar que ocupa el rasgo en la narración. Si bien aquel no es un acontecimiento, sí se vuelve necesario para el desarrollo de las acciones (es decir: los acontecimientos). De

alguna forma, al definir al personaje, lo que surge es una posibilidad ficcional que va a ser dada por esta suerte de caracterización. Asimismo, Chatman rescata las ideas de personajes planos y redondos formulada por Forster, para agregar que el personaje redondo va a ser, esencialmente, una construcción de muchos rasgos que se contradicen (como ya lo formulaba Todorov) y que esto, en la complejidad del texto, es lo que hace imposible determinar una acción específica, en un espacio abierto de posibilidades que tiene delante de sí el personaje, debido a su densidad conformativa (1980). Teniendo en cuenta esto, aunque el rasgo es puramente adjetival, no responde, necesariamente, a un adjetivo en particular y definido en el texto, sino que surge de la lectura y muchas veces está implícito en la obra: uno reconoce al rasgo por su presencia en la composición más interna del personaje; eso quiere decir que no es un pensamiento ni una emoción, sino que nace de la abstracción de todo el conjunto de características del héroe.

III. La disolución del personaje

La noción de “personaje disuelto” está explorada en un ensayo de Joan-Carles Mèlich (1998): “La disolución del sujeto en las novelas de deformación”. Hay dos términos importantes que menciona Mèlich: el primero es “disolución” que iré explicando junto con la propuesta del autor, más adelante; y el otro es “novela de deformación” del que se hablará en este momento, a través de la definición de *Bildungsroman* o novela de formación.

La novela de crecimiento frente a la novela de deformación

Como se recordará, páginas antes, se mencionaba la postura de Lukács sobre el personaje literario. Dentro de la tipología que usa Lukács (2016), se dan tres variantes del personaje en tres “tipos” de novelas: 1. Novela del idealismo abstracto, 2. Novela psicológica y 3. Novela educativa. Goldmann intuye, además, una cuarta posibilidad que

incluya las nuevas modalidades de novela, a partir del siglo XX en adelante (para lo cual una opción podría ser la novela de disolución o deformación).

El término *Bildungsroman* aparece por primera vez en 1803⁴². Sin embargo, no fue hasta después de novelas como *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* que Wilhem Dilthey (López, 2013) lo volvió a utilizar para referirse a este tipo de obras. Las características que Dilthey le atribuía a la novela de formación se han ido renovando, a lo largo de los años. Se decía, por ejemplo, que el protagonista debía ser necesariamente joven y masculino⁴³. Una segunda característica apuntaba a la relación con el mundo que se suscita a través de la experiencia del héroe. Y la tercera característica sostiene que el héroe no muere en la novela y que este llega a un final, más o menos, feliz; todo aquello como la conclusión de una búsqueda espiritual.

Lukács (2016), por su parte, define a la novela de formación como el planteamiento de una búsqueda⁴⁴ para devolver el equilibrio a la vida, en un mundo que, al igual que el personaje, no es auténtico y, por lo tanto, problemático. Roy Pascal se refiere al género como a “la historia de la formación de un personaje, hasta el momento en que deja de centrarse en sí mismo y empieza a centrarse en la sociedad y de ese modo comienza a forjar su verdadera identidad” (López, 2013, p. 64). Casi en la misma línea, Franco Moretti dice que la búsqueda de este personaje es la búsqueda por un vínculo social, por lograr un pacto con la sociedad que lo rodea. Manuel López Gallego (2013) añade que el personaje, en medio de su búsqueda, tiende a quedarse inmerso en la soledad de un mundo que se vuelve en su contra.

⁴² Referido por Karl von Morgenstern.

⁴³ Aceptar ese aspecto en este tiempo resultaría problemático, no solo por el hecho de que la novela de formación se ha ampliado con protagonistas femeninos, sino por la pobreza literaria que resultaría de aquel límite. En la época de Dilthey, sin embargo, aquello era verosímil.

⁴⁴ Toda novela para Lukács remite a la búsqueda de un sentido vital.

Moretti (2000) también señala el cambio que se produce a partir del siglo XX, respecto a las novelas de formación. Esto habría iniciado con la Primera Guerra Mundial: la juventud se vio acortada y, por ende, el crecimiento o aprendizaje se vuelve algo ilusorio ante una perspectiva humana que descubre que su camino permanece oculto en el mundo. De esa forma, para Moretti, novelas como *El retrato del artista adolescente* de Joyce o *El desaparecido* de Kafka suponen el final de la Bildungsroman del siglo XIX y el inicio de obras más “modernas” como *El hombre sin atributos*, *Ulises* o *El proceso*.

Bajtín (1999) distingue ciertos aspectos que ayudarían a identificar a la novela de educación o de crecimiento. Como elemento inicial, propio de un primer subtipo de novela de formación, aparece un héroe que es trasladado en el espacio, a través de sus aventuras: “Los acontecimientos truecan su destino, cambian su posición en la vida y en la sociedad, pero el héroe mismo permanece sin cambios, igual a sí mismo” (p. 211). Este personaje se mantiene estático ante el mundo, donde todas estas variantes ya están preestablecidas. De ahí que su desarrollo interno no llegue a ser el argumento de la novela.

Luego Bajtín dice: “Al lado de este tipo preponderante, masivo, aparece otro, incomparablemente más raro, que ofrece una imagen del hombre en proceso de desarrollo” (p. 212). Este héroe pertenece al ámbito de lo dinámico; su transformación es el argumento de la novela, donde esta relación entre él y el mundo novelesco produce una reevaluación y reconstrucción del argumento novelesco. Aquel tipo de novela, para Bajtín, puede ser denominada: “*novela de desarrollo del hombre*” (p.212). Esto, a su vez, se divide en cinco tipos, relacionados con los cambios temporales a los que se enfrenta el personaje: cíclico (camino desde la infancia hasta la madurez o tiempo de edades); desarrollo humano desde el idealismo juvenil (la vida como experiencia y escuela);

desarrollo biográfico y auto biográfico (ya no hay tiempo cíclico⁴⁵; este se vuelve individual e irrepetible); “la novela didáctico-pedagógica” (p. 214) (este tipo responde específicamente al proceso educativo); y, por último, el desarrollo humano concebido en relación con el devenir histórico. Este último es el más importante para Bajtín por el hecho de que el mundo, a diferencia de los otros cuatro tipos mencionados, ya no es “inmóvil, acabado y más o menos sólido” (p. 214). Este mundo estático limita al héroe, haciéndolo desarrollarse solo en los límites de su época y, en ese sentido, el personaje (o el hombre, como lo llama Bajtín) se adapta y somete a este mundo, de alguna manera. En la novela de desarrollo histórico, el personaje se transforma junto con el mundo, el hombre no se ubica dentro de una época, sino sobre el límite entre dos épocas y su consecuente transición: “La transición se da dentro del hombre y a través del hombre. El héroe se ve obligado a ser un nuevo tipo de hombre, antes inexistente.” (p. 215).

Se podría ampliar la definición sobre la novela de formación. *Bildungsroman* se refiere a cierto proceso de búsqueda, a un intento del personaje por hallar su lugar en el mundo. Siguiendo aquella premisa, sin embargo, hay un problema: cualquier novela con un personaje, enfrentado a una búsqueda interna y a su desarrollo íntimo, puede tomarse por una novela de formación. Allí es donde las distinciones de Bajtín son de ayuda: la novela de crecimiento muestra un héroe complejo que busca su lugar en el mundo. Este mundo, a su vez, puede ser estático o dinámico y esto complica la definición, pues, para el crítico, las grandes novelas de formación (que son las que se preguntan por el hombre y su condición histórica) son las que sitúan al héroe en medio de los procesos de cambio del mundo y del tiempo. Entonces, se podría resumir todo en dos subtipos de novela de

⁴⁵ Bajtín entiende lo cíclico como etapas que son propias a todos los hombres y por eso siempre se repiten. Cuando se deja de lado lo cíclico, aparece el tiempo biográfico, es decir, que pertenece a una sola individualidad humana.

formación: el primero, descrito por Lukács, se relaciona con el héroe complejo que busca su lugar en el mundo y el equilibrio con este (aquí el mundo es estático y, por lo tanto, el héroe se limita en relación a este); el segundo subtipo es el que describe Bajtín: un héroe complejo que busca su lugar en un mundo cambiante (y por lo tanto en los límites de una época; el héroe no busca equilibrio con su mundo, sino traspasar el límite).

Ahora bien, este último subtipo de novela de formación contiene la semilla de la novela de deformación. A rasgos generales, adelantándome un poco a lo que dice Mèlich, el personaje disuelto de la novela de deformación también busca en el mundo, pero no logra equilibrio alguno. Se encuentra en medio de los tiempos y, a su vez, se ve inmerso en un proceso de transición que lo lleva por caminos inciertos. Estas coincidencias sugieren que la novela de formación es precursora de la novela de deformación. Esta última no sería un subtipo de la primera, sino una consecuencia de esta que se aleja, conforme encuentra su propio discurso.

El personaje disuelto

Hay que, primero, señalar lo dicho por Goldmann (1975) acerca del personaje. El enfoque de Lucien Goldmann, incluso sin ser puramente literario, da luz sobre cierto cambio, que, en su caso, es planteado como una transformación social que deriva en modificaciones económicas (y por lo tanto políticas). Esto da paso a una crisis de la individualidad y de la experiencia personal: "...asistimos a una transformación paralela de la forma novelesca que desemboca en la disolución progresiva y la desaparición del personaje individual, del héroe" (p. 32). A partir de ahí, Goldmann distingue dos periodos: uno, de carácter transitorio, que intenta sustituir la "biografía ficticia" del personaje por

una derivación ideológica⁴⁶; el otro periodo “empieza poco después de Kafka para llegar hasta el nuevo tipo de novela contemporánea” (p. 32) y se caracteriza por el abandono de todo intento por transformar la biografía del héroe problemático en otra realidad y, también, por una escritura de la ausencia, “de la no existencia de toda búsqueda de progreso” (p. 33).

El planteamiento de Mèlich es similar. Parte de una premisa: las grandes novelas intentan dar una respuesta sobre la identidad humana (es decir, sobre la existencia). Sin embargo, lo que caracteriza a la novela moderna es la imposibilidad de dar respuesta alguna a las preguntas fundamentales sobre esta identidad (“¿Qué es un individuo? ¿Mediante qué se define el yo? ¿es capaz el ser humano de comprenderse a sí mismo?” [Kundera, 1998, p. 19]). Por un lado, hay un desencantamiento del mundo. Por otro, el individuo “busca un significado a la existencia y una lógica al mundo, lógica que no existe o que no puede hallarse” (Mèlich, 1998, p. 172). Mèlich apunta que los artistas de inicio del siglo XX son los que percibieron mejor que nadie la condición del hombre moderno, el “final del mundo” (p.172).

Mucho de lo que se plantea surge de algunas ideas del escritor italiano Claudio Magris. Aparece, por ejemplo, una cita de *El anillo de Clarisse*:

...el fraccionamiento de la totalidad se intensifica hasta descomponer y erosionar toda unidad, incluso la individual, en sus múltiples elementos; *el individuo es disuelto* y repartido en el polvillo anárquico de sus átomos, los cuales —en el

⁴⁶ Basta mirar a nuestra literatura nacional de la década de los 30, en la que, como Joaquín Gallegos Lara pedía, la literatura debía asumir una postura social clara, ser parte del proceso de cambio, representar una ideología.

ensamblaje narrativo— pueden convertirse en figuras susceptibles de ser montadas y desmontadas a placer... (1993, p. 410)

A continuación, se igualan dos términos: el ya nombrado, “novela de deformación” y “narrativas de crisis”. Son narraciones que “muestran el trayecto hacia el ocaso de la identidad, la crisis de la expresión, del lenguaje, de las transmisiones y de la tradición...” (Mèlich, 1998, p. 172) Otra vez refiriéndose a Magris, Mèlich dice que, en la modernidad, lo que queda del individuo es solo un “oscilante haz de percepciones” (p. 173).

Los personajes de la novela moderna carecen de identidad, viven perdidos en el espacio urbano, así como en el interior de ellos mismos. Articulan monólogos que se deshacen en un murmullo ininteligible, diálogos sin sentido; viven tramas en las que nada sucede. Sonámbulos, exiliados, espacios de anonimato, prisioneros de una lógica incomprensible, los personajes de la novela moderna viven en un mundo sin centro en el que no es posible responder a la pregunta *¿quién soy?* Viven en un universo sin identidad. El “yo” se les hace insoportable y su disolución, la disolución del sujeto, significa una defensa ante la amenaza del mundo. (p. 173)

Luego, citando a Trías, se dice que la narración de la modernidad se centra en las peripecias de viajeros sin rumbo alguno, donde no hay avance ni retroceso: “...se les ve vivir, pero parecen fantasmas...” (p. 173) De la misma forma, se conecta la noción de personaje disuelto con la idea de “desencantamiento del mundo”, planteada por Weber. El avance racionalizado y tecnificado da la sensación de saber, y se confía en que todos los aspectos vitales pueden ser dominados. Sin embargo, se ha excluido lo mágico del mundo, “el hombre moderno cree poder reducir la contingencia a través de la ciencia y de la técnica” (p. 174). Tal desencantamiento suscita una crisis sobre la identidad y la

misma disolución del individuo. Esto para Mèlich es algo que han notado los artistas y de ahí que se pueda hablar del personaje disuelto: “El sujeto que describe la narrativa de principios de siglo es un individuo que ha sido sacado fuera de la vida en comunidad y que es arrojado a un mundo de cambio y flujo incesantes” (p. 174). Aquello es propio de la modernidad misma, donde, como dice Kundera, “se pone de manifiesto esta situación fundamental del hombre, recién salido de la Edad Media: don Quijote piensa, Sancho piensa, y no solamente la verdad del mundo, sino también *la verdad de su propio yo se les va de las manos*” (1994, p. 175).

El representante máximo de la disolución del personaje, para Mèlich, es Ulrich de *El hombre sin atributos*. Musil dice en su novela:

Así como nadamos en el agua, flotamos también en un mar de fuego, en una tempestad de electricidad, en un cielo de magnetismo, en un charco de calor, y más. Pero todo es imperceptible. Al final solo quedan fórmulas. Y estas fórmulas humanas son también indescifrables; eso es todo. (1988, p. 80)

Ahí nace un problema con la noción de Todo: la diversidad humana se incorpora a este, pero solo de manera relativa o unilateral, siempre enfrentada con el espectro inabarcable de la totalidad. Es decir, todo puede variar, pero, frente al encuentro del hombre con el Todo, aquella variación es mínima, “no hay alternativa”. “El sujeto ya no puede penetrar en el mundo, así como tampoco instalarse en él”. (Mèlich, 1998, p. 176)

En ese sentido, el arte y la literatura, en específico, se centran en mostrar “el mundo caótico, el fluir de la realidad, sus metamorfosis” (p. 176). Hay una crisis de la palabra que se conecta a la disolución de la subjetividad⁴⁷: el “yo” ya no es sustancial ni

⁴⁷ Representada por *Lord Chandos* de Hofmannsthal (1902).

dueño del lenguaje, sino que se fragmenta, “un agregado de elementos simples, de átomos” (p. 177). Aquello resulta en una especie de fluir convulsionado de las cosas, “...ya no nominables ni dominables por el lenguaje” (p.177).

A continuación, Mèlich intenta rastrear el prefijo alemán *Bildung* para desarrollar su definición contraria a la formación. Se refiere a Gadamer (1997) que, apoyándose en Hegel, dice que *Bildung* es el reconocimiento de lo propio en lo que nos es extraño. Allí se produce un retorno a sí mismo, que implica cierta enajenación, pero que constituye la esencia de la formación. “De ahí que las novelas de formación puedan concebirse como un viaje en el que el sujeto retorna transformado al origen” (Mèlich, 1998, pp. 178-179). Y aquí se les da la cualidad de dramas, en donde si bien se pierde el centro, este siempre se recupera. La novela de formación sigue el esquema filosófico de Hegel: el yo se encuentra con el otro para superarlo e integrarlo dentro de sí mismo, “el camino del sujeto que en sus aventuras se vuelve aún más intensamente él mismo, enriquecido con las experiencias y alteridades que ha asumido como propias” (Magris, 1998, p. 73).

La novela de deformación, entonces, es de naturaleza trágica⁴⁸. Parte de esta cualidad trágica del personaje surge de la imposibilidad de nombrar (no solo a las cosas, sino a sí mismo). Allí aparecen personajes como K. o “el innombrable”. La novela de deformación nace del rompimiento de la utopía del romanticismo, en la que el *Bildung* es un intento por que el individuo exista en consonancia con la sociedad. En contraposición al personaje en proceso de formación, el personaje disuelto no regresa enriquecido de

⁴⁸ Podría entenderse lo dicho por Mèlich de la siguiente forma: el drama es (en el sentido en el que lo entendían los griegos) el conjunto de las posibles representaciones. La tragedia es una de las posibilidades del drama. Hay que recordar que la palabra drama significa “actuar” o “hacer”, en griego. Entonces, decir que la novela de formación es en esencia dramática se podría interpretar en cuanto a la acción y a las posibilidades de la novela de crecimiento para resolverse; donde el personaje se integra al centro perdido y logra recuperarlo (las posibilidades de retorno al centro son muchísimas). La novela de deformación es trágica porque narra una pérdida infinita, donde no hay recuperación alguna.

ninguna forma; no se confirma su identidad a través del reconocimiento o la pérdida, sino que se vuelve “extranjero”. “El sujeto ya no es una unidad compacta, sustancial, sino una pluralidad centrífuga” (p.180). El viaje del héroe disuelto es una “odisea sin retorno” (p. 181). Aparece Musil otra vez:

Ha surgido un mundo de atributos sin hombre, de experiencias sin que uno las viva, como si el hombre ideal no pudiera vivir privadamente, como si el peso de la responsabilidad personal se disolviera en un sistema de fórmulas de posibles significados. (1988, p. 181)

El personaje disuelto se caracteriza por la “realidad fragmentada, la pérdida de horizontes, la ciudad múltiple, ruidosa, laberíntica...” (p. 181)

La realidad que se intenta tomar en la novela de deformación es, según Mèlich, comparable a lo que Hegel llamaba “La prosa del mundo”, donde las relaciones sociales constituyen una red anónima en la que se mueve el individuo que, a su vez, es utilizado por un mecanismo mucho más grande para un fin desconocido. “La prosa del mundo es el engranaje social, un mecanismo cada vez más abstracto que el sujeto no puede abarcar ni comprender. El sujeto, poco a poco, pasa de la alienación a la deformación y, de esta, a la desaparición” (p. 182). La aventura del personaje disuelto es la historia de un hombre que viaja al vacío, ya no adquiere un juicio moral ni se integra a la sociedad, sino que sale de ella con el juicio desintegrado.

El análisis de las cuatro obras será dividido de acuerdo con el mecanismo de disolución que aparece en cada una. Hay que resaltar, sin embargo, que, si bien los mecanismos revelan la disolución del personaje, estos son derivaciones de la propuesta de Mèlich, que se ajustan a cada proceso de disolución específico que he hallado en las obras y que, además, surgen como un intento por diversificar el estudio y no repetir el

mismo método de análisis de la disolución en cada novela. Cabe agregar que cada mecanismo de disolución no puede prescindir de ciertos elementos narratológicos complementarios al personaje como: el tiempo, espacio y narrador, que, de alguna forma, modifican al personaje. Los cuatro mecanismos de disolución o las cuatro formas en las que se presenta esta van a ser las siguientes:

Débora: disolución a través de la voz narrativa y lo metaficcional.

Vida del ahorcado: disolución a través del tiempo.

La obra: disolución a través del espacio.

El castillo: disolución de la esencia del personaje

Capítulo III

El vacío de la vulgaridad:

El personaje disuelto en *Débora y la Vida del ahorcado* de Palacio

“...has hecho de tu alma una hornacina...”

Pablo Palacio

“Unos gastan su vida persiguiendo
alguna cosa que no quieren;
otros la emplean en la búsqueda
de lo que quieren y no les sirve;
otros más se pierden...”

Fernando Pessoa

I. *Débora*

El primer epígrafe del Capítulo III proviene del inicio de la novela y se puede intentar una interpretación (que da comienzo al análisis del personaje): la cita se refiere al alma del Teniente. La hornacina corresponde al lugar hueco de una pared que está siempre en espera de ser llenado (por una estatua o imagen). El alma del Teniente, partiendo de esa idea, no es la figura o imagen que ocupa la hornacina, sino el vacío en espera de algo y que, aun siendo ocupado por la figura, permanecerá en su condición de espacio vacío por siempre, pues la presencia de lo externo nunca lo completa; lo ajeno es simulacro, la efigie está allí para que la mirada no alcance el vacío. Todos contemplan la estatua. Nadie se fija en la hornacina que la alberga.

Como ya se dijo hace un momento, la forma de disolución que aparece en la obra parte del plano de lo metaficcional. Interesa, especialmente, una categoría narratológica que se incorpora de manera directa a este tipo de disolución: el narrador. Así que el análisis va a distribuirse en tres partes: la primera es un planteamiento estructural de la novela; la segunda explora la voz narrativa y lo metaficcional; y la tercera habla del personaje, a través de los elementos anteriores.

La estructura de *Débora*

Se puede dividir la novela en tres momentos. El primero está dado por la llegada del Teniente al mundo de la ficción. Toda la novela se ordena en una suerte de capítulos (se podría decir), que están resaltados sobre el otro texto y que siempre implican un corte o división en el relato. El primer momento inicia con: “Teniente”, donde el narrador arroja a su personaje al mundo: “Muchos se encontrarán en tus ojos como se encuentran en el fondo de los espejos” (Palacio, 2004, p. 117). El siguiente capítulo y el último de esta primera parte del libro es: “El vacío de la vulgaridad y la tragedia de la genialidad”, que

se construye a través de la disyuntiva del héroe novelesco que puede elegir entre aquellas dos formas de desarrollo, de las cuales, finalmente, se opta por la primera, por ser más conveniente.

La segunda parte de la novela empieza con la relación entre el personaje y el espacio que lo rodea. Así como esta sección es de carácter “espacial”, la primera mostraba dos registros: el uno que intenta describir al personaje y, el otro, que se enfoca en la conciencia metaficcional del narrador en la novela. El segundo momento de la narración consta de cuatro capítulos: “San Marcos”, “La Ronda”, “El Placer y los hombres de ojos brillantes” y “Barrios Bajos”. Además de provocar la interacción entre el Teniente con los espacios, estos capítulos-lugar son el punto de encuentro de otra voz que se mueve en la ciudad: la del Teniente B.

La tercera parte de la novela está compuesta de cuatro secciones, que empiezan con: “Larí, lará” y siguen con “La espera de la mujer”, “Tentativa de seducción” y “Teniente” (otra vez). Incluso podría decirse que hay un semi capítulo que cierra la novela, o que, más bien, la deja abierta: “De un suave color blanco”. La tercera parte de la obra se vuelve una suerte de exploración del personaje, derivada de su búsqueda interna, como en la primera parte de la novela, pero mucho más cercana a la idea de “anhelo insatisfecho” que recorre la vida del personaje. Si bien podría decirse que el narrador autorreferencial permanece constante en toda la novela, en este tercer momento, se procura alcanzar una complejidad en el héroe, cuyo destino es desaparecer de la narración. Ahora hay que entrar en la segunda parte del análisis, que intenta describir y aclarar el papel del narrador en la disolución del personaje.

El plano de la metaficción

Mucho de lo que influye en el Teniente, como ser enfrentado a su propia desaparición progresiva, tiene que ver con la indagación de la voz externa que surge del narrador, su consciencia de la obra misma y de lo (meta)ficcional⁴⁹. La novela inicia, por ejemplo, de la siguiente forma: “has sido mi huésped durante años. Hoy te arrojó de mí...” (p. 117). Aquí hay una complicación que nace de este vínculo casi siempre directo que tiene el personaje con el narrador que, en este caso, no es solo una voz narrativa sino una voz que se asume como autor de la obra.

A pesar del aparente control que tiene el narrador-autor sobre el personaje y la historia, más abajo aparece: “¿Por qué existes? Más valiera que no hubieras sido. Nada traes ni tienes, ni darás” (p. 117). Sin embargo, la creación del personaje sigue siendo necesaria y si bien este pudo ser cualquier cosa: “capataz o betunero”, desde el inicio ya es Teniente: “te sostiene la misma razón que a Juan Pérez y Luis Flores” (p. 117) o, también: “Uno de los maniqués de hombre hechos a base de papel y letras de molde que no tienen ideas, que no van sino como una sombra por la vida: eres teniente y nada más” (p. 118). Allí se origina, en primer lugar, una sensación de amenaza por la pérdida, es decir, al librarse del Teniente (al arrojarlo al mundo), las posibilidades del héroe en la ficción se diversifican y dan paso a una sensación de extrañeza en el narrador; segundo, se inicia la narración de la vida del Teniente: creado para hacer “lo profundamente

⁴⁹ No está de más recordar el año en el que sucedía esto: 1927. Las exploraciones hacia los límites de la ficción, sin embargo, son bastante anteriores: por ejemplo, Cervantes con Don Quijote y Sancho Panza, a quienes hizo conocer la primera parte de su propia historia o la presencia de Cide Hamete Benengeli. No obstante, hay que resaltar que el estudio de la metaficción es propio del siglo XX. (El término, se cree, fue usado por primera vez por el escritor William H. Gass, para referirse a escritores como Borges o John Barth [Torres, 2011]).

ridículo” (p. 118), mientras el narrador se va “de puntillas, haciendo genuflexiones...” (p. 119)

Hay una parte muy curiosa que empieza luego de la “bruma” del recuerdo que asalta al Teniente, justo después de haber empezado aquella última parte mencionada. El narrador pregunta: “¿Quién me dice que toda esta bruma, como manos, no hizo la cara que tiene hoy [el Teniente]?” (p. 121). Bajo el influjo del recuerdo, el autor-narrador dice que el artificio descriptivo de este momento exacto debe ser buscado en el “índice de alguna novela romántica” (p. 121) y después: “Este supuesto recuerdo que debe estar en los arcones de cada hombre, hace suspirar al Teniente” (p. 121). Y luego lo llama: “perpetuo imitador que suspira porque suspiraron los otros: tiene una prima porque los otros la tuvieron” (p. 121). En medio de este ruido del narrador, el pensamiento del Teniente irrumpe y el otro calla, por un momento. Este pensamiento suscita una pregunta en el narrador: “¿por qué piensa estas cosas?” (p. 122), a lo que él mismo responde con una teoría sobre la consciencia del Teniente, que es de otra naturaleza, que existe de una forma distinta al pensamiento humano, “mucho más tonta y vacía”. Esto se deriva en una reflexión sobre esta cualidad del personaje literario, que apunta hacia esta frase: “Se populariza el animal de las abstracciones” (p. 122).

Entre este tipo de registro narrativo, consciente de los pormenores del personaje y de los mecanismos de la ficción que lo sostienen, se alternan otro tipo de narradores. Hay una primera modalidad narrativa que tiende hacia cierta neutralidad (mínima), que se mezcla con un narrador omnisciente editorial. Por ejemplo: “Después siguió andando, disimulado, interrogando con los ojos si hubo alguien que poseyera su pequeño secreto” (p. 127). O: “Puede naturalmente el hallazgo de un sucre —que en este caso había

aparecido como pisando los talones a una divagación amable—, levantar la ambición metálica de un hombre” (p. 128).

Una segunda modalidad se deriva del narrador editorial que se funde con la voz interna del personaje: esto quiere decir que incorpora la voz del personaje a su propia narración; la distinción entre ambas formas es muy difusa: “Y como parece que los viejos han salido, nos sentamos cómodamente. Esta vida es almibarada. La beso y me besa...” (p. 125) La tercera modalidad narrativa es la que se ha mencionado arriba, aún sin definir, y que se compone, principalmente, de las voces del Teniente y los otros personajes que aparecen (diferenciados de la voz narrativa mediante un estilo dramático o por el uso de comillas). Aunque habría que hacer cierta distinción entre los personajes que hablan *con* el Teniente y los que hablan *a través* de él⁵⁰.

De todos los registros narrativos, exceptuando los que se centran en el Teniente y su mundo individual, la modalidad más abundante es la que tiene consciencia del personaje como artificio narrativo y que, también, sabe de su papel como autor-narrador de la obra. Se podría señalar ciertas cosas sobre aquel punto, que, de cierta manera, origina el proceso de disolución en el personaje: en primer lugar, el Teniente ha sido arrojado al mundo y, ante su incertidumbre existencial, la voz narrativa escoge el camino por el que tendrá que desenvolverse: el “vacío de la vulgaridad”. Asimismo, incluso cuando el personaje ha sido sumergido en la narración y la voz del narrador “se aleja”, se produce una suerte de fracaso en esta distancia. El narrador no puede dejar de comentar las acciones y demás aspectos de la vida del Teniente (aquello se corresponde con la primera

⁵⁰ Esto último se da, de forma específica, en los recuerdos, donde la voz de los otros debe ser forzosamente modificada al integrarse al personaje como (re)creador de su mundo consciente.

parte del esquema). El alejamiento, entonces, se torna incompleto. La voz narrativa, en su búsqueda de la distancia, no puede evitar intervenir.

En otro momento, que pertenece a la segunda parte del esquema, el narrador mantiene sus interrupciones, pero ya no comunica solo el interior del Teniente, sino que intenta recrear un espacio, fuera del personaje, que se acople a su estado interior. Por ejemplo:

“San Juan

La Chilena

San Blas” (p. 131)

La visión del Teniente capta estos lugares, “en idéntica disposición”, y lo que procura la voz narrativa es dar una idea de esta distribución espacial, a través del lenguaje. Entonces, al ingresar a la mente del personaje, aquellos lugares tienen que sufrir un cambio y expresarse en la narración como un fenómeno lingüístico que intenta adaptarse a la conformación mental del Teniente.

Como tercer punto, también correspondiente con el esquema, aparece el regreso al mundo interno del personaje. En su caminata, le sobreviene la noche y de repente el espacio se disuelve en la imaginación. Aquello es activado por “el anhelo insatisfecho”, que no es otra cosa que el deseo de amar. Allí surge el sueño: “la tiniebla subjetiva” y el episodio que se narra a continuación está encerrado en paréntesis, como si fuera una vida paralela (que de hecho lo es por su naturaleza derivada de su nombre “*Tentativa de seducción*”), en la que, también, persiste lo vulgar y lo ridículo. Pero este es un espacio narrativo aparte porque la historia también se enfrenta a niveles de consciencia interior y estos, como no puede ser de otra manera, tienen que resolverse con la presencia del narrador que ordena aquellos momentos y estadios conscientes. Al final, cuando el personaje ha desaparecido, el narrador cierra el relato: “Tu muerte repentina da un corte

vertical en la suave pendiente de los hechos, de manera que en este brumoso deslizamiento me detengo y veo la noche” (p. 151). Esto conforma la última parte de la novela que termina con la mención de Débora.

El Teniente disuelto y la voz que nunca se calla

Al Teniente le corresponde el signo matemático – (ridículo); es lo mismo decir que su destino se mueve en la vulgaridad. Ahora bien, muchos de los procesos internos del personaje se suscitan en medio de la contradicción entre lo que el autor-narrador concibe como el destino literario del protagonista y lo que sucede en la “praxis” del relato. Por poner un ejemplo, el narrador dice: “Quiero verte salido de mí. Sin la ilusión visual de la niñez, no pasarás la mano ante tus ojos...” (p. 118). A continuación, aparece el Teniente saludando a su capitán y esto hace que surjan “las carabelas del recuerdo” (p. 119): que muestran, básicamente, una memoria de la niñez de “piernas redondeadas” que se configura desde el presente narrativo y por eso el personaje tiene “que ponerle [al niño del recuerdo] una cara semiavejentada [...] porque la primera se le quedó olvidada en algún rincón del cráneo” (p. 119). ¿Qué significa esta negación de la voluntad narrativa sobre el personaje? Allí está la disolución.

El recuerdo de la niñez trae a la mente una pelea y un golpe en el vientre, y este, a su vez, evoca otras dos memorias: la visión de un espectro, donde el Teniente dice, al final de aquel recuerdo: “Todavía existe para mí ese fantasma, que me mira desde adentro, donde lo llevo” (p. 120). El otro recuerdo se relaciona con su tía y los movimientos de ella, en medio de una habitación oscura de la que entraba y salía. Todas estas memorias, para el narrador, representan características del personaje: “Las piernas redondeadas le alargarían la nariz olfateante; el golpe en el vientre le robaría los músculos; el fantasma

le alborotaría el pelo; la tía que entró y no entró le dejaría un hueco en el espíritu” (p. 121).

Lo que constituye y caracteriza al Teniente, durante la primera parte de la novela (por lo menos), está dado, además del recuerdo, por el pensamiento y las fugas imaginativas. El Teniente piensa en tres ocasiones: “Caramba, no tengo ni medio suelto y están sucios los zapatos”; “Esa orilla blanca de las enaguas —pasa una mujer—, quiere decir que va buscando novio”; y “¿De quién será esta casa?” (p. 122). Ahora bien, teniendo en cuenta la modalidad narrativa que fusiona la voz del autor-narrador con la del personaje, podría decirse que los tres pensamientos del Teniente aparecen de forma “autónoma” o, si se quiere, diferenciada de aquella voz mixta. Por otro lado, el pensamiento que se funde con la voz narrativa se muestra como una fuga del personaje, en la que, sin embargo, el narrador sigue interviniendo y por eso los dos registros están indiferenciados.

Antes de que el personaje ingrese a “San Marcos”, el narrador describe al Teniente como poseedor de una “vida mental bullente, desordenada, paradójica...” (p. 130). Ahí aparece el Teniente B, que mantiene una conversación con el Teniente y, “refaccionado por la «literatura»”⁵¹ (p. 133), relata sus encuentros amorosos con una mujer casada. “Pero a nuestro Teniente estas narraciones le picaban el egoísmo” (p. 135). Y esto se da por dos razones: una que tiene que ver con el deseo nunca realizado del Teniente y que sí logra cumplir el Teniente B de cierta forma; y la otra por la exacerbación de la subjetividad del otro personaje:

⁵¹ Esta refacción se constituye, también, de una voz mixta, pero esta vez la del Teniente B y la del narrador que se fusionan.

...el Teniente B era un maniático de la primera persona del singular; a cada momento se le sorprendía: yo soy, yo estaba, yo era, etc., etc., y como al nuestro tampoco le disgustaba la fórmula, no había tiempo para que se entendieran. (p.135)

Aun así, los dos tenientes se siguen internando juntos, en la ciudad, para “ocupar la desocupación”. Al llegar a “La Ronda”: “Hay un definido sentimiento de lo anacrónico ante la amenaza de un hombre moderno...” (p. 136). Los personajes van a comer juntos y el Teniente B cuenta que algún conocido suyo está en el manicomio; a lo que el narrador comenta; “Estar de loco, como estar de Teniente Político, de Maestro de Escuela, de Cura de la Parroquia. Se puede también estar de bruto sin mayor sorpresa de la concurrencia” (p. 140). El Teniente recuerda una carta que le llegó “hace unos ocho días” y que no ha sabido explicar. Luego surge la noche y desaparece el Teniente B (como anticipación del destino del otro Teniente): “La noche es vacía tras un día vacío” (p. 140). El Teniente, mientras tanto, sigue

...en espera del momento iluso en que una novedad imprimiera nuevo ritmo a la vida. La renovación no llega nunca y esta espera es una continua burla de la trama novelesca que nunca daría motivo para un libro si no se pusieran a mentir como descosidos... (pp. 140-141)

Y luego se dice: “¿A quién le va a interesar el que las medias del Teniente están rotas, y que esto constituye una de sus más fuertes tragedias, el desequilibrio esencial de su espíritu?” (p. 141) Esto hace que el narrador-autor exponga una teoría sobre la novela: “Sucede que se tomaron las realidades grandes, voluminosas; y se callaron las pequeñas realidades por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que, acumulándose,

constituyen toda una vida” (p. 141). Al cruzar “El placer” y luego “Los barrios bajos”, el personaje empieza a tener destellos imaginativos que se apagan por la visión del fracaso.

En la última parte de la novela, escucha pasos: “Otros pasos...; entonces tuvo miedo” (p. 145). Al llegar a su casa, el temor acaba, pero vuelve el anhelo insatisfecho: “No tendrá nunca la mujer única, que conviene a nuestros intereses, que existe y que no sabemos dónde está” (p. 145). Le llega el sueño, “cuando, en la ciudad, el silencio se ha enfundado en la inmovilidad de los cuerpos” (p. 146), y esto nos lleva al episodio “Tentativa de seducción”. Incluso en el sueño, el anhelo del teniente queda irresuelto, por siempre en suspenso.

Al final de la novela, el Teniente muere: “Tu muerte repentina da un corte vertical en la suave pendiente de los hechos...” (p. 151) y luego se menciona a Débora: “Débora está demasiado lejos y por eso es una magnolia. Habríamos ido a verla” (p. 152) y “por temor a corromper ese recuerdo guardo tu ridículo yo” (p. 152).

La disolución del personaje se produce en medio de su existencia contradictoria, en la novela. Esta contradicción nace de su vínculo con la voz narrativa: cuando esta le niega el pasado, el personaje decide acceder al recuerdo y crear uno; al privarle de pensamiento y voz, el impulso del héroe es lanzarse al mundo que lo rechaza y pensar. Aquel puede ser el origen del narrador mixto. La voz narrativa participa de los peligros de la contradicción, de la búsqueda y proceso disolutivo del personaje. Entonces, tiene que hallar un modo de contener la complejidad creciente del protagonista. Si se quisiera seguir el espectro de cambio interior del Teniente, podría decirse que este responde a tres momentos: el recuerdo, el pensamiento y el deseo. Su interioridad se complica con cada estado al que accede. El punto más alto y que lo caracteriza como personaje disuelto está en la imposibilidad de cumplir su anhelo. No conocer a Débora y no alcanzar su deseo

(expresión última de su complejidad) reafirman un aspecto del personaje disuelto que siempre ha estado allí, pero que el Teniente se ha negado a aceptar. Ha nacido en la expulsión; dentro de sí mismo lleva la semilla de la imposibilidad de concretar su búsqueda. A pesar de todo, sin embargo, se ha atrevido a ir en contra de este destino de extranjero. La contradicción le dota de complejidad, pero no le integra al mundo. Es más, la complejidad del Teniente suscita un alejamiento incluso mayor con respecto a este. Los espacios que recorre están allí, pero los pasos que da son casi espectrales. El deseo sin realizarse es la prueba de su contradicción, así como la expresión de su fracaso. Un héroe como el Teniente no podrá cumplir nunca su anhelo (y allí mismo reside la esencia del desear). Su existencia es equivalente a la hornacina. Incluso con el anhelo satisfecho, lo más probable es que el espacio vacío del personaje nunca pudiera ser llenado de verdad, pues su constitución está de por sí inacabada.

II. *Vida del ahorcado*

“Aceptada la tesis de Zarathustra,
no acabo de entender cómo dos procesos
idénticos dejan de aglomerarse en uno.”
Jorge Luis Borges. *Historia de la eternidad*.

Para hablar del proceso de disolución del personaje de esta novela, se debe entender que mucho del problema se da a partir de la relación que existe entre el personaje y el tiempo. Se podría dividir a la novela en dos tipos de narraciones y a cada tipo de narración le corresponde una forma temporal que, necesariamente, está ligada al personaje. El primer tipo de narración se basa en pequeños momentos o historias que se derivan del primer capítulo de la novela y que se corresponden con una noción interna del tiempo. El segundo tipo de narración se centra en lo que le sucede, específicamente, a Andrés y el tiempo de esta segunda parte es de carácter externo. La disolución del

personaje empieza en el primer capítulo de la novela, pero, a partir de este, se bifurca en aquellos tiempos.

La novela empieza con “Primera mañana de mayo”: “Ocurre también generalmente que estos mismos hombres, transcurrido ya cierto tiempo, de improviso se sienten vueltos a la vida y comienzan a moverse y a ver y a oír como desde lejos” (Palacio, 2004, p. 63). En ese momento, el personaje despierta (aunque lo narrado al principio ya pertenece a su voz de narrador y personaje). Se menciona un lugar: “Este es un cubo parecido a aquel en que todos los hombres despiertan” (p. 63) y, también, un tiempo: “Ya es de día. **Ya es la hora de ayer, compañero**⁵². Está todo en su sitio” (p. 63). Mientras sigue adormilado, el personaje escucha que alguien lo llama por su nombre: Andrés y reflexiona: “**Aquí no puede haber otra voz que la mía.**” (p. 63)

A continuación, se levanta rápidamente y siente la necesidad de “observar, que en este cubo hay algo peligroso” (p. 64). Lo que sigue del capítulo se centra en el llamado que hace el personaje a sus compañeros de cubo: “Entrad todos vosotros, compatriotas de este chiquito país. Vos, compatriota obeso; vos, compatriota esmirriado; vos, compatriota de la nariz salchicha; [...] Aquí en este cubo hay sitio para todo el mundo” (p. 164). Y después:

Estoy viviendo la transición del mundo. Aquí, delante de mí, está la volcadura de campana, del otro lado de la justicia, y aquí mismo, **dentro de mí, están todos los siglos congelados, envejecidos y grávidos**. Yo tengo un amor en estos siglos; yo tengo un amor en esta volcadura. (p. 65)

⁵² La negrita es mía. Todos los textos con negrita anticipan el tercer tiempo de la novela: el eterno retorno, del cual, al parecer, el personaje conserva memoria. De ahí el extrañamiento ante situaciones, la sensación de haberlo vivido antes.

Las llamadas de Andrés son para que todos puedan verse “cara a cara. ¿Qué más quieres? ¿Qué es lo que vas a perder con eso?” (p. 65) Ahí empieza su discurso que trata sobre el poder: “Cuando estás delante del poderoso, ¿por qué tiembles? Todo poder viene de ti” (p. 66). Al final, no obstante, ante la imposibilidad de ser libre, su postura cambia: “Y no llegará el día en que te hayas reconquistado. No eres tan fuerte como para deshacerte del yugo” (p. 67). Y: “Estás hecho de esclavo como tu voz está hecha de sonido. Así totalmente y sin esperanza” (p. 67). El episodio termina con el clamor de la gente que se silencia por un instante, hasta que el panadero Alejandro cierra los ojos y expulsa un gas. La muchedumbre se concentra en este y olvida el discurso de Andrés. Aquel primer capítulo da paso al tiempo interno y a su modalidad narrativa.

El personaje y el tiempo interior

Mèlich dice sobre el personaje disuelto: “El sujeto ya no puede penetrar en el mundo, así como tampoco instalarse en él” (1998, p. 176). Ante su fracaso en el cubo, Andrés decide aislarse. Esto deviene en las diversas historias que surgen en la primera parte de la novela. A su vez, hay una concepción interna del tiempo por el hecho de que estas marcas temporales responden a la conciencia del personaje y al capricho que las ordena en una suerte de cronología mental. Esta forma de la temporalidad se extiende hasta más o menos la mitad de la novela y empieza con: “2”, en el que se menciona a Ana: “Ana, ¿le gusta a usted la bicicleta? Ay, Ana, señorita, dígamelo y estafo” (Palacio, 2004, p. 68). Esto da paso a “Oración matinal”: “...me hagas el señalado servicio de no darme una mujer que gaste paladar de caucho” (p. 68). Hay que notar la sucesión de los pensamientos: la oración lleva a un anuncio, “Hambre”: se “ha mandado a insertar en los grandes rotativos del mundo” (p. 68) un aviso sobre la subasta de los “más hermosos volcanes” porque “¡Queremos tierra plana para sembrar caña de azúcar y cacao!” (p. 68).

A continuación, Andrés encuentra otro anuncio: “Perro perdido” y, acto seguido, ve por la ventana cómo una mujer golpea a su hijastro mientras le dice: “¡Toma, perro perdido! ¡Toma, perro perdido!” (p. 69).

Otros capítulos que vale la pena destacar: “10”, que habla del suicidio de estudiantes universitarios: “Hemos resuelto suicidarnos en masa porque usted [el profesor] es un majadero” (p. 70); “30”: que se refiere al arte, en especial, al aspecto creativo, que es un acto de repetición: “¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?” (p. 70); “Junio 25”: donde se refiere a un muerto: “En esa posición muerta está santificando la actitud espasmódica del mundo” y, también, “Ahí hubo un sitio para un hombre, para un nuevo sentimiento; este sitio de él se encuentra vacío para no ocuparse nunca” (p. 75); y “Elementos de la angustia” que se compone de pequeñas historias sobre el Alcalde, una niña, un muchacho y sobre el mismo Andrés: “Yo estaba en ausencia. Estaba ahí y no estaba. Esperaba algo y no esperaba. Una pasión crecía en mí y yo luchaba por cegarla. **Soy mi enemigo**” (p. 77).

Podría decirse que el tiempo interno, al igual que la narración, se expresa a través de la fragmentación de la conciencia del personaje. Este es incapaz de acceder al mundo y, por lo tanto, lo que le queda es la espera. Espera que toma elementos externos del mundo y los empieza a desintegrar en un pensamiento, de por sí, disperso; intenta darles un sentido en el tiempo que solo es posible con la relativización de los momentos, con la aparición del tiempo individual, lejos de la cronología del mundo.

Un intento por acceder al mundo

El segundo tipo de narración inicia con el tiempo externo retomado: “Agosto, Septiembre, Octubre, Románticas”. No puede dejar de verse el influjo de la mente (y, por lo tanto, de un tiempo interno en el relato), pero, a diferencia de las secuencias narradas

antes, esta segunda parte no está tan dispersa o, mejor dicho, lo disperso y la disolución surgen de los temas (los hechos, experiencias y vivencias) que se insertan en el tiempo “vital” del ahorcado, propiamente dicho. Las narraciones del tiempo interno, por otro lado, a pesar de formar parte de la vida del personaje, no bastan para hablar de sus preocupaciones más grandes.

“Románticas” empieza con: “Hoy he encontrado los hermosos labios de Ana junto a los míos. [...] Ana está sola conmigo y aquí, en lo mío” (Palacio, 2004, p. 78) Inmediatamente se pregunta: “¿Pero cómo ha sucedido esto?” (p. 78) y aquello deviene en una serie de digresiones que intentan explicar aquel momento. Son tres recuerdos los que narra Andrés, un recuerdo por cada mes que conforma “Románticas”. En el primer recuerdo, Andrés está con una amiga de Ana, a la que simplemente se refiere como “la mujer esbelta”; de repente, Ana aparece. Se repite algo de “2”: “¡Ana, primer instante de la mañana más amarilla!” (pp. 68 y 78). Después, Ana cuenta una historia “de accidentes, en la que había una madre desesperada y un caballo desbocado. **Hoy sé que no he oído aquella historia**” (p. 78). Cuando finalmente se quedan solos, Andrés piensa: “**¿En dónde he visto yo estos ojos?** [...] Alguna otra vez he aspirado este perfume” (p. 79). Andrés cierra los ojos, intentando recordar, pero al abrirlos solo está la amiga y él dice: “No veo a Ana por mucho tiempo y la olvido. Ana es una buena muchacha, pero nada tiene que ver conmigo. Soy un hombre: como, bebo y duermo. **Al despertar cada día estoy naciendo nuevamente**” (pp. 79-80).

En el segundo recuerdo, está en el Parque Municipal y escucha que las hojas han pronunciado su nombre (Palacio, 2004). Vuelve a referirse a sí mismo: “Yo soy un hombre bueno que come, bebe, pasea y duerme” (p. 80). Aparece Ana con un grupo de amigas: “Tengo miedo. Ana cuchichea algo al oído de sus amigas que la cercan y luego

todas me miran, sonriendo” (p. 80). Ella lo llama y Andrés se acerca; empiezan a conversar y a reír: “Se oye un coro de risas. Están burlándose de mí, pero yo también río de buena gana” (p. 80). Ana le dice a una de sus amigas: “¿No te lo dije?”; Andrés pregunta qué cosa, pero Ana no quiere decirle qué es. Todas están riendo y una de ellas dice: “Me ha dicho que usted ríe como un potrillo tierno” (p. 81). Y, mientras tanto, Andrés piensa:

Me acecha un dolor moral agudo. Soy un hombre de respeto y las chiquillas están perdiendo el tiempo. [...] Ana, Ana quisiera humillarte; quisiera azotarte sin compasión. [...] Debo irme. Nada tengo que hacer aquí. Pero no; si me voy, ellas quedarán riendo de mí libremente. [...] Decido irme. Digo algo... no sé lo que he dicho... Extiendo la mano. (p. 81)

Las mujeres le piden que se quede y van a una casa. “Estoy empequeñecido, triste y con los zapatos empolvados. [...] **el tiempo se va, sin que pueda apreciarlo.** No estoy aquí” (p.82).

El tercer recuerdo es sobre Andrés pasando por casa de Ana: “soy un hombre que come, bebe, pasa y duerme” (p. 83). Se queda parado frente a la puerta y pregunta: “¿Qué hace un hombre en una casa que no es la suya? Se pone a decir cosas estúpidas. Además, no puedo entrar” (p. 83). Transcurre un momento, la luz de las ventanas se apaga y Andrés dice: “Tengo miedo de las tinieblas. ¿Cómo puede uno dejarse engullir y cegar por las tinieblas?” (p. 84) Y después:

No estoy aquí; he caído de nuevo en este hueco de la ausencia. ¡Cada vez la sensación de ausencia! Estoy como desintegrado: **me parece que partes de mí mismo residen lejos de lo mío, en algún sitio desconocido y helado.** Quedo mucho tiempo en tinieblas y empiezo a andar a tientas por todos los rincones del

cubo, dominado por dos impulsos contradictorios: la esperanza y el terror de encontrar a alguien que también me busca. (p. 84)

Terminan los recuerdos y se vuelve a la primera escena: “Ana está sola conmigo y aquí, en lo mío” (p. 85).

Hay dos sentimientos que recorren al personaje: el primero, el deseo de amor, es comparable al anhelo del Teniente; la diferencia, no obstante, está en que Andrés logra satisfacer su deseo de amar (incluso si aquel cumplimiento del deseo reside en el “iluminado alucinamiento” del personaje), mientras que, para el Teniente, aquel nunca va a realizarse. El segundo sentimiento surge de la búsqueda del amor y, también, de la condición de expulsado que lleva consigo Andrés (que se produce en el primer capítulo). Al darse cuenta de su situación en el mundo, el personaje intenta incorporar aquel mundo que se le escapa a su conciencia del tiempo y de ahí surgen las historias de la primera parte de la novela, allí surge el tiempo interior. Aquello no es suficiente y deviene en su búsqueda del amor, ya latente desde las narraciones pequeñas, que, si bien se ofrece como una primera respuesta, aparente, ante un tiempo y espacio que lo abruman, sigue siendo una respuesta incompleta para el personaje. El segundo sentimiento que está presente, muchísimo más allá del amor y cualquier otra derivación emocional que pueda tener, es la angustia.

Se podría decir que el camino que recorre Andrés, desde el inicio de la segunda parte de la novela hasta su ahorcamiento, es el proceso mismo de disolución del personaje. Nótese ciertos elementos en “Románticas”: las primeras alusiones temporales: “...el tiempo se va sin que pueda apreciarlo”; y la conciencia del personaje se empieza a “desintegrar” o a fragmentar. Resulta tan importante, como aquel reconocimiento de su desintegración, la presencia del terror y la esperanza en la espera de alguien que también

lo busca. Al volver al presente narrativo, se puede ver que aquella esperanza tiene una justificación en el amor que siente por Ana. El terror, por otro lado, no se justifica por completo: “¿Por qué te has colado en lo mío? ¿por qué me vigilas? ¿por qué observas mis actos?” (p. 85). O puede que el terror coexista siempre con la esperanza, pues ambos se derivan de la incertidumbre.

Preámbulo al ahorcamiento

El capítulo “14” empieza con una queja: “**¡Protesto! Protesto violentamente contra la sospecha de que yo quiera cometer un asesinato**” (p. 86). Hay varios indicios en el texto que presagian el destino último del personaje y la resolución de la novela que implica, a su vez, una tercera forma temporal relacionada con la disolución. Pero primero hay que describir el proceso del personaje que tiene lugar en los capítulos posteriores a “Románticas”.

En “30”, Andrés y Ana van al campo: “Ana quiso salir de la ciudad. Ella no podía ver a sus amigas así tan pronto después de lo ocurrido” (p. 86). Lo ocurrido debe referirse o bien a la sospecha que se tenía contra Andrés o al embarazo de Ana⁵³ que está conectado, de cualquier forma, con la sospecha de asesinato. Asimismo, las alusiones al ahorcamiento siguen: “En esta cordillera interminable la tristeza le coge a uno por la garganta” (p. 87). Y también, se repite la palabra “Tiempo” (pp. 87 y 88), por segunda y tercera vez⁵⁴. Al llegar a su destino:

...hay una piscina en donde nuestros cuerpos se han arrancado y han flotado y han luchado por ir el uno tras el otro. [...] Aquí te he besado y te he amado, Ana. ¿Recuerdas? En esta piscina, duplicadas nuestras imágenes, **¡cuántas veces**

⁵³ A esto se refiere, con mayor detalle, María del Carmen Fernández.

⁵⁴ La primera tuvo lugar en “Románticas”, justo antes de volver al presente narrativo.

hemos descendido en busca de ellas y cuántas veces hemos regresado descorazonados! ¿Dónde estaba entonces el mundo que nada de él llegaba a nosotros? Hemos podido aquí destruirlo y borrarlo, pero afuera estaba, persistente, esperándonos. (p. 88)

Al final, el personaje reconoce: “Tengo miedo del campo; **el límite, el límite es lo mío**” (p. 88). Y el hecho de que el mundo espere no significa que lo acoja, sino que tan solo está ahí, para que el personaje siga en el límite.

“Otro día”: es de noche y alguien le pide a Andrés que le pase un vaso, entonces, “...extiende un brazo que no es mío y cojo las tinieblas” (p. 89). Aquí empieza a crecer la incomodidad en el personaje y le dice a Ana: “Yo te amo entrañablemente; pero no encuentro comodidad en este cubo...” (p. 90). Aquella incomodidad coincide con la aparición de la angustia. Y es curioso que, justo en el momento en el que la angustia le sobreviene por segunda vez (cuando el amor ya no le es suficiente), el personaje se acerca de nuevo a un tiempo interno (que no se logra expresar totalmente). En el capítulo “La rebelión del bosque”, Andrés está “colgado en el bosque”. También dice: “Hace frío, aquí colgado. [...] Corta el aire, aquí colgado” (p. 90). El resto del capítulo es una conversación entre los árboles que quieren rebelarse contra el humano, pero luego descubren que su verdadero enemigo es el mismo árbol. De ahí que se diga que aquel episodio corresponde al primer tipo de narración, que interioriza al mundo en el personaje.

Luego, en el capítulo “Amor: Universo”, el personaje reconoce cierta degeneración del amor que sentía: “He perdido la medida: ya no soy un hombre: soy un muerto” (p. 93). De la misma forma, se continúa aludiendo al tiempo: “El mundo va haciendo el tiempo: su corteza se arruga como piel de elefante: sobre la piel gusanillos y gusanillos. [...] Los gusanillos van haciendo el tiempo. Es su espíritu el que se encoge

como una uva que se seca” (p. 93). Otro capítulo, “Viaje final”, trata sobre la muerte de Bernardo, amigo de Andrés: “Nos hemos comunicado nuestros grandes planes y el hambre a los dos juntos nos ha devorado.” (p. 94) y “Bernardo, me has ayudado a matar el tiempo. **¿Qué hubiera sido de mí solo en las horas calladas?**” (p. 95) Y, casi inmerso en el proceso de disolución, dice: “Ya solo es un aliento. Ya no es ni un aliento. Ya es nada. [...] ¡Bernardo, el cuello era demasiado estrecho y vas a poner cara de ahorcado!” (p. 95).

Ahora bien, el punto crítico de la narración llega con el capítulo “Sueños”. Andrés describe un sueño que ha tenido y después narra otro aparente sueño en el que tiene un hijo:

Alárgate, ínflate, crece como el viento en un solo instante. Ve a gritar la verdad en la oreja misma de los hombres, con el mugido de los toros embravecidos: esta verdad encerrada en ti. Ve a ensordecernos, a encogerlos, a asombrarlos. (p. 99)

Andrés quiere enseñarle las “cosas de acá” y dice, por ejemplo, “La nada es algo inmenso... no. **La nada es nada que nunca termina... no.** ¡No puedes entender lo que es la nada! No hay uno que la entienda. Ni falta hace”. En su intento por explicarle el mundo a su hijo, Andrés se enfrenta a dos problemas: el primero tiene que ver con el descubrimiento de que todas sus palabras son inútiles, pues no significan nada para el niño que solo sabe gritar y llorar con “esa angustia de animalucho abandonado” (p. 101). El segundo problema reside en la contradicción de intentar explicar un mundo que nunca le ha sido accesible y que, en realidad, nunca ha comprendido. El mejor ejemplo de ello está en su exposición de la nada. A partir de aquellas dos cuestiones, el personaje resuelve “concederle una gracia” a su hijo: la gracia de no tener que vivir en la angustia y la incertidumbre humana.

Ahorcado, señor intendente

Luego de aquel episodio, Andrés asegura saber lo que es la esperanza (“Canto a la esperanza”). Ha salido del cubo, pero se ha perdido, volviendo, así, a este, donde repite una vez más que sabe lo que es la esperanza. Esto da lugar a los tres últimos capítulos de la novela: “Orden, disciplina, moralidad”, “Audiencia” y “Ahorcado, señor intendente”. La narración empieza a adquirir un carácter más absurdo y onírico, conforme se va acercando al final. Por ejemplo, en “Orden, disciplina, moralidad”, unos agentes tocan a la puerta de Andrés y solo preguntan: “¿Usted es?” y el personaje responde: “Sí, señor agente. Soy yo” (p. 102). Los agentes lo detienen y comienzan a avanzar. Aquí hay otra alusión a la tercera modalidad temporal (de orden cíclico): **“Ya conozco de memoria aquella ruta clara. Baja cavando las tinieblas y mi espíritu.”** (p. 104)

En “Audiencia”, Andrés entra “en un vasto local atestado de ciudadanos ansiosos” (p. 104). Él avanza cerca de una mesa donde están “cinco grandes hombres” y un hombrecillo: “Yo avanzo hasta el centro de todo” (p. 105). Una vez la sesión instalada, el hombrecillo dice: “Aquí lo tenéis; sí, señores [...]. Con la cabeza en alto, sonriente, como si nada tuviera que ver con sus horrendos desmanes [...]. Sí, aquí lo tenéis: Farinango, Andrés Farinango, ¡el filicida!” (p. 106) No obstante, Andrés aún no acaba de entender lo que está sucediendo: “¿Yo soy yo, Andrés?” (p. 107) Cuando el abogado defensor quiere hablar, la gente grita, hasta que se le concede la palabra al pueblo; cuyo representante (también representante de “La Universidad”) habla: “Crueldad, impavidez, cinismo, antisociabilidad, desviación instintiva de los pocos tesoros anímicos del hombre [...] le colocan al margen de la bondad y del respeto...” (p. 110). Y se le pregunta al acusado quién es y este responde: “...¿Yo?... Pues bien: **yo soy un ahorcado**” (p. 110). Al final, quieren condenarlo a morir porque el acusado está fuera de la ley y “la sociedad

sólo protege a los suyos” (p. 111). Y, cuando Andrés, finalmente comprende de qué se lo acusa, solo atina a decir que el asesinato de su hijo no fue más que un sueño. La sentencia final no es escuchada: “Todo se nubla y oscurece. [...] **Yo voy a pensarlo detenidamente**” (p. 115).

Al final de la novela, encuentran el cadáver de Andrés ahorcado. Repasemos un poco el proceso de disolución del personaje: el inicio está dado por la incapacidad del personaje por acceder al mundo. Esto deviene en una fragmentación de la consciencia que deriva en angustia y que intenta ser calmada, a través de la recuperación de este mundo, expresado internamente. Aquello tampoco alcanza y el personaje busca el alivio y las respuestas para lo inentendible del mundo en el amor, que tampoco es suficiente. En la segunda expresión de la angustia, se da una desintegración de la existencia del personaje muchísimo más marcada, tanto así que no logra distinguir entre el sueño y la realidad. En la audiencia, como se ha visto, se reconoce la expulsión definitiva del mundo: no forma parte de la sociedad, pero, también, habría que señalar que nunca tuvo un lugar verdadero en ella. Entonces, el asesinato y la audiencia “concluyen” un proceso de disolución que se habría dado desde la “Primera mañana de mayo”, pero que está siempre en suspenso, como ya veremos.

Ahora bien, el final de la novela deja mucho espacio para la especulación. Encuentran al hombre “en el sitio de costumbre” y tienen que forzar la puerta. Hay dos posibilidades y las dos se vierten en la existencia de una tercera modalidad temporal en la novela. La primera, que el suicidio de Andrés ocurriera antes de la ejecución de la condena que se le había impuesto. La otra, que toda la novela, desde “Primera mañana de mayo” hasta “Audiencia”, hubiese ocurrido en la mente del ahorcado, en la habitación. No importa cuál de las dos posibilidades sea la correcta, la historia siempre termina con

“Tal era su iluminado alucinamiento” y la novela vuelve a empezar. En ambos casos, la disolución se cumple: un hombre al que no se le aplica la ley del mundo solamente puede ser condenado por sí mismo. El suicidio funciona como un último intento de ir en contra del mundo y la sociedad, una forma de negar la espera, la ansiedad y la angustia de una ley que ni siquiera es la propia de aquel hombre: un acercamiento hacia la nada. La única ley que rige sobre Andrés es la ley del hombre ahorcado. Él no solo le concede una gracia a su hijo, sino que se la concede a sí mismo.

El eterno retorno

Como se ha dicho, la disolución del personaje ocurre junto a las derivaciones temporales que aparecen en los diferentes momentos de la novela. Tanto el tiempo interno de la consciencia como el tiempo externo de la vida del ahorcado se integran a una tercera modalidad temporal: el eterno retorno (que se relaciona con los fragmentos subrayados). Esta última forma surge del “alucinamiento” que cierra la novela. Sin embargo, para el personaje disuelto, la repetición puede ser vista como una desintegración que nunca termina. Andrés, al igual que Prometeo, está destinado a la repetición, a disolverse una y otra vez. Eso significa, a pesar de todo, que aquel ciclo encierra todas las disoluciones posibles en el personaje, que se relacionan con lo que propone Borges sobre el eterno retorno: dos procesos iguales siempre derivan en uno solo. En este caso, cada repetición, cada nueva “vida del ahorcado” que empieza, está inmersa en una gran disolución: una desintegración del personaje que está por siempre incompleto y cuya única forma de sobrellevar aquel proceso es mediante la descomposición temporal: la disolución del tiempo junto con su ser ficticio. Hay, en aquel último acercamiento al tiempo, una suerte de encuentro con la nada: el eterno retorno es solo una de las formas que se asumen para

sobrellevar esta nada y la angustia que surge de allí. Andrés está inmerso en un ciclo interminable, una desintegración perpetua.

Capítulo IV

No existe silencio mayor que el de mi reencuentro con la obra:

La disolución del personaje en *La obra* y *El castillo*

de Kafka

“Todos los que se acercan demasiado
a la verdad desaparecen”

Thomas Pynchon

“Géomètre (Agrimensor):
«Que nadie entre aquí si no es géometra»”

Gustave Flaubert

III. *La obra*

De entre todos los personajes que se han escogido para el análisis de la disolución, este es, quizá, el más extraño, empezando por el hecho de que no representa, por completo, a un hombre (como lo hacen los otros personajes), sino que se mueve entre la animalidad y lo humano. A diferencia de los otros, el ser de *La obra* (*Der Bau*) se disuelve en el simulacro de la interacción. Simulacro porque nunca sucede: nunca hay contacto con un otro, el encuentro permanece en suspenso; el personaje está solo ante su obra e intuye una presencia. Cabe decir, antes de empezar, que la traducción de *Bau* por obra corresponde al equivalente español: “edificio en construcción”, como indica Jordi Llovet en las notas a la obra completa de Kafka. Sin embargo, a diferencia del español, el alemán *Bau* no contiene en su campo semántico una relación directa con la noción de obra en su variante de obra artística. A pesar de eso, Jordi Llovet apunta que Kafka bien pudo entender aquella palabra (en su significado de construcción) como una alegoría de la obra literaria (2012).

La disolución del personaje que se va a analizar en este apartado se relaciona con la idea o categoría del espacio. La conexión entre personaje y espacio en este relato es evidente. Más allá de eso, el proceso disolutivo se torna extraño en la obra por dos razones: la singularidad de este espacio (una excavación), en el conjunto de los textos que se están analizando; y la relación tan directa que hay entre el personaje y “la obra”, como lugar en el que se promueve la disolución. Hay tres momentos en el relato: el primero está conectado con un pasado reciente de la obra, en el que el personaje estuvo dentro de esta; el segundo acontece en el presente narrativo del personaje que se encuentra fuera de su construcción y no puede volver; y el tercer momento empieza con el silbido que recorre la obra, una vez que el personaje ha decidido volver a esta.

Consideraciones sobre el tiempo en *La obra*

Antes de hablar sobre la disolución del personaje, en relación con el espacio, hay que resaltar varias cosas sobre el tiempo en el texto. Se encuentran dos nociones de tiempo en el relato: una perteneciente a los tiempos lingüísticos que usa el narrador y personaje; y la otra se relaciona con el transcurso del tiempo en los espacios.

Sobre la parte lingüística del tiempo, se puede retomar lo que dice Coetzee sobre el presente iterativo en *La obra*. El ensayista reconoce las formas lingüísticas que usa Kafka como una manera de volver siempre al presente; entonces, toda narración, ya sea de un pasado muy lejano o de un posible futuro, está obligada a transformarse en un presente que se repite. Por ejemplo, en alemán: “...regelmäßig von Zeit zu Zeit schrecke ich auf aus tiefem Schlaf und lausche, lausche in die Stille, die hier unverändert herrscht bei Tag und Nacht, lächle beruhigt und sinke mit gelösten Gliedern in noch tieferen Schlaf⁵⁵” (2011, p. 2). La traducción de Jordi Llovet (2012) va así: “... a intervalos regulares, me despierto sobresaltado de un sueño profundo y aguzo el oído, escucho el silencio que reina invariable día y noche, sonrío apaciguado y, con los miembros relajados, vuelvo a sumirme en un sueño aún más profundo” (p.330). Nótese que se conserva la forma del presente simple: *schrecke* se cambia, de su forma más directa (me sobresalto), a “me despierto sobresaltado”; en ambos casos se mantiene el presente en sobresalto y despierto. Lo mismo sucede con *lausche*: del verbo “escuchar”, que para fines de la traducción se transforma en “aguzo el oído” y luego en “escucho”. Hay que resaltar que el personaje, en esta cita, está hablando sobre el pasado: en el momento que relata aquello, él está fuera de la obra. No obstante, siempre recurre al uso del presente

⁵⁵ La traducción literal sería así: “...regularmente, de vez en cuando, me sobresalto de un profundo sueño y escucho, escucho el silencio, que sin alterarse prevalece aquí día y noche, sonrío tranquilamente y me hundo con las extremidades relajadas en un aún más profundo sueño”

no como una forma inmediata de este, sino como un presente regularizado, como si las acciones estuvieran realizándose constantemente y no tuvieran, en verdad, un lugar específico en el tiempo.

El tiempo narrativo proviene de la construcción lingüística en el relato y se puede decir que tiende al infinito. Sin embargo, veremos de forma más detallada cómo se produce este tiempo infinito en el análisis de la disolución del personaje en el espacio narrativo, en los siguientes apartados.

La imposibilidad de la obra como espacio terminado

El primer momento de *La obra*, que corresponde a esta sección, nace de la incapacidad que tiene el personaje para concebir a su obra como algo concluido. El relato empieza con: “He provisto a la obra de todo lo necesario y me parece lograda” (2012, p. 328). Este primer momento es de carácter digresivo y se centra en la descripción del espacio (como un intento por reconocer que, en efecto, sí está lograda; pero que, al final, no se cumple).

Luego el personaje dice: “Pero me conoce mal quien piense que soy un cobarde y que mi obra es producto de mi cobardía” (p. 328). A partir de esto se descubren varias cosas sobre el personaje y su obra. Una de ellas es la espera de un enemigo (o grupo de enemigos) nunca visto, pero al que se presiente desde siempre: “...quizá el adversario, quién sabe desde dónde, se me acerca horadando la tierra en silencio y sin prisa” (p. 329) o “...muchos hay que son más fuertes que yo, y mis adversarios son legión...” (p. 29). A pesar de esto, dice: “...aún no los he visto pero las leyendas hablan de ellos, y creo firmemente en su existencia” (p. 329). Esto lo lleva a reflexionar sobre la pertenencia de la obra: “Así que no vale decir que está uno en casa, pues está más bien en la casa de ellos” (p. 329).

Otra característica que empieza a mostrarse en el relato es la importancia del silencio: "...lo más bello de mi obra es su silencio, sin duda engañoso..." (p. 330) Y, a partir de aquí, surge el problema de la obra inacabada. Como se ha visto también con los personajes palacianos, el problema del habitante de la madriguera surge de una contradicción que, en este caso, proviene de la paz aparente de la obra, siempre a punto de romperse. El personaje describe: "Cada cien metros, aproximadamente, he ampliado las galerías, convirtiéndolas en plazuelas circulares⁵⁶ [...]. Allí duermo el dulce sueño de la paz, del deseo satisfecho, de la meta conseguida, de la posesión de una casa" (p. 330). Recuérdese que se había dicho que la obra no era suya, sino de sus enemigos. El conflicto se intensifica con la descripción de la plaza de armas, que "es fruto de un durísimo trabajo de todo mi cuerpo" (p. 331). Allí acumula sus provisiones, pero, a veces, dice "se me antoja peligroso basar toda la defensa en la plaza de armas [...] y juzgo entonces más prudente distribuir un poco las provisiones y abastecer también algunas plazas pequeñas" (p. 332). Después: "Lo terrible es cuando, en ocasiones, por lo común al despertarme sobresaltado, tengo la impresión de que la distribución es del todo equivocada" (p. 332). Esto lo lleva a tomar sus provisiones de las plazas pequeñas y pasillos hacia la plaza de armas, otra vez: "...y aunque parezca una tontería, lo cierto es que la confianza en uno mismo disminuye cuando no se ven juntas todas las provisiones..." (p. 333).

Estas "ocasiones"⁵⁷ de las que habla, cuando se despierta sobresaltado, se producen de forma recurrente, al igual que los dos ciclos: el de llevar las provisiones hacia las plazas pequeñas y el de regresarlas a la plaza de armas. Aquello delata una suerte de inacabamiento del espacio, que se relaciona con el personaje por el hecho de que quien

⁵⁶ De las que, según dice, hay más de cincuenta.

⁵⁷ Las formas adverbiales que usa el narrador no son para nada confiables por su percepción espacio-temporal

ha construido la obra es él. Entonces, si para el personaje las cualidades del lugar son insuficientes (incluso si provienen de una mente exageradamente paranoica), la obra sigue sin estar lograda. Con un personaje siempre a punto de sucumbir en la contradicción o en una decisión que suscita una determinación contraria, la obra va a estar por siempre incompleta. Ahora bien, hay otros rasgos de esto a lo largo de la primera parte: “Y admito también que, durante la construcción, tuve en mente la conveniencia de crear un mayor número de plazas de armas” (p. 333). O, al estar frente a la entrada de la obra que: “hoy en día considero, con más razón probablemente, el trabajo de un aficionado...” (p. 335) También: “Esto no quiere decir, desde luego, que el error no me inquiete de vez en cuando o quizá siempre” (p. 335); “Así pues, debo superar incluso físicamente la tortura de este laberinto cuando salgo, y me resulta al mismo tiempo molesto y conmovedor extraviarme a veces por un momento en mi propia construcción” (p. 336). Estas marcas sugieren una infinitización del tiempo en la obra que proviene del presente constante y de estos procesos de angustia sin término que hace que se repitan las acciones una y otra vez. Este tiempo infinito, entonces, implica un problema mayor, que se extiende más allá del instante en que el habitante de la madriguera levanta el musgo de la entrada de su obra y sale de ella.

La existencia de dos mundos

La segunda parte del relato inicia con el personaje fuera de la obra. Aquí se descubre que todo lo relatado anteriormente, a pesar del uso del presente narrativo, sucedió en un pasado más o menos cercano. El verdadero presente del relato se sitúa aquí: “Busco un buen escondite y acecho la entrada de mi casa —esta vez desde fuera— durante días y noches” (p. 337). El “durante días y noches” puede dar paso a la ambigüedad, pero más tarde el personaje dice: “Tengo la sensación no de estar delante de mi casa, sino

frente a mí mismo mientras duermo...” (p. 337), que confirma aquel momento como el presente del relato.

Es fuera de la construcción donde surge la noción de dos mundos en el personaje. Por ejemplo: “Hubo tiempos felices en que llegaba a decirme que tal vez la hostilidad del mundo contra mí había terminado...” (p. 338); después dice, y esto delata su condición narrativa actual desde fuera de la obra: “Tal vez la obra me protegía más de lo que yo había creído nunca” (p. 339).

A partir de esto, nacen algunas dudas en el personaje. Al estar fuera de la obra, se cuestiona aquella necesidad de volver a ella: “Me siento tentado de tomar la decisión de marcharme lejos...” (p. 340); no obstante: “tal decisión [es] provocada única y exclusivamente por el hecho de vivir durante un tiempo excesivo en una libertad carente de sentido...” (p. 340) Lo que le impide volver a la obra es la posibilidad de que su enemigo lo vea ingresando en ella y sepa cómo llegar, por fin, hasta él. Resulta aún peor si su enemigo es, como él, “un buen conocedor y apreciador de las obras, [...] amante de la paz, pero, a fin de cuentas, un granuja redomado...” (pp. 340-341). Luego dice: “Pero nadie viene y sigo dependiendo única y exclusivamente de mí. [...] es casi como si fuese yo el enemigo y espíase a la espera del momento oportuno para irrumpir con éxito” (p. 341). Entonces, el personaje habla de la posibilidad de tener a una “persona” de confianza que vigile la entrada de su obra mientras él está dentro: “Es relativamente fácil confiar en alguien cuando uno al mismo tiempo lo vigila, [...] pero confiar plenamente desde el interior de la obra, o sea, desde otro mundo, resulta, a mi juicio, imposible” (p. 342); “De hecho, solo puedo confiar en mí mismo y en la obra” (p. 342).

En estas últimas citas, aparece la división entre el espacio interno de la obra y el espacio externo a esta. Estar dentro de la obra significa vivir en “otro mundo”. Hay

elementos que contrastan la existencia de ambos espacios. Por un lado, la indecisión del personaje que duda de su obra, incluso, lejos de ella; si dentro de la obra ya presentía el peligro, fuera de ella, este peligro se intensifica por el miedo a ser él quien guíe al intruso hacia su construcción. Por otro lado, aparece la idea de él mismo como el enemigo que acecha la obra, casi como una duplicación del personaje, que no es más que una forma de expresar la dualidad de los espacios. No obstante, todas las especulaciones sobre los peligros y las implicaciones que estos tienen para la individualidad del personaje no pasan de ser manifestaciones de una consciencia en constante lucha contra sí misma. La obra sigue ahí: “Y todo, todo está tranquilo y vacío” (p. 344). Al final de esta segunda parte del relato, el personaje dice: “...acabaré bajando de un modo u otro” (p. 344). El estar en el mundo de afuera de la obra significa someterse al peligro, volver al único espacio en el que estuvo antes de la construcción, entregarse al mundo que lo obligó a buscar el aislamiento en la obra. Sin embargo, es preferible, para el personaje, asegurarse de la existencia de su otro mundo, desde fuera, porque sabe que las amenazas del exterior solo pueden acceder a la madriguera si es que él les muestra el camino. Aquello termina por no ser del todo cierto.

La amenaza contenida en el ruido

La tercera parte de la historia inicia con el personaje en un estado de cansancio que hace que pueda descender a la obra: “Solo en este estado [...] soy capaz de llevar a cabo esa operación” (p. 345). La obra, por lo demás: “...transforma mi cansancio en afán e inquietud, es como si hubiese echado un largo y profundo sueño en el momento de entrar en la obra” (p. 345). Aquí el personaje habla sobre el tiempo: “dentro de la obra siempre dispongo de un tiempo infinito...” (p. 346). Todo está igual, pasear en las galerías “es como una charla entre amigos, como en los viejos tiempos —de hecho, no soy tan

viejo todavía, pero muchas cosas se tornan del todo opacas en la memoria— como hacía antes, digo, o como oía decir que antes ocurría” (p. 346). Hay que resaltar aquello de la “charla entre amigos” y “como oía decir que antes ocurría”. Estas dos expresiones, acompañadas de todas las contradicciones que recorren la consciencia del personaje y sus luchas internas, no dejan de evocar, a la final, el tema de la soledad que existe en la obra. Aquello no difiere mucho de lo que plantea Mèlich sobre el personaje disuelto y su condición de extranjero frente a un mundo incomprensible. La diferencia es que para el habitante de la obra su soledad es la misma que la del ser que se enfrenta al vacío. No hay ninguna otra voz, ninguna otra presencia que la suya y, al parecer, siempre ha sido de esa forma. Sus interacciones pasadas son ilusorias. La corrección de “como en los viejos tiempos” a “como oía decir que ocurría” intenta lidiar con el problema de estar solo. A pesar de eso, la modificación se vuelve muchísimo más desoladora que ninguna otra fórmula por el posible falseamiento: si siempre estuvo solo, aquello que escuchó no es más que una mentira de un ser que siempre espera otra presencia, aun cuando esta derive en amenaza.

El personaje continúa con su inspección de la obra y se queda dormido. Al despertar dice: “Sin duda he dormido mucho tiempo...; [...] me despierta un silbido apenas perceptible” (p. 347). Aquí empieza la parte más larga y compleja del texto. Al comienzo, el personaje cree que el silbido proviene de las excavaciones que están realizando un grupo de “menudas criaturas”. Esto suscita una reflexión sobre el sonido, “...que sin duda ya estaba presente” (p. 347), pero que solo ha podido ser reconocido en ese momento porque, en ese instante, ha vuelto a sentirse plenamente en casa. Entonces empieza a escarbar en las paredes de la galería en la que se encuentra, para intentar acercarse al ruido, pero no descubre nada. Y se dice: “todo esto no es más que una broma...” (p. 349). Cree que el ruido se produce solo en su “plaza favorita” y empieza a

caminar por la obra, donde descubre que, en los otros pasillos y plazas, el silbido persiste con la misma intensidad: “Pero precisamente esta homogeneidad en todas partes es lo que más me molesta, por no coincidir con mi hipótesis inicial” (p. 349). Se dirige a la plaza de armas, para comprobar si el sonido también está allí y este se confirma una vez más.

En este punto de la historia, el personaje se empieza a desesperar: “¡Si al menos hubiera ejecutado los proyectos más importantes de mi juventud y de los primeros tiempos de mi madurez o, mejor dicho, si hubiera tenido la energía necesaria para ejecutarlos, pues voluntad no me faltaba!” (p. 350). Aquí vuelve a imaginar proyectos que nunca realizó en la obra. Si los hubiese llevado a cabo: “escucharía fascinado algo de lo que ahora carezco por completo: el rumor del silencio que reina en la plaza de armas” (p. 351). Luego, sospecha que el ruido viene de un “animal desconocido” para él y se dice: “no es posible que empiece a oír de golpe algo que nunca he oído y que, sin embargo, siempre ha existido” (p. 352). Formula un nuevo plan: cavar un túnel hacia el silbido: “si el nuevo túnel ha de conducir realmente a alguna meta, seguramente será largo, y si no conduce a ninguna, será infinito” (p. 354). Aquello significaría, por otro lado, interrumpir la calma de la obra, “por lo que prefiero dejar la obra en perfecto orden, que no se diga que yo, tan obsesionado por la calma, la he perturbado y no la he restablecido en el acto” (p. 354). Luego dice: “A veces tengo la sensación de que el ruido ha cesado”, pero después se da cuenta de “que el silbido continúa imperturbable allá en la lejanía” (p. 355). Llegado este momento, señala: “...no quiero descubrir si el ruido aumenta, [...] me contentaría con aplacar mi conflicto interno” (pp. 356-357). Se acerca a la entrada de la obra, y cree que las cosas se han invertido, que, en el mundo exterior, puede estar a salvo. Pero la ilusión se desvanece: “...aquí tampoco reina la paz, aquí no ha cambiado nada” (p. 357)

El habitante de la obra termina por convencerse de que el origen del silbido es un “solo animal de grandes dimensiones”, “inconcebiblemente peligroso” (p. 358), “el animal cava día y noche” (p. 359). Esto genera reclamos contra sí mismo por haber pasado tanto tiempo haciendo una obra que no lo preparara para este gran peligro. Y aquello le recuerda a un episodio de sus primeros días como constructor de obras, cuando también había escuchado un sonido extraño: “Pero, claro, entonces aún era joven y carecía de una obra, por lo que bien podía permanecer tranquilo y sereno” (p. 361); “Tal vez me encuentro en una obra ajena, pensé, y su propietario se está abriendo paso hacia mí” (p. 361). Al final, aquel ruido de la juventud cesó: “Entre entonces y hoy media mi edad adulta. Pero ¿no es como si no mediara nada?” (p. 361). Y se dice: “He llegado a un punto en que no quiero ninguna certeza” (p. 362). Al final del relato, el personaje intuye un enfrentamiento; cualquier razón que tuviese el otro ser para cavar cerca de su obra (ya sea porque está de paso o porque está realizando su propia construcción) terminaría en una lucha: “Aunque fuese un animal tan extraño que su obra aguantase la existencia de un vecino, la mía no toleraría la vecindad, al menos no una vecindad que se hiciera oír” (p. 363). Lo último de la narración es un intento por demostrarse a sí mismo si el otro animal lo ha oído o no: “...pues permanecía silencioso, no existe silencio mayor que el de mi reencuentro con la obra...” (p. 364)

El ruido contrasta directamente con el silencio en el que, en apariencia, se vivía en la obra. Sin embargo, este silencio es solo accesible a través del recuerdo del personaje. Lo que se conoce, en el presente narrativo, es el silbido. Ahora bien, este silbido se vuelve importante por ser expresión del espacio que se relaciona, al mismo tiempo, con el constructor de la obra. La aparición de un silbido en esta, además de delatar una presencia (que no deja de ser mera posibilidad), confirma lo dicho desde el inicio del análisis: que la obra nunca estuvo “lograda” y que mucho de esto provenía de las sensaciones de

inconformidad que habitaban en el personaje. Mencionado esto, se puede agregar que “la obra” no representa solo un espacio físico, sino también psicológico, en el que el personaje intenta simbolizar y contener su espíritu conflictivo. El ruido delata el fracaso de la obra y la frustración final de un ser que ha deseado mantenerse aislado del mundo exterior.

La fragmentación del espíritu

Todo personaje en proceso de disolución se enfrenta a la imposibilidad de dar un sentido claro a los fenómenos del mundo que lo rodea; dicho de otra forma, el personaje disuelto no atina a entender su existencia y de ahí su desintegración en el mundo (Mèlich, 1998). Lo que sucede con el habitante de *La obra* es que su existencia se desarrolla en medio de la soledad del mundo interno de la madriguera. Al igual que los personajes palacianos o el mismo K., que analizaremos a continuación, para el constructor de la obra no hay un mundo externo definido o, en todo caso, no uno que le sea en verdad accesible. Sabe que existe un peligro en el mundo de afuera, como los otros, pero no sabe exactamente cuál es este peligro. La diferencia radica en su soledad absoluta. Para los otros personajes, su existencia individual está cruzada por otras presencias. En todos los casos, no obstante, los personajes nunca logran formarse a través del otro ni acoplarlo a su individualidad. Se quedan fragmentados en el mundo sin lograr equilibrio alguno.

Un segundo problema surge de la construcción y de la vida del personaje que ha dedicado casi todos sus esfuerzos y tiempo a la realización de la obra. Para el momento en el que inicia la narración, él es ya viejo y sus otros proyectos no son realizables porque implicarían un llamado al peligro a que se cierna sobre él. Lo que para el constructor joven significaba una curiosidad, como el ruido indeterminado, para el viejo se transforma en una situación insoportable. La disolución del personaje a través del espacio se produce

por la derivación del ser en el lugar. En su intento vital por alejarse del mundo externo y de las posibles contingencias que vienen con este, el personaje emprende la construcción de una obra que dura casi toda su vida. No obstante, aquel esfuerzo por alejarse viene con un problema mayor: el mundo interno sigue estando dentro del mundo externo, así como el externo está siempre contenido en el interior. Si bien la obra es un refugio, este fracasa en su objetivo pues sigue perteneciendo al mismo lugar del que el personaje deseaba protegerse.

El silbido supone una fragmentación interior del personaje. Ningún esfuerzo ha sido suficiente, para conservar el silencio del mundo más profundo, revertido, igualmente, por la mente del personaje siempre en conflicto. El silencio significaría la ausencia del otro que se abalanza sobre la obra. Ante la aparición de un silbido que no se va, la obra se resquebraja y pierde el sentido de su existencia, no hay nada qué proteger; ya no hay tiempo infinito: el silbido, en ese sentido, vendría a representar, además de la llegada súbita del espacio sobre el personaje, todos los tiempos evadidos que se abalanzan sobre un ser que sigue creyendo en el presente iterativo. El personaje ya no encuentra soluciones al silbido, lo único que desea es aplacar el ruido interno, que es de donde, en realidad, proviene todo su problema. La disolución se produce por esa fragmentación del lugar que es la ruptura de sí mismo como personaje. Al final hay dos opciones: que lo incompleto del relato pertenezca al encuentro final con el enemigo y que por eso se retorne a un silencio narrativo, esta vez propio del habitante de la obra que ya no tiene consciencia alguna; o al hecho de que ha descubierto que el ruido siempre provino de él. Que nunca hubo enemigo alguno, sino una pregunta muy grande que no fue respondida: la razón de la obra y la razón de la existencia. La espera de un enemigo, entonces, pasaría a ser la esperanza, llena de miedo, por descubrir que no se ha estado por siempre solo ante los

peligros. Pero al darse cuenta de que el ruido proviene de él, el personaje se desintegra: no hay esperanza en un mundo solitario.

IV. *El castillo*

“Algunos hombres no pueden soportar el estar fuera”

Laurence Sterne. *Tristram Shandy*.

La noche que K.⁵⁸ llega a los alrededores del castillo, se queda parado en el puente de madera que conecta con el pueblo y mira “al aparente vacío de allí en lo alto” (Kafka, 2012, p. 15). Busca alojamiento en la posada y se acuesta cerca de la estufa. Lo despierta un joven y le dice: “...quien vive o pernocta aquí, vive o pernocta, por decirlo así, en el castillo. Nadie puede hacerlo sin la autorización del conde. Usted, sin embargo, no tiene esa autorización o, por lo menos, no la ha mostrado” (p. 15). K. se incorpora y pregunta “Pero ¿a qué pueblo he venido a parar? ¿Es que hay aquí algún castillo?” (pp. 15-16)

Aquella escena implica ya un proceso disolutivo del personaje. El hecho de que K. ingrese al castillo sin saber de su existencia delata cierta injustificación en sus esfuerzos por ser aceptado en este. La pregunta que suscita este hecho se relaciona con la búsqueda de un personaje como K., en un mundo al que solo quiere integrarse cuando ha descubierto su existencia y que, a la final, es un mundo al que no pertenece. Hasta ahora, hemos visto la disolución de los personajes en cuanto a factores narrativos que expresan sus disoluciones específicas. La disolución de K., a pesar de contener otros aspectos narrativos como el espacio o el tiempo en el relato, va a ser analizada desde la búsqueda individual que se plantea al personaje.

⁵⁸ Hay que recordar que, hasta el capítulo tres de la novela, esta había sido escrita en primera persona. A la mitad del tercer capítulo, Kafka cambió todos los pronombres y formas verbales hacia la tercera persona y aumento la letra K. como designación del personaje de la novela (Llovet, 2012).

Landvermesser

La salida⁵⁹ de K., ante los reclamos del joven Schwarzer, es decirle que va a pedir al conde una autorización para poder quedarse en el castillo. Schwarzer le dice que no puede acercarse al castillo a tan altas horas de la noche y K. le responde:

Basta de farsa. [...] Joven, va usted un poco demasiado lejos y mañana tendré que ocuparme de su comportamiento [...]. Por lo demás, sepa usted que soy el agrimensor que el conde ha hecho venir. Mis ayudantes llegarán mañana en coche con los instrumentos. (p. 16)

El primer rasgo que se conoce de K. es que ha sido llamado, supuestamente, a realizar un trabajo de agrimensura en el castillo. La palabra alemana para agrimensor es *Landvermesser* y, según Erich Heller (citado por Jordi Llovet, 2012), tiene algunas relaciones con palabras como *Vermessenheit* (osadía, audacia, temeridad), *vermessen* (descarado), *sich vermessen* (ser culpable de arrogancia) y con la expresión *sich im Mas vergreifen* (equivocarse en las medidas). Supone un buen punto de partida para el análisis del personaje disuelto el hecho de que K. diga ser agrimensor. En especial, porque nunca llega a ejercer su trabajo como tal. Lo que sí llega a hacer, y que se relaciona con las variantes en alemán que se han puesto arriba, es ser reconocido por osado, descarado y arrogante. Basta ver la actitud que tiene ante Schwarzer en el fragmento citado. Por lo demás, la expresión “equivocarse en las medidas” también es aplicable, dada la situación en la que K. se encuentra: todo cálculo de sus posibles circunstancias en el castillo está

⁵⁹ Recuérdese el cuento “Informe para una academia”, donde lo que busca el personaje no es libertad, por saberla inalcanzable, sino una salida que implica una forma de sobrellevar las circunstancias en las que se encuentra.

ligado al error. Esta equivocación de medidas, en muchos de los casos, se relaciona con el hecho de ser impaciente⁶⁰.

El pasado como imposibilidad vital

Hay muy pocas menciones sobre lo que hacía K. antes de llegar al castillo. La primera aparece en el capítulo uno, cuando K. habla con el posadero en la mañana después de que Schwarzer se fuera molesto, al descubrir, por teléfono, que sí se había llamado a un agrimensor: “Todavía no conozco al conde [...]; al parecer paga bien por un buen trabajo, ¿no? Cuando, como yo, se va uno tan lejos de mujer e hijo, quiere poder llevar algo a casa a la vuelta” (p. 19). También aparece: “Y comparó mentalmente la torre del campanario de su ciudad con la torre de allí arriba [del castillo]” (p. 22); o cuando ve por primera vez a sus ayudantes, Artur y Jeremías: “Ahora lo saludaron militarmente. Recordando su época del servicio militar, aquellos tiempos felices, K. se rió” (p.31). Otra mención, más o menos clara, de su pasado tiene lugar en el capítulo dos, “Barnabás”, mientras camina por la nieve con el mensajero: “Una y otra vez surgía su ciudad natal y los recuerdos de ella lo llenaban. También allí, en la plaza mayor, había una iglesia, rodeada en parte por un viejo cementerio, y este por un alto muro” (p. 41). Esto lo lleva a recordar cuando fue un muchacho y pudo escalar aquel muro: “...y el sentimiento de esa victoria pareció darle entonces un apoyo para toda la vida, lo que no era tan disparatado, porque ahora, después de muchos años, acudió en su ayuda... (p. 42) Que, si bien en ese momento surge como un auxilio aparente, en retrospectiva, no es más que una ilusión, en medio del desconocimiento que tiene K. sobre los mecanismos del castillo. Hay una suerte de anécdota que aparece cuando K. trabaja como bedel, en la escuela: dice

⁶⁰ El aforismo número 3 de Kafka dice: “Hay dos pecados humanos principales de los que se derivan todos los demás: la impaciencia y la negligencia. Por la impaciencia los expulsaron del Paraíso, por la negligencia no vuelven a él. Aunque en realidad quizá solo haya un pecado principal: la impaciencia. Por la impaciencia los expulsaron, por la impaciencia no vuelven.” (Kafka, 2012, p. 25)

haber sido reconocido en su pueblo por sus habilidades médicas. Eso es todo lo que se conoce de K., de su vida antes de llegar al castillo.

Un acercamiento mucho más profundo hacia el pasado de K. resulta imposible. Lo que sucede con el personaje de la novela es que él mismo promueve esta imposibilidad de acceder al pasado. Aquello se da por su condición de extranjero, primero, y, luego, por el hecho de que, al parecer, se enfrenta constantemente a la negación de aquel pasado. Por ejemplo, al ver a sus ayudantes por primera vez, K pregunta: “¿Sois mis antiguos ayudantes, a los que he hecho venir y a los que aguardo?” (p. 31). Ellos responden afirmativamente y luego le dicen que no saben nada de agrimensura. A pesar de eso, K. no duda, o, mejor dicho, a él no le sirve la duda. Acepta la incertidumbre porque no le interesa sumergirse en un pasado que, al fin y al cabo, se desvanece en su lucha presente. La excepción que se hace con el recuerdo sobre el muro es aislada y, aun así, solo comunica una experiencia comparable de K., como muchacho, y K. en su estado adulto, ambos intentando escalar los muros que las circunstancias les imponen (y que en el caso del castillo significa un muro infranqueable). Más allá de eso, K. está en medio de los tiempos (al igual que el ahorcado de Palacio: dentro de él están los siglos congelados). ¿Qué pasado desea el personaje disuelto, si no puede lidiar con el presente? Para K. y, tal vez para los otros personajes disueltos que hemos visto, puede que solo exista un tiempo en el que es posible habitar y aún aquel tiempo es peligroso porque implica una única promesa: la desintegración, donde se desvanecen los límites del pasado y las posibilidades del futuro. En el fondo, omitir el pasado significa vivir sin certezas en el presente, lanzarse a la incertidumbre, negar una identidad. Ahí está la primera disolución de K.

La búsqueda de la libertad

En aquella misma conversación con el posadero, se le pregunta a K., ahora que ha sido (casi) reconocido como el agrimensor del castillo, si va a vivir allí; K. responde: “...me temo que la vida en el castillo no me gustaría. Quiero sentirme libre siempre” (p. 20). La otra mención clara sobre la libertad aparece en el capítulo octavo: “Esperando a Klamm”. En aquel episodio K. entra en la Posada de los Señores, deseando entrevistarse con Klamm, tarde o temprano. La nueva camarera del lugar le dice a K. que Klamm está a punto de salir y que hay un coche esperándolo afuera. Él se apresura hacia el patio y encuentra el coche y a su conductor. Se mete dentro del coche y bebe coñac hasta que un hombre llega y le pide a K. que se vaya, que no encontrará a quien él espera, tanto si aguarda allí como si no lo hace. Al final del capítulo, el hombre ordena al cochero que desmonte los caballos del coche y que los guarde. K. se queda viendo cómo se alejan los caballos y el coche:

...a K. le pareció como si se hubiera roto toda relación con él y ahora fuera, evidentemente, más libre que nunca y pudiera aguardar allí, en aquel lugar que normalmente le estaba prohibido, tanto como quisiera, y que había conquistado esa libertad luchando como ningún otro hubiera podido hacer, y nadie podía tocarlo ni echarlo, ni apenas dirigirle la palabra, pero —y ese convencimiento era por lo menos igualmente fuerte— como si al mismo tiempo no hubiera nada más insensato, nada más desesperado que aquella libertad, aquella espera, aquella invulnerabilidad. (p. 123)

No es raro (como ya se ha visto con los otros personajes) que K. se mueva entre la ambigüedad y las contradicciones. Tanto su problema de “agrimensor” como la disolución de su pasado se construyen a través de estas dos variables. No es extraño que

con su búsqueda de la libertad suceda lo mismo. El objetivo de K. es que se lo reconozca como el agrimensor del castillo y que él pueda ejercer su oficio y vivir allí. A su vez (y de aquí sale la contradicción de la libertad), K. quiere seguir siendo independiente del organismo, prestar una parte suya que afirme que está en el castillo, y al mismo tiempo mantenerse fuera de este: K. quiere ser extranjero por siempre, incluso cuando desea normalizar toda situación con el castillo. El acuerdo es imposible y la libertad es ambigua porque no pasa de ser un deseo aparente, que siempre va a estar atravesado por una duda, por lo “insensato” de ser libre. La libertad o la visión de ella que K. tiene en ese momento es precursora de aquella desesperación. ¿Por qué, en esa cercanía a la libertad, K. siente tan cercano el desasosiego? Se podría hacer una comparación: primero, con Karl Rossmann de *El desaparecido*. Al llegar a América, el personaje ve la Estatua de la Libertad que sostiene, en lugar de una antorcha, una espada. Rossmann está en un lugar completamente nuevo y, al parecer, las oportunidades son ilimitadas, las posibilidades de ser libre son muchísimas. No obstante, con cada atisbo de libertad que tiene Rossmann (que también es un extranjero) surgen nuevos problemas, que le demuestran que ser libre es como aquella metáfora de la estatua con la espada: incompleta, no con las manos vacías de cualquier cosa, sino siempre esperando el ataque de una libertad mucho mayor. La segunda comparación es con *Vida del ahorcado*: justo en el momento en el que Andrés ha creído ser libre, por fin, del cubo, descubre que ha caído de nuevo en este. Para K. la libertad deviene en desesperación porque nunca se termina de alcanzar. K. quiere ser siempre libre y aquello es insensato (o hasta paradójico) porque, con cada liberación, hay una nueva libertad que no se ha alcanzado. La solución del personaje disuelto, frente a esto, se relaciona con un salto al vacío: disolverse es dejar la libertad simplemente suspendida, ya no por completo inalcanzable, sino ilusoriamente accesible.

El cansancio y la esperanza

El cansancio en K. va en aumento a lo largo de toda la novela. La primera vez que se da cuenta de que está verdaderamente cansado es el día después de su llegada. Mientras cruza el pueblo se encuentra con el maestro y un grupo de niños. Al terminar de hablar con el maestro y despedirse de este, la voz narrativa dice: "...pero cada nueva relación intensificaba su cansancio" (p. 24). Después de que se ha llevado a Frieda de la Posada de los Señores, donde trabajaba y era amante de Klamm, K. vuelve junto a ella a la otra posada en la que pasaba las noches. Al llegar, "K. se quedó en la cama todo el día y toda la noche. Cuando, a la mañana siguiente se levantó por fin, muy repuesto, era ya el cuarto día de su estancia en el pueblo" (p. 58).

La esperanza, por otro lado, decae y asciende de forma variable a lo largo del texto. El hecho de que, en su primera noche, por ejemplo, se hubiese confirmado su trabajo como agrimensor supone para K., quien aún no conoce el funcionamiento del castillo, una buena noticia, una esperanza. Cuando va a ver al alcalde, este le dice: "Usted, según dice, ha sido contratado como agrimensor, pero por desgracia no necesitamos ningún agrimensor" (p. 74). La labor como agrimensor, que K. dice tener, de acuerdo con el alcalde, proviene de muchísimo tiempo atrás, cuando el castillo, en verdad precisaba de un agrimensor; que la noticia le hubiese llegado a K. de forma tardía solo se debe a la existencia de un error entre departamentos del castillo. A esto K. replica: "...puedo ver la ridícula confusión que, llegado el caso, puede decidir la vida de un hombre" (p. 79). Aquí mismo descubre que la llamada que confirmaba que K. era agrimensor, seguramente, era producto de una broma de algún funcionario aburrido.

Tanto el cansancio como la esperanza de K. llegan a un punto crítico. Casi al final de la novela, K. ha sido citado por Erlanger, uno de los secretarios de Klamm, en la Posada

de los Señores. Para este momento de la historia, K. ha perdido a Frieda y a sus dos ayudantes, ha sido expulsado de la posada donde se pasaba las noches y también de la escuela donde trabajó como bedel. Los caminos de la esperanza se van acortando y el cansancio de su búsqueda aumenta. Mientras espera, fuera de la habitación de Erlanger, ve a Frieda que ha vuelto a trabajar en la posada. Habla con ella y luego descubre que uno de sus ex ayudantes está en la misma habitación en la que se hospeda Frieda. K. se despide y se siente muy cansado. Olvida qué puerta era la de Erlanger y se acerca a una puerta aproximada y la abre. La puerta muestra una habitación y, acostado, en la oscuridad, está un secretario, que se presenta como Bürgel. Él invita a K. a pasar; este se ubica al pie de la cama y se apoya contra la pared. Bürgel empieza a hablar y, mientras tanto, K. se deja vencer por el sueño. El secretario le está hablando de una situación muy extraña, cuya probabilidad de que suceda es mínima, pero no por eso imposible: "...a veces hay sin embargo circunstancias que casi no coinciden con la situación general, circunstancias en que, con una palabra, con una mirada, con un signo de confianza, se puede conseguir más que con los esfuerzos agotadores de una vida" (p. 284). La situación que describe Bürgel es la de un funcionario del castillo que, por casualidad, ha recibido en su habitación a una persona que no esperaba. A pesar de ello, aquella circunstancia obliga al funcionario a escuchar lo que el visitante inesperado tiene que decir y, más aún, para cumplir con la petición del visitante, "...nos obligamos a cosas que están fuera de nuestro ámbito" (p. 292). Mientras tanto, el hombre inesperado "...puede dominarlo todo y para ello no tiene que hacer otra cosa que formular de algún modo su petición, cuyo cumplimiento está ya dispuesto, hacia el que se tiende ya..." (p. 293). Durante toda la conversación, K. ha estado dormido. Lo despiertan los golpes y gritos que proviene de la habitación contigua y que preguntan por el agrimensor. K. se disculpa con Bürgel por no haber logrado escuchar todo lo que este tenía que decir. El secretario le dice que no sabe lo que le

aguarda con Erlanger y que lo mejor es que se vaya para no enfadarlo más: “Aquí todo está lleno de oportunidades. Aunque, evidentemente, hay oportunidades que, en cierto modo, son demasiado importantes para ser utilizadas: hay cosas que solo fracasan por sí mismas” (p. 294).

Está claro que la situación que describe Bürgel es la misma en la que se encuentra K., en ese momento. Sin embargo, después de ir y venir por todo el castillo, lo único que K. quiere es dormir. Ante aquella propuesta de salvación inesperada, K. solo duerme. Ha desperdiciado, tal vez, su única oportunidad para acceder al castillo y que se reconozca su condición actual. Y aquello bien puede ser como dice el secretario: “hay oportunidades que, en cierto modo, son demasiado importantes para ser utilizadas”. La única opción, para K., ante una esperanza clara es dejarla pasar. Y aquello no deja de remitir a lo que decía Kafka sobre la esperanza: hay esperanza en el castillo, pero no para K.

La K. como reconocimiento de la disolución

Hay dos mecanismos que se operan en la letra K. del protagonista de *El castillo*. El primero se relaciona con lo que propone Barthes en *S/Z*: “...decir *yo* es infaliblemente atribuirse significados; es también proveerse de una duración biográfica, someterse imaginariamente a una «evolución» inteligible, significarse como objeto de un destino, dar un sentido al tiempo” (2004, p. 56). Lo mismo sucede con la letra K., aunque, a lo largo de la narración, pocos son los que preguntan a K. cuál es su nombre; los otros le dicen, simplemente, agrimensor o lo toman por un extranjero sin nombre. Inevitablemente, calificar de agrimensor o extranjero a K. es asignarle significaciones semánticas. Lo mismo sucede con los ámbitos de la libertad o la esperanza. K., como personaje, tiene que incorporar aquellos elementos a su constitución interna. Ahora bien, esto lleva al segundo mecanismo que se efectúa en K.: “La letra K ya no designa a un

narrador, ni a un personaje, sino un dispositivo tanto más maquínico, un agente tanto más colectivo cuanto que es solo un individuo en que se encuentra conectado a todo eso en su soledad” (Deleuze y Guattari, 1990, p. 31). Lo que quiere decir, más o menos, que además de constituirse como una forma de “individualidad”, K. adquiere cualidades en la colectividad o las deriva de esta. Sin embargo, decir que aquel mecanismo funciona de la misma forma que funcionaría en una novela como *La montaña mágica* es errado. La colectividad que evoca K. es una colectividad ligada o conectada a su soledad de personaje. No es raro que K. se sienta atraído hacia Barnabás y su familia, pues ellos también son considerados extranjeros en el castillo. La colectividad que K. trae está atravesada por el fracaso de aquella comunicación del individuo hacia la comunidad. Aquella “colectividad” de la que se habla más arriba es solo importante en cuanto que acentúa la soledad de K. en el mundo.

La K. se constituye como un elemento que refleja la disolución del personaje porque, a pesar de suscitar una individualidad de este, también da paso a la ambigüedad presente en sí mismo. En el mundo del castillo, donde K. ha ido a parar, el nombre antecede a la identidad del personaje. Ser despojado de un nombre o de una forma completa de este significa, por lo menos en primera instancia, ser el poseedor de una identidad nunca completa. No obstante, si bien aquel inacabamiento del nombre ya implica un acercamiento a la disolución, la letra K., siguiendo lo que dice Barthes, ya constituye una forma de individualidad semántica por lo menos. Esto no niega la disolución: la “individualidad” de personaje que tiene K. está fracturada desde el mismo instante en que se le ha negado un nombre completo, trasladable, reconocible en otros ámbitos. Está hecho de la misma esencia que el Teniente de *Débora*, no tiene otro nombre que aquel; creado para que los hombres se reconozcan en sus acciones y, a su vez,

desconozcan por completo sus identidades que están en constante huida, casi indescifrables.

K. o la cualidad de ser siempre extranjero

Después de haberse llevado a Frieda de la Posada de los Señores, K. mantiene una conversación con la dueña de la otra posada, en la que se alojaba. En medio de aquella conversación, la mujer le dice a K.: “No es usted del castillo, no es usted del pueblo, no es nada” (Kafka, 2012, p. 63). Más tarde, cuando K. se encuentra de nuevo con Schwarzer, se dice:

...K. hubiera ido al día siguiente a ver al alcalde [...] presentándose debidamente como un caminante que tiene ya un lugar donde dormir en casa de algún miembro de la comunidad y que probablemente seguirá su camino al día siguiente [...]. De esa forma o parecida hubieran sido las cosas de no haber sido por Schwarzer. (p. 185)

Un tercer momento se encuentra hacia el final de la novela, cuando K. ha perdido su oportunidad con Bürgel y Erlanger ha salido apresurado, apenas escuchando algo de lo que K. tiene que decir. Él se queda parado en el pasillo y espera a que los otros funcionarios se decidan a salir de sus respectivas habitaciones, cosa que no hacen por la presencia de K. en ese momento: “Bueno, había que ser un hombre como K. Alguien que, con aquella obtusa indiferencia y somnolencia, se situaba por encima de todo, de la ley y de la consideración humana más normal...” (p. 309)

Sobre el personaje disuelto, Mèlich (1998) dice que este no puede penetrar en el mundo y mucho menos instalarse en él. Aquello es lo que sucede con K. (y con los otros personajes ya analizados). No se le echa del castillo (pues ya lleva en él su condición de

expulsado), pero tampoco se le pide que se quede. ¿Por qué desea tanto ingresar en las interioridades del castillo? Aquello solo puede ser intuitivo, de alguna forma, mediante la variabilidad de sus esperanzas y acciones. Al principio, K., como se ha visto en la segunda cita de este apartado, era solo un caminante, que, aparentemente, llegó al castillo por pura casualidad. Cuando Schwarzer le informa que está pernoctando en el castillo y que necesita una autorización, apenas en ese momento K. revela que es el agrimensor. Sus problemas empiezan en ese momento y, a lo largo de la novela, se presenta como un sujeto de obtusa indiferencia y somnolencia, que quería pasar por encima de la ley. Y aquí hay cierta correspondencia con el ahorcado de Palacio: ¿qué ley puede aplicarse a un excluido? Si K. quiere pasar por encima de todos, es porque sabe que no tiene otra opción, que sus esperanzas más grandes han sido puestas ahí para que fracasen por sí mismas. Quien entra a un pueblo y se llama K. no debe ser más que un extranjero. Quien ingresa al castillo como extraño no debe esperar sino imposibles. En K. se exageran aquellos atributos o maldiciones. Para alguien que vive siempre fuera del mundo lo único que se le es permitido aguardar es el suspenso infinito. K., como personaje disuelto, como todo ser ficticio en proceso de disolución, acepta lanzarse al vacío del abismo. Aquel salto significa un acercamiento a la nada. El mundo es impenetrable, entonces la nada y el absurdo son los únicos elementos que quedan por comprobar. En la incertidumbre del vacío, K. solo se queda suspendido. *El castillo* está incompleto, pero ¿qué más puede ofrecer K.? ¿qué otro esfuerzo inútil podría lograr? Incluso, si su destino fuese morir, aquello estaría atravesado por la gran contradicción suya de existir sin más propósito que integrarse al castillo; vivir sin mayor objetivo que el de hallarle un sentido a su búsqueda, cuyo significado es, de por sí, inaccesible e inabarcable. K. es extranjero, y eso es una cualidad, porque aquello requiere de la facultad para sumergirse en labores imposibles e irrealizables. Toda gran esperanza es descartable para el agrimensor. Aceptar la esperanza

que el mundo pueda ofrecerle sería volverse en contra de su libertad. Ante todo, hay que intentar ser libre, incluso si aquello significa ser por siempre extranjero.

Conclusiones

“¿Cómo podría el iletrado Ismael
alimentar la esperanza de poder leer
el terrible caldeo inscrito en la frente del cachalote?

Me limito a poner esa frente ante ustedes.

Léala quien pueda.”

Herman Melville

La incapacidad de aceptar una broma

Para terminar este trabajo, me permito la inclusión de un último subcapítulo, una última reflexión sobre los personajes de Kafka y Palacio.

Luego de la larga conversación que K. mantiene con Olga y Amalia, este sale por la puerta trasera de la casa, intuyendo la presencia de alguno de sus molestos ayudantes. Al estar afuera, sin embargo, Jeremías está ahí, esperando a K., que no lo reconoce porque, en ausencia de su compañero, tiene una apariencia más avejentada y cansada. K. le pregunta por Artur, y Jeremías le dice que ha vuelto al castillo para presentar una queja en contra del agrimensor. K. le interroga sobre qué trata aquella queja y el ayudante le responde:

«De que tu», dijo Jeremías, «no sabes aguantar una broma. ¿Qué te hemos hecho? Hemos bromeado un poco, nos hemos reído un poco, nos hemos burlado un poco de tu novia. Todo lo demás ha estado de acuerdo con nuestro mandato. Cuando Galater nos envió a ti [...], dijo “Vais a ir como ayudantes del agrimensor”. Nosotros dijimos: “Pero si no sabemos nada de ese trabajo”. Y él dijo entonces: “Eso no es lo más importante; si es necesario se os enseñará. Lo importante es que lo animéis un poco. Según me informan se lo toma todo demasiado en serio. Ha llegado al pueblo y lo ha considerado enseguida como un gran acontecimiento, cuando en realidad no es nada. Eso es lo que tenéis que enseñarle”». (Kafka, 2012, p. 25)

En Palacio hay un episodio similar. Andrés está siendo juzgado por su crimen y se le da, al final, la palabra:

—Señor... Quería manifestar solamente al Honorable Tribunal que se trata de una lamentable equivocación. La respetable sociedad se ha dejado impresionar muy fácilmente... Eso del asesinato ha sido sólo un sueño... y, verdaderamente, no hay más Código que el de 1875.

—¡Ja, ja, ja! ¡Ja, ja, ja, ja!

—¡Qué gracioso es! (Palacio, 2004, p. 113)

Rescato, de estos dos fragmentos, la broma que hay detrás. K. y Andrés están delante de gente que se ríe y aplaude ante sus circunstancias vitales; sujetos que han intuido el chiste que a ellos se les escapa. Y, sin embargo, no son capaces de entender la broma, se toman las situaciones muy en serio. Ese es el último aspecto de la disolución. Todos los personajes analizados son capaces de golpear y gritar, de aporrear puertas y de lanzarse al vacío que hay allí oculto. Pero no han logrado entender que, detrás de todo aquello, hay un gran chiste y que este nace de la existencia misma. Es gracioso, sí, pero, también es desolador, a la vez, como cuando se escucha una risa y, al cabo de un rato, entendemos que eran gritos de desesperación. Como descubrir que no ha habido más cubo que el interior de nuestra alma; como luchar por entrar en un castillo en el que siempre se ha estado. Esa es la broma.

Un intento por rastrear los inicios del personaje disuelto nos llevaría hacia muchísimos años atrás. Las primeras inquietudes sobre las posibilidades de la individualidad y la complejidad de la existencia están ya representadas en Odiseo. Pero, en aquel entonces, era muy pronto para un personaje por completo ambiguo. Las formas más complejas de disolución se hallan en el siglo XX. El precursor de aquel personaje, quien ya se enfrentaba a un proceso disolutivo, es Bartleby. Sin embargo, el personaje

que inaugura toda una literatura y que ha permitido reconocer los rasgos de aquellas disoluciones es el héroe kafkiano. Es muy común intuir estos rasgos, tanto en la literatura anterior como en la que vino después del escritor checo. Sería extraño, por otro lado, decir que aquellos personajes y sus preocupaciones son palacianos. Aquello, no obstante, es comprensible: la deuda literaria con Kafka abarca muchísimas literaturas del mundo; la deuda con Palacio es más local y, si se quiere, limitada a pocos espacios que lo han descubierto y que han encontrado en él algo valioso. A pesar de ello, hay correspondencias secretas que, de cierta manera, nos demuestran que la única gran deuda que tiene un escritor es con la literatura misma. En ese sentido, aunque oculto para el mundo, Palacio sigue siendo un precursor del personaje disuelto, tal como lo es Kafka.

Hay dos diferencias principales que encuentro entre estas dos literaturas que apuestan por un personaje disuelto. La primera tiene que ver con el estilo: Kafka tiende hacia la escritura de parábolas, mientras que Palacio apunta a revelar las problemáticas humanas, mediante el uso de la ironía. Entre la ironía y la parábola, claro, no hay un camino tan amplio. La segunda diferencia radica en estas singularidades estilísticas: los personajes de Kafka llevan consigo la semilla de la revelación, la posibilidad, nunca concretada, de hallar las grandes respuestas de la existencia o, inclusive, a dios; los seres de Palacio guardan, dentro de sí mismos, todas esas mismas inquietudes humanas, pero estas esperan ser aclaradas mediante una gran risa contenida que tampoco llega.

Ahora bien, como he dicho, la diferencia no es mucha. La revelación de un posible dios bien puede darse a través de una carcajada. Y allí radica aquella correspondencia entre estas dos literaturas. De la misma forma que es posible decir que, Palacio es kafkiano, también cabría la posibilidad de afirmar que Kafka, de cierta forma, es palaciano.

De manera más específica, respecto al personaje, hay dos puntos de encuentro entre los seres kafkianos y las creaciones palacianas. El uno tiene que ver con la condición de excluidos que todos, como personajes disueltos, llevan consigo. En el caso del Teniente, su expulsión se produce por el hecho mismo de ser él un héroe paradójico y de una complejidad creciente. Su disolución inicia desde el momento que ha sido lanzado al mundo, para hacer lo profundamente ridículo. Esto quiere decir que, como héroe ridículo, está fuera de lo común, es decir, de lo que está dentro del mundo. Para Andrés, su proceso inicia en el primer capítulo de la novela. Luego de su discurso, descubre que, a pesar de habitar en el cubo, como lo hacen todos los hombres, aquello no implica que el pertenezca allí. La manera de lidiar con su angustia por la existencia es aislarse dentro de sí (buscar un cubo más profundo); luego descubre que el amor ayuda, pero que aquello no es suficiente, hasta que, al final, se entrega por completo a la angustia. El estar atrapado en el ciclo lo condiciona no solo a repetir su vida una y otra vez, sino a someterse a la abominación de verse desintegrado en aquel gran proceso eterno, que no necesariamente implica el hallazgo de la eternidad.

Respecto al habitante de la obra, su expulsión proviene de la soledad. Al vivir desde siempre inmerso en esta, él ha sido excluido de cualquier decisión exterior. Su mundo conocido se limita a su obra y a la entrada de esta. No obstante, aun siendo un ser solitario, sin otra soledad que alcanzar, se siente alejado del exterior por la amenaza de los peligros. El habitar siempre en soledad demuestra una suerte de ostracismo exacerbado, en el que ni siquiera subyace la posibilidad de rebelión ante el mundo, como sucede en el caso de los dos personajes de Palacio y de K. Por su parte, el agrimensor, se encuentra fuera del mundo (que, en su caso, es el castillo) por su condición de extraño. No pertenece allí y, a pesar de ello, quiere entrar. Siendo un caminante que solo estaba de paso por el castillo, aquella transformación de su deseo, su ímpetu por hallar un lugar

solo acentúa más su expulsión. Antes de llegar al castillo, K. estaba inmerso en la nada. Con el hallazgo del castillo, ve una oportunidad de integrarse al mundo que, desde el principio, le está negada.

El segundo aspecto en común que tienen los personajes proviene de la contradicción y ambigüedad que los rodea. En el caso del Teniente, esta surge de su relación con la voz narrativa: allí hay un encuentro de voluntades opuestas que termina por expulsar al personaje de la novela. Para Andrés, el problema se produce en el momento de explicarle cuáles son las cosas del mundo a su hijo: se da cuenta de que no puede definir algo que no entiende: no se puede esclarecer la nada. El constructor de la obra, por su parte, vive en una dualidad de los espacios: su ambigüedad como personaje surge de aquella incapacidad por conformarse con la obra y por la presencia de una soledad aún más contradictoria, pues vive en la espera de otra presencia (aunque sea enemiga) que le demuestre la razón de su existencia. Estar inmerso en la soledad significa estar a la espera de otra presencia. La contradicción de K. surge de su deseo de ser por siempre libre y, al mismo tiempo, lograr conservarse en aquel estado como habitante del castillo. Al encontrarse cerca de una esperanza clara, la solución de K. es obviarla; aquella es la gran libertad que se permite.

Se podría decir que cada disolución aislada que se ha analizado confluye en una gran disolución de la que participan todos los personajes del siglo XX (y en adelante). En los cuatro personajes tomados, por ejemplo, se da una suerte de proceso. Cada disolución específica da paso a la siguiente y aquella a la que sigue, hasta terminar con la disolución de K. que es en quien confluyen los otros.

Se puede decir que, ahí, en el fondo de estos personajes, hay una preocupación más grande. El personaje, como ya se ha visto, no es una persona, pero sí una

representación de esta. ¿Qué significa la existencia de un héroe como el de Kafka o el de Palacio? Como representaciones de hombres, lo que exploran son preocupaciones también humanas. La modernidad implica un cambio (recuérdese todos los procesos históricos, sociales y políticos). Que exista una literatura del personaje disuelto quiere decir que aquella ambigüedad sobre la existencia humana está presente en los seres de carne y hueso. De cierta forma, que un personaje se disuelva, quiere decir que, tal vez, el lugar de los hombres en el mundo no está tan claro, que la existencia humana es mínima y que todas nuestras certezas están siempre mutando. La literatura se ha encargado de buscar las posibles respuestas a muchas de las inquietudes y de allí han surgido temas y motivos muy diversos. De una literatura de respuestas, sin embargo, nace la formación, un intento por hallar certezas humanas. En la novela de deformación, el personaje conserva su búsqueda, pero ya no obtiene una respuesta del mundo, ya no retorna a ningún tipo de equilibrio con este. La única posibilidad ante la incertidumbre, entonces, es preguntar. Si no se puede hallar respuesta alguna, el único artificio que nos queda es interrogar al mundo. La literatura de formación y toda literatura que intente dar respuestas sobre las inquietudes humanas está representada por personajes que se aproximan a tientas a las inmediaciones del abismo. Los héroes disueltos creen estar aproximándose al abismo, cuando, en realidad, se han lanzado al vacío desde hace mucho. Los personajes de Kafka y Palacio no ofrecen respuesta alguna, pero sí grandes inquietudes. Acaso ahí reside la verdadera esencia humana y el fin de toda literatura.

Referencias:

Adorno, T. (1962). *Prismas*. España: Editorial Ariel.

Adoum, J. (1969). *Las clases sociales en las letras contemporáneas de Ecuador. Panorama de la Actual Literatura Latinoamericana*. La Habana: Casa de las Américas.

Adoum, J. (1980). *Narradores ecuatorianos del 30*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Andrade, R. (1927). “Treinta poemas de mi Tierra” y “Un hombre muerto a puntapiés”. *Savia*, 25, s.p.

Anónimo. (1927). Presentación de Pablo Palacio a los lectores cubanos. *Revista de Avabce*, I, 3, 61-63.

Anónimo. (1928). Pablo Palacio, “self-made man”. *Renacimiento*, 3-4.

Anónimo. (2012). *La epopeya de Gilgamesh*. México: La guillotina. Recuperado de <http://ramonmr.webcindario.com/CursosUniversitarios/Gilgamesh.pdf>

Araujo, D. (1979). Panorama de la novela ecuatoriana de los últimos años. *Cultura*, 3, 17-25.

Arendt, H. (1954). *Franz Kafka: A Revaluation. Essays in understanding*. Nueva York: Schocken Books. Recuperado de <http://users.clas.ufl.edu/burt/KafkaKierkegaardBible/FranzKafkaAREvaluationHannahArendt.pdf>

Aristóteles. (1999). *Poética*. Toronto: El aleph Ediciones. Recuperado de <http://coral.ufsm.br/gpforma/2senafe/PDF/b8.pdf>

- Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo veintiuno. Recuperado de <https://circulosemiotico.files.wordpress.com/2012/10/estetica-de-la-creacion-3b3n-verbal.pdf>
- Bajtín, M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura. Recuperado de <https://ayciiunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-problemas-de-la-poetica-de-dostoievski-pdf.pdf>
- Baker, J. (1957). The Castle: A Problem in Structure. *Twentieth Century Literature*, 3, 74-77. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/441005>
- Barthes, R. et al. (1974). *Communications*. Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo. Recuperado de https://kupdf.com/download/barthes-bremond-todorov-metz-la-semiologia-a-58dac702dc0d605d268970e7_pdf
- Barthes, R. (2004). *S/Z*. Argentina: Siglo veintiuno. Recuperado de http://medicinayarte.com/img/barthes_roland_s-z.pdf
- Bataille, G. (2000). *La literatura y el mal*. Recuperado de <http://animalario.tv/PorcoArchivo/Biblioteca/18.%20Georges%20Bataille%20-%20La%20literatura%20y%20el%20mal.pdf>
- Benjamin, W. (1991). *Franz Kafka*. Madrid: Editorial Taurus. Recuperado de <http://www.verlaine.pro.br/txt/benjamin-kafka-esp.pdf>
- Bloom, H. (2009). *Novelists and Novels*. United States: Chelsea House.
- Borges, J. (2014). Discusión. *Obras completas I*. Colombia: Emecé.
- Borges, J. (2014). Otras inquisiciones. *Obras completas II*. Colombia: Emecé.
- Borges, J. (1983). Un sueño eterno. *El país*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2015/04/09/actualidad/1428570964_294931.html

- Bremond, C. (1974). El mensaje narrativo. *Communications*. Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo. Recuperado de https://kupdf.com/download/barthes-bremond-todorov-metz-la-semiolog-iacute-a_58dac702dc0d605d268970e7_pdf
- Brod, M. (1982). *Kafka*. Madrid: Alianza Editorial.
- Camus, A. (2008). La esperanza y lo absurdo en la obra de Franz Kafka. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carrión, A. (2013). Pablo Palacio. *Obras completas* [de Pablo Palacio]. Quito: Editorial Casa de la Cultura.
- Carrión, B. (2005). Pablo Palacio. *Narrativa Latinoamericana*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión. Recuperado de http://www.ccbenjamincarrion.com/imagesFTP/8006.PDF_Narrativa_Latinoamericana.pdf
- Cervantes, M. (2011). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Punto de lectura.
- Chatman, S. (1980). *Story and discourse*. Ithaca: Cornell University Press. Recuperado de https://archive.org/stream/StoryAndDiscourseNarrativeStructureInFictionAndFilm/chatman.seymour_story.and.discourse_narrative.structure.in.fiction.and.film1#page/n0/mod/e/1up
- Chavez, J. (1945). Contextura de Pablo Palacio. *Letras del Ecuador*, 3, 1-6.
- Church, M. (1956). Time and Reality in Kafka's *The Trial* and *The Castle*. *Twentieth Century Literature*, 2, pp. 62-69. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/440948>
- Cicerón. (1976). *De inventione*. Londres: Harvard University Press.

- Coetzee, J. (1981). Time, Tense and Aspect in Kafka's "The Burrow". *MLN*, 96, pp.556-579. Recuperado de <https://www.yumpu.com/en/document/view/5225131/time-tense-and-aspect-in-kafkas-the-burrow-research-at-uvu>
- Corral, W. (1979). Colindantes sociales y literarios de "Débora" de Pablo Palacio. *Texto Crítico*, 14, 189-199.
- Corral, W. (1988). La recepción canónica de Palacio como Problema de la modernidad y la historiografía literaria. *Revista Iberoamericana*, 144 y 147, 709-724.
- Corral, W. (2001). Humberto Salvador y Pablo Palacio: política literaria y psicoanálisis en la Sudamérica de los treinta. *FLACSO*. Recuperado de <http://www.flacso.org.ec/docs/antlitcorral.pdf>
- Cueva, A. (1976). El mundo alucinante de Pablo Palacio. *Letras del Ecuador*, 31.
- Cueva, A. (1981). *Entre la ira y la esperanza*. Cuenca: Casa de la Cultura.
- De la Barca, C. (2001). *La vida es sueño*. España: Libros en la red. Recuperado de <https://www.dipualba.es/publicaciones/LibrosPapel/LibrosRed/Clasicos/Libros/VidaSue.pdf>
- Deleuze, G. (1998). *Bartleby; or, The Formula. Essays critical and clinical*. Gran Bretaña: Verso. Recuperado de <http://edwardium.com/wp-content/uploads/2016/05/260742023-Deleuze-Critical-and-Clinical.pdf>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1990). *Kafka, por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- Donoso, M. (1985). Un homenaje justo. *Los grandes de la década del 30*. Quito: El conejo.

- Ducrot, O. y Todorov, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Argentina: Siglo veintiuno. Recuperado de https://monoskop.org/images/a/a6/Todorov_Tzvetan_Ducrot_Oswald_Diccionario_enciclop%C3%A9dico_de_las_ciencias_del_lenguaje_1974.pdf
- Echevarría, I. (2010). Las literaturas pequeñas: un debate: por una literatura pequeña. *Guaraguao*, 35, 19-29. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/23266243>
- Escudero, G. (28 de enero de 1927). Pablo Palacio y su primer libro. *Llamarada*, 3, p.8.
- Escudero, G. (30 de octubre de 1927). “Débora”, novela por Pablo Palacio. *El Día*, p.3.
- Fálquez, J. (23 de abril de 1927). Un nuevo libro. *El Día*, pp.6-7
- Fernández, M. (1991). *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*. Quito: Ediciones Libri Mundi.
- Foster-Wallace, D. (2014). *Hablemos de langostas*. Barcelona: Debolsillo.
- Gadamer, H. (1997). *Verdad y método*. España: Sígueme.
- Gaddis, M. (2014). *Los reconocimientos*. Madrid: Sexto Piso.
- Gallegos, J. (1976). Hechos, ideas y palabras: “La vida del ahorcado”. *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Garrido, A. (1996). *El texto narrativo*. España: Editorial Síntesis. Recuperado de http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1280929324856_673167432_1792
- Gelus, M. (1982). Notes on Kafka’s “Der Bau”: Problems with Reality. *Colloquia Germanica*, 15, 98-110. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/23979965>
- Goethe, J. (2011). *Fausto*. Madrid: Cátedra.

- Goldmann, L. (1975). *Para una sociología de la novela*. Madrid: Editorial Ayuso.
- Recuperado de <https://www.academia.edu/7055006/72691719-LUCIEN-GOLDMANN-Para-una-sociologia-de-la-novela>
- Hammon, P. (1972). Pour un statut sémiologique du personnage. *Littérature*, 6, 86-110.
- Homero. (2013). *Odisea*. España: Mestas.
- Horacio. (2006). *Arte poética*. México: Editorial Porrúa
- Kafka, F. (2012). *Aforismos*. Colombia: Debolsillo.
- Kafka, F. (2012). *El castillo*. Colombia: Debolsillo.
- Kafka, F. (2012). *El silencio de las sirenas*. Colombia: Debolsillo.
- Kafka, F. (2012). *Diarios*. Colombia: Debolsillo.
- Kafka, F. (2011). *Letters to Friends, Family, and Editors*. Nueva York: Schocken Books.
- Kundera, M. (1976). Kafka's World. *The Wilson Quarterly*, 12, 88-99. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/40257735>
- Kundera, M. (1980). Kafka visionario del totalitarismo. *Revista UNAM*, 34, 13-19.
- Recuperado de <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/historico/10429.pdf>
- Kundera, M. (1994). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- Kundera, M. (1998). *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets.
- Llerena, J. (1932). "Vida del ahorcado"-PabloPalacio-Novela subjetiva". *Elan*, 6, 50-54.
- López, M. (2013). Bildungsgroman, historias para crecer. *Tejuelo*, 18, 62-75. Recuperado de <https://relatec.unex.es/revistas/index.php/tejuelo/article/view/2554>

- Lukács, G. (1984). Franz Kafka o Thomas Mann. *Significación actual del realismo crítico*. México: Ediciones Era. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/87353876/Lukacs-Georg-Franz-Kafka-o-Thomas-Mann>
- Lukács, G. (2016). *Teoría de la novela*. España: Debolsillo.
- Magris, C. (1993). *El anillo de Clarisse*. Barcelona: Península.
- Magris, C. (1998). *Ítaca y más allá*. Madrid: Huerga y Fierro.
- Mann, T. (2015). *La montaña mágica*. España: Edhasa.
- Mèlich, J. (1998). La disolución del sujeto en las novelas de deformación. *Ars Brevis*, 4, 171-183. Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/ArsBrevis/article/view/93729/142240>
- Melville, H. (2009). *Bartleby, el escribiente*. Quito: Velásquez y Velásquez Editores.
- Mora, S. (1933). Bastantes libros. *Marcha*, 2, 320-330.
- Moretti, F. (2000). *The way of the world: the Bildungsgroman in European culture*. Londres: Verso. Recuperado de https://books.google.com.ec/books?id=OmVO7oTtxtgC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Pareja.Diezcanseco, A. (1977). El reino de la libertad en Pablo Palacio. *Ensayos de ensayos*. Quito: Casa de la Cultura.
- Palacio, P. (2004). *Obras escogidas*. Quito: Editorial Casa de la Cultura.
- Palacio, P. (2013). *Obras Completas*. Quito: Editorial Casa de la Cultura.

- Pérez, G. (1959). Tras la sombra fugaz de Pablo Palacio. *El comercio*, 7.
- Pérez, R. (s.f.). Pablo Palacio. *Diccionario biográfico del Ecuador Tomo 3*. Recuperado de <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo3/p2.htm>
- Propp, V. (2006). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos. Recuperado de https://books.google.com.ec/books?id=8-TXWnauEe8C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Rengel, J. (1934). Pablo Palacio (esquema de un ensayo posterior). *Revista Universitaria*, 2, 167-174.
- Reyes, J. (1928). Pablo Palacio o la condenación del arrabal. *Savia*, 37.
- Reyes, J. (1943). Presencia y ausencia de Pablo Palacio. *Revista del Mar Pacífico*, 3, 16-21.
- Rivas, V. (1983). *Pablo Palacio*. Quito: Ed. Indoamericana.
- Ribadeneira, E. (1981). *La moderna novela ecuatoriana*. Quito: Editorial Universitaria.
- Robles, H. (1980). Pablo Palacio: el anhelo insatisfecho. *Caravelle*, 34, 141-156.
Recuperado de https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1980_num_34_1_1506
- Rodríguez-Castelo, H. (1971). Si hubiera dispuesto de más espacio habría incluido banda de pueblo. *El tiempo*, 13.
- Rojas, A. (1948). *La nueva novela ecuatoriana*. Ecuador: Ariel.
- Sánchez, L. (1932). Pablo Palacio: La "Vida del ahorcado". *Hontanar*, 10, 119-121.

- Saniz, L. (2008). El esquema actancial explicado. *Punto cero*, 16, 91-97. Recuperad de <http://www.scielo.org.bo/pdf/rpc/v13n16/v13n16a11.pdf>
- Sebald, W. (1972). The Undiscover'd Country: The Death Motif in Kafka's Castle. *Journal of European Studies*, 2, 22-34. Recuperado de <http://www.julianlass.com/files/undiscovered-country-sebald.pdf>
- Shakespeare, W. (2003). *Hamlet, Prince of Denmark*. Reino Unido: Cambridge University Press. Recuperado de https://elearn.unisofia.bg/pluginfile.php/76867/mod_resource/content/1/%5BWilliam_Shakespeare%2C_Philip_Edwards%5D_Hamlet%2C Prin%28BookFi.org%29.pdf
- Silva, J. (1933). "Barro de la Sierra" de Jorge Icaza. *Campamento*, 60, 2.
- Steinberg, E. (1965). K. of the Castle: Ostensible Land-Surveyor. *College English*, 27, 185-189. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/373105>
- Sterne, L. (2003). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Inglaterra: Penguin Books.
- Tolstoi, L. (2013). *La muerte de Iván Ilich*. Ecuador: Santillana
- Tomachevski. B. (1982). *Teoría de la literatura*. España: Akal Universitaria. Recuperado de https://books.google.com.ec/books?id=2T_4Jb1S84C&printsec=frontcover&dq=boris+tomachevski+teoria+de+la+literatura+pdf&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiM7pvR9YrbAhWBrVvKKhDFIDMcQ6AEIjAA#v=onepage&q&f=false
- Valdano, J. (1979). Panorama del cuento ecuatoriano: etapas, tendencias, estructuras y procedimientos. *Cultura*, 3, 115-151.
- Viteri, A. (1932). "Vida del ahorcado" por Pablo Palacio. *Elan*, 6, 54-57.
- Viteri, A. (1935). El cuento ecuatoriano modern. *América*, 60 y 61, 222-233.

Von der Pahlen, M. (2014). Un cubo para el canon: *Vida del ahorcado* de Pablo Palacio.

VI Congreso internacional de letras. Recuperado de

<http://cil.filo.uba.ar/sites/cil.filo.uba.ar/files/u1220/VON%20DER%20PAHLEN>

[_ACTAS_2014.pdf](#)

Wagenbach, K. (2003). *Kafka*. Londres: Haus Publishing.

Wegmann, T. (2011). The Human as Resident Animal. *Monatshefte*, 103, 360-371.

Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/41330007>

Weigand, H. (1972). Franz Kafka's "The Burrow" ("Der Bau"): An Analytical Essay.

PMLA, 87, 152-166. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/460873>