

TRADUCCIONES

FÉLIX GUATTARI

SESENTA Y CINCO SUEÑOS DE KAFKA¹

ROMÁN AGUIAR MONTAÑO¹

Este año se cumplen cincuenta años del ya clásico libro de Deleuze y Guattari *El Anti Edipo*. El deseo ya no es capturado bajo el teatro de la representación y de la falta objetiva y se lo presenta como una actividad productiva. Más que posesión se trata de contagios con el mundo, más que imitación encontramos devenires que incorporan movimientos: “El perro flaco corre por la calle, el perro flaco es la calle” dice Virginia Woolf. El intervalo que va de la vigilia al sueño se encuentra poblado de devenires y contagios. Kafka, quien sufría de duermevelas, encuentra esa temporalidad en la que la vida misma no se disocia de su articulación natural y productiva que es el sueño. Ya no se trata,

¹ Original en francés. Traducido por el Historiador de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, Román Aguiar Montaña, en febrero de 2007. Corregido, marzo 1 de 2022.

como decía Hölderlin, de que “el hombre es dios cuando sueña y apenas un mendigo cuando piensa” sino más bien de encontrar esa zona en la que se pierden las identidades tanto del dios como del hombre y se establece una síntesis creativa entre los dos. El relato de los sueños de Kafka, que aparecen en sus diarios y en los entramados de su obra, son el diagrama bajo el cual el escritor checo da forma a sus escritos literarios. Los sueños son la manera en que articula la creación literaria con las prácticas corrientes de la vida, en donde la ficción se funde con lo real y lo real forma parte del ensueño. Traducimos aquí, como una celebración más de ese acontecimiento (que aún no cesa) de lo que significó la publicación en 1972 de *El Anti Edipo*, y como una manera de divulgación cultural de ese legado fructífero en conceptos que ha significado la obra de Guattari y de Deleuze en el pensamiento. Hemos tomado para la traducción del texto la versión íntegra de la revista *Magazine Littéraire*. París, n.º 415, de diciembre de 2002, pp. 57–62; incorporando la presentación que del texto hace su editor.

En 1975, Gilles Deleuze y Félix Guattari firman un libro que produce sensación, *Kafka Pour une littérature mineure*, [París, Minuit, 1975; México: Era, 1978]. Este libro es el último de una larga serie de comentarios de autores franceses célebres, de Georges Bataille a Jean Paul Sartre, pasando por Albert Camus, sobre la obra del escritor de Praga. En el caso presente, los escritos de Kafka le permiten desarrollar e ilustrar su principio del rizoma postulado algunos años más tarde. Guattari no cesó de interesarse en la singularidad de la marcha de Kafka. Él comienza por tomar notas para completar la obra que comenzó con Deleuze. Luego desarrolla una reflexión que va a orientarse principalmente según dos ejes. El primero concierne a la naturaleza compulsiva de la correspondencia de Kafka. El segundo se interesa en los sueños que Kafka describe incansablemente en sus notas. En tercer lugar, pero también en las cartas que él dirige a sus amigos, sobre todo mujeres, Guattari prepara

una antología de estos sueños, cuyos temas le fascinan y que, como la casi-totalidad de este trabajo hecho durante la primera mitad de los años ochenta, permanece inédito.

G. G. L (Editor)

Kafka escribe en su diario que su vida se articula con un sueño. Pero esto no significa de ningún modo que viviera “en la luna”, que deambulara en un mundo de aproximación y nada artístico. Sí vivía como en un sueño, soñaba también como escribía, de modo que un bucle literario no cesaba de ligar sus realidades cotidianas y su imaginario onírico (cosa que, por lo demás, no ocurría sin dificultades). Como quiera que sea, él tenía muy en cuenta sus sueños en la escritura, como lo testimonia el hecho de que a pesar de las pérdidas y de las destrucciones que conoció su obra, actualmente disponemos de más de unos sesenta de éstos que se escalonan, a través del “Diario” y la “correspondencia”, de 1910 a 1924, año de su muerte. Ciertamente, su transcripción debía constituir para él una fuente de inspiración: un instrumento de escritura, un método de elaboración de sus objetos literarios. En esta época, *La Interpretación de los sueños* de Freud, que había permanecido totalmente oculta durante diez años después de su aparición, comenzaba a adquirir el renombre mundial que se le conoce. Y no se puede dudar que Kafka tuvo conocimiento de ella. Pero siempre permaneció muy reticente a considerar interpretaciones psicoanalíticas. En primer momento, las obras psicoanalíticas –escribe a Max Brod en 1917– “nos acogían de modo sorprendente, aunque inmediatamente después uno se encuentra con la misma vieja ansiedad”. Así, rechaza remitirse pasivamente a los azares del proceso primario, tal como Freud estimaba haber hecho el descubrimiento de éste. Su concepción del trabajo del sueño requiere otra cosa muy dis-

tinta a una “atención flotante”; éste moviliza, al contrario, una vigilancia especial, una inteligencia y una sensibilidad exacerbada. Uno recuerda que para Freud la escena del sueño era inadecuada para toda creatividad efectiva: no era más que una superficie de registro de los metabolismos profundos del inconsciente. El sueño opera por “collage”, por “cortes” (como se dirá más tarde en la época de la *Generación Perdida*), las nuevas síntesis que constituye son soldadas en “aglomerados”, por una suerte de “cimiento solidificado”. Y lo que confiere su consistencia a estos aglomerados, su clave simbólica –para recurrir esta vez a los estructuralistas– se le escapa por definición. También los “complejos” permanecen siempre pasivos: su aprehensión depende de reconstrucciones a partir de instancias conscientes que le son exteriores, el dominio de sus sentidos pertenece a los psicoanalistas capaces –al menos tienen la pretensión– de descifrarles y de desnudarles a partir de la impresión transferencial que reciben de éstos. Con la aproximación kafkiana ocurre de otro modo en el desciframiento de los sueños. Se trata esencialmente de hacer trabajar *sus puntos de singularidad*. Ahí en donde la interpretación freudiana se detiene –ante lo que Freud designaba como “el ombligo del sueño”– todo comienza para Kafka.

Renunciando a hacer pasar sus puntos de no-sentido bajo el yugo de cualquier hermenéutica, los dejará proliferar, ampliarse para engendrar otras formaciones imaginarias, otras ideas, otros personajes, otras coordenadas mentales, sin crecimiento estructural de ningún tipo. Se instaure así el reinado de procesos creadores antagonistas en el orden establecido de las significaciones. Procesos de producción de una subjetividad mutante, portadora de potencialidades susceptibles de enriquecimientos indefinidos.

Examinemos ahora algunas características de esta “pragmática” kafkiana del sueño.

La experiencia del sueño es considerada aquí como superior, distinta tanto de la experiencia de la vigilia como de la del dormir. (Kafka no deja de quejarse de la fatiga que le ocasionan sus sueños: sus noches son “despilfarradas en sueños bobos”; “A eso de las cinco, he consumido hasta la última pizca de sueño; no hago más que soñar, lo que es más agotador que velar”).

Contar un sueño no consiste solamente en producir un discurso cerrado sobre sí mismo que tuviera por único fin la transmisión de una cantidad dada de información a propósito de un acontecimiento onírico. Es también un acto de enunciación válido por sí mismo, susceptible de cumplir un papel particular en el seno de una estrategia intersubjetiva, especialmente en el contexto de una correspondencia amorosa. Cerca de la mitad de los sueños que se pueden reunir provienen de tantas cartas dirigidas a cercanos (Grete Bloch, Max Brod, Félix Weltsch, su hermana Ottla), sobre todo a su primera novia, Felice Bauer; y posteriormente a Milena Jesenska. Parece que Kafka esperaba que se le enviaran otros sueños en retorno, él le hace la solicitud explícita a Ottla: (“Escríbeme en detalle lo que te concierne. Háblame sobre todo de tus cuidados, de tus sueños igualmente, si quieres, incluso a distancia esto tiene una significación”). A propósito de una interpretación que sugiere de un sueño de Felice, habla de un “Sueño colectivo” que ella habría tenido por ellos dos [XXXVII: “En desquite quiero interpretar tu sueño... No ocurre de otro modo para mí: es un sueño colectivo que has tenido por nosotros dos”].

Si hay muchas cuestiones de los sueños en las cartas, también hay muchas cuestiones de las cartas en los sueños. Tres indicios se encuentran ahí frecuentemente asociados: un flujo de cartas; la evocación de una máquina; una o muchas jovencitas.

1) *Un flujo de cartas*

Después de la fase de la “locura epistolar”, que ha marcado el inicio de su amor por Felice, Kafka tiene un sueño en el que recibe de ella un verdadero torrente de cartas. [XVIII: “Un cartero traía dos cartas tuyas certificadas a nombre mío, una en cada mano... ¡Por Dios: eran cartas encantadas! Puedo sacar de los sobres tantas hojas escritas como quiera, nunca se agotarán. Me encuentro en medio de una escalera y si quisiera sacar todo lo que queda en los sobres, me sería preciso... echar por el piso aquello que ya había leído. Toda la escalera estaba cubierta de arriba abajo de una capa espesa de estas páginas ya leídas...”]. Además, se le trata de “glotón”, haciendo valer la cantidad de cartas y postales que ha recibido de ella o que están en camino. [XIX: “Sólo diré una cosa, que estaba reprendido a causa de mi inquietud, de una manera encantadora que me hacía feliz. Se me llamaba “glotón”, y se enumeraba las cartas y las postales que había recibido en los últimos tiempos o que estaban en camino”]. Sus relaciones con Felice se han entristecido, una cantidad de hojas cortas escritas por una mano que en un primer momento le parece desconocida, salen de un mismo sobre. [XXX: “Pienso que esta carta no puede ser la que yo esperaba, es totalmente pobre, escrita por una mano desconocida en caracteres delgados y mal asegurados. Pero la abro y salen del sobre un sin número de hojas enteramente escritas, todas, además, por la misma mano desconocida”]. Años después, evocará todavía, en una carta a Milena, otros flujos de cartas asociados a las “flores, la bondad y la consolación”. [LVIII: “Pero dos horas después llegaban cartas, flores, la bondad y la consolación”].

2) Una máquina

Antes de volverse el horrible instrumento de tortura de *La colonia penitenciaria*, la máquina de cartas es soñada ante todo bajo la especie de un personaje mágico: un cartero que hace saltar sus brazos “como las bielas de una máquina de vapor” el cual le remite dos cartas, que engendran a su vez un flujo ininterrumpido de hojas escritas por Felice [XVIII]. Luego es una máquina telegráfica la que hace desfilas por transmisión una larga cinta de mensajes enviados por Felice y que da lugar a una verdadera carta de ella. [XIX: “... tenía miedo de este telégrafo. Pero era preciso que te telegrafiará, el aparato estaba construido de tal modo que sólo había que pisar un botón y al instante la respuesta de Berlín aparecía en una cinta de papel... Después de esto venía una verdadera carta que yo podía muy bien leer...”]. Una noche menos fausta, es su arribo en automóvil el que precede a la llegada de una carta, que no es la que él espera [XXX], o es todavía una enorme máquina administrativa la que se encuentra puesta en funcionamiento para imponer el envío de una carta a Milena, de la que Kafka curiosamente extravía la dirección. [LVII: “... yo había olvidado su dirección, no solamente la calle, sino también la ciudad, todo, sólo el nombre Schreiber permanecía... Escribí en un sobre: Milena, y abajo: ruego hacer llegar esta carta, so pena de infligir una pérdida formidable a la Administración de las Finanzas”. Espero que esta amenaza vaya a movilizar todos los medios del Estado para encontrarle”].

3) Una o muchas jovencitas

Ottla, su hermana menor, es la primera jovencita propicia para la transmisión de las cartas provenientes de Felice. (Es ella la que acciona la máquina telegráfica mencionada anteriormente). [XIX: “... mi hermana menor se encontraba ahí enseguida y comenzaba a telegrafiar en mi lugar”]. Luego aparecía una sirvienta – “jovencita delicada, cuyo

caminar es muy ligero o quizás excitante y lleva un vestido color de hojas muertas”– que le entrega una carta de la hermana de Felice, igualmente la menor. (La escena se torna bastante mal porque Kafka se opone vivamente a que un niño mire esta carta por encima de su brazo). [XXX: “... cuando veo a uno de los sirvientes aproximarse y bajar al jardín, es una jovencita delicada, de caminar muy ligero o quizás excitante, y lleva un vestido color de hojas muertas... Yo comienzo a leer con avidez, cuando mi vecino de la derecha, no sé si es un hombre o una mujer, es probablemente un niño, clava los ojos por encima de mi brazo. Yo grito: “¡No!”]. Se reencontrarán jovencitas, esta vez por millares, en un sueño en el que es tema una carta de Félix Weltsch. [IIL: “Muchas jovencitas y mujeres venían a tus cursos... una joven cualquiera jugaba a la pelota... sentada en la entrada había una gran joven de ojos negros... yo comparé mi ignorancia con los inmensos conocimientos de esta chica... Había allí muchas mujeres. Sobre un banco de la segunda hilera había ante mí (cosa extraña, estas damas estaban sentadas de espaldas a la entrada) ... Había también una ligera semejanza con la jovencita que hacía la lectura...”]. Y es todavía una jovencita la que él acompañará, cuando un retardo de correo complique un reencuentro con Milena. [LVIII: “Yo no estaba solo; algunas personas me acompañaban, entre éstas una jovencita, creo...”]. Finalmente, es en un sueño contado a Ottla en el que descubrimos la correlación más complicada: carta–jovencita–máquina –aquí la máquina de prensa– ya que, para su gran asombro, se verá empezando a leer un artículo a cuatro columnas escrito por su hermana intitulado: “Una carta”, y publicado en un diario sionista de Praga. [LXIV: “Estos días he leído en sueños un artículo tuyo en la *Selbstwehr*. Era intitulado: “Una carta”, cuatro largas columnas, lenguaje muy vigoroso. Era una carta dirigida a Marta Löwy que debía consolarla de la enfermedad de Max Löwy. No comprendí muy bien por qué apareció en el *Selbstwehr*, pero de igual forma me regocijé mucho”].

Los rasgos de singularidad de los sueños eran numerosos en los relatos, las novelas (y también en los fragmentos, los esbozos, las variantes...). Resaltemos a título de ilustración:

1) El que consiste en *inclinarse la cabeza o el cuerpo hacia adelante*

La espalda de la joven se revela cubierta de círculos rojos [III] tiene su cabeza colgando en el vacío. En el sueño del teatro, donde se representa una pieza de Schnitzler, los espectadores están forzados a bajar la cabeza y colocar el mentón contra la cabecera delantera, en razón de la disposición de la escena. [VIII: “La escena ocurre un poco por debajo de la sala, se la mira bajando la cabeza, colocando el mentón contra la cabecera de adelante...”]. En el sueño que pasa en Berlín con su padre, Kafka, el rostro inclinado, mira los excrementos humanos que cubren su pecho [XIII]. En el del camarero y el plato de salsa es el deseo de Felice el que le empuja a colocar la cabeza sobre la mesa. [XXI: “El deseo de ti me empujaba a colocar la cabeza sobre la mesa y a espiar lo que pasaba a tu lado...”] En el del “hombre del triciclo”, él se encuentra agachado hasta el piso, las piernas separadas. [XXVII: “...el triciclo continuaba andando y me daba dificultad seguirlo, agachado hasta el piso y las piernas separadas...”] Él continuaba todavía agachado hacia delante, encima de un cerrro, para escribir sobre lo que parecía ser una lápida sepulcral. [XXXVIII: “la piedra estaba muy alta, no tuvo lugar de bajarse, sino que fue obligado a inclinarse hacia delante, ya que la colina, sobre la cual no quería caminar, le separaba de esta piedra...”] Es igualmente su padre quien trata de saltar por la ventana y a quien él retiene con todas sus fuerzas. [XXXIX: “... se inclina aún más, yo estiro mis brazos al extremo para retenerle”]. O bien, es el Doctor H. que está [XXXXII: “... tirado hacia atrás en su mesa de trabajo, no sé cómo, está a la vez doblegado y agachado hacia adelante...”].

2) *Los dientes*

Se trata de un caso particularmente significativo de transferencia de singularidad de los sueños a los relatos (o a la inversa). [XXIII: "... he soñado con dientes sin cesar; no eran dientes colocados en la quijada, sino dientes engranados..."]. [LV: "tuve que inflar los cachetes y torcer la boca como si me dolieran los dientes"].

3) *Los perros*

[X: "El señor Tschissik, en el otro extremo del pasadizo, castigaba un San Bernardo rubio y peludo que se sostenía delante de él sobre sus patas traseras. No se distinguía claramente si el señor Tschissik no hacía más que jugar con el perro... si el perro lo había seriamente atacado o si, finalmente, quería impedirle saltar sobre nosotros"]. [XI: "Un perro estaba echado sobre mí, una pata muy cerca de mi cara..."].

4) Se incorporan igualmente a estos índices de sumisión, *los personajes vestidos con una librea*

[XXXI: "... para esta ocasión, ha sido vestido con una especie de librea"] que evoca tanto la del padre de Gregorio en *La metamorfosis*, o la del criado en *El Médico rural*.

5) *Las bailarinas y las sirvientas*

[I. Yo le pedía en sueños a la bailarina Eduardowa... las sirvientas y otras señoritas de bar...]. [XXI: "... Yo observé a la sirvienta... la cena tenía lugar en un hotel en el cual la jovencita era empleada..."]. [LIII: "Si se quisiera circunscribir más exactamente el pueblo al cual pertenecía, habría que decir que ella es de la especie de las señoritas de bar"] y en el mismo paradigma, de las "mozas guarda equipajes", [LXIII: "... tres

jovencitas muy gentilmente vestidas... muy pobres, a decir verdad: mozas guardaequipajes”].

6) *Las prostitutas*

[III: “La fila de apartamentos era frecuentemente interrumpida por los burdeles... la última alcoba de estos apartamentos era también un burdel... Las chicas estaban escondidas del lado extremo del piso. Yo veía nítidamente dos de éstas, por tierra... estaba particularmente ocupado de la chica cuya cabeza colgaba en el vacío. Palpé sus piernas, luego me contenté con tocar lo alto de sus muslos a un ritmo regular. Saqué de ello tanto placer que me sorprendí de no tener que pagar aún nada por este divertimento...”].

7) *Las mujeres marcadas en su carne*

[XVIII: “... En el momento en que ella salta por encima, su espalda está completamente desnuda, la piel no es muy clara, tiene incluso una contusión, gruesa como un tirador de puerta, y lastimada por encima de la cadera derecha”].

8) *Las jovencitas ciegas*

[II: “Tuve esta noche una aparición terrible, la de un menor ciego, aparentemente mujer... Esta niña ciega, o que sufría de una debilidad de la vista, con los dos ojos cubiertos con lentes; el ojo derecho, ubicado bastante lejos del lente, era de un gris lechoso y su lente de cristal salido, el otro hundido, se encontraba disimulado por un vidrio adherente”].

[XVII: “En el segundo sueño tú estabas ciega... semejante a las jovencitas ciegas...”].

9) *Las presencias femeninas extrañas*, por no decir diabólicas

[LVIII: "... tú sola hablando de la manera más vaga. No te parecías mucho, eras mucho más negra, con un rostro descarnado..."].

[LIX: Mi bien amada es una paloma de fuego que pasa sobre la tierra. En este momento me tiene abrazado. Pero no es a los que abraza a los que conduce, sino a los que veían].

[LXIII: "No cesamos de transformarnos el uno en el otro... has empezado a arder, no sé cómo. Pero luego las metamorfosis han comenzado, si bien al fin de cuentas no las encontrabas... Pero te habías vuelto diferente, espectral, dibujada con tiza en lo negro..."].

Se constatará que estos puntos de singularidad onírica no existen solamente bajo la forma estática, pueden corresponder a transformaciones internas de los sistemas de referencia del tiempo, del espacio, del cuerpo, de la voluntad, etc. y está permitido pensar que han sido influenciados por las "mutaciones del universo" propias de los relatos kafkianos. Es así como se encuentra, en ciertos sueños, disminuciones que parecen prefigurar los que caracterizan la aproximación de: "El Castillo". Después que, en compañía de su padre, hubo atravesado en tranvía las calles de Berlín llenas en una cantidad considerable de barreras pintadas, Kafka escala con gran dificultad una pared cubierta de excrementos humanos y cada vez más empinada a medida que avanza. Pero a la inversa, su padre la sube con facilidad, casi danzando. [XIII: "... Se elevaba una pared empinada que mi padre escalaba casi danzando, sus piernas flotaban sin dificultad y la subida le resultaba fácil... Yo sólo llegaba a lo alto con la dificultad más extrema, en cuatro patas, después de haber recaído frecuentemente como si la pared se hubiera vuelto más empinada a medida que yo escalaba. Lo que parecía todavía la cosa más despreciable es que (la pared) estaba cubierta de excrementos humanos que quedaban aferrados en troncos sobre mí..."]. En el sueño de las "jovencitas ciegas",

debe afrontar un camino extraordinariamente abrupto (y soleado). [XX: trepaba corriendo por el camino que bordeaba un muro desnudo y que ahora era extraordinariamente abrupto y soleado”. Mientras que, en el de “el hombre del triciclo”, se encontraba sobre una calle atascada de lodo solidificado. [XXVII: “Sobre un camino escarpado, casi hacia la mitad de la cuesta y principalmente sobre la calzada, había allí, comenzando por la derecha, si se le miraba desde abajo, pilas de basuras o de lodo solidificado que se habían desmoronado y habían perdido progresivamente altura hacia la derecha, mientras que a la izquierda llegaban tan alto como los cercos de una valla”] [XXVIII: “Sobre un camino... el mismo texto que XXVII hasta valla”].

Además, como contrapunto de estas inhibiciones, aceleraciones incoercibles aparecen: las calles del cementerio filan bajo los pasos de Joseph K, a la manera de una corriente rápida [XXXVIII: “había allí calles complicadas que curveaban de la manera más molesta, pero él resbala en una de ellas, como sobre una corriente rápida...”] mientras que en las calles de Viena, se encuentra animado con Milena por la doble corriente de una “loca circulación” y por un “diálogo locamente rápido, en pequeñas frases, clic, clac, clic, clac, que continúan hasta el fin del sueño” LVIII].

Volvamos de nuevo sobre el sueño de las “jovencitas ciegas”, ya que quizás nos entregue una clave importante de estas disminuciones y, simétricamente, de estas fugas. Al final de su penosa escalada para reunirse con Felice, Kafka se apercibe de que tiene un enorme código austriaco que considera le ayudará a reencontrar su novia y a hablarle como es debido. Luego se da cuenta de que como Felice se ha vuelto ciega no debería tener necesidad del código y que haría mejor liberándose de éste. [XX: “De repente tuve a mano un enorme código austriaco que transportaba con esfuerzo, pero que debía ayudarme de una manera u otra a encontrarte y hablarte correctamente. En el camino, sin embargo,

me vino al espíritu que de momento estabas ciega, mi apariencia y morales estarían afortunadamente sin influencia sobre la impresión que te produciría. Después de esta reflexión, yo no habría querido nada tanto como liberarme del código en que veía un fardo inútil.” ¿Habría de descubrir, al término de la prueba, un medio mágico para terminar con esta ley particular que le obsesiona, que parece desencadenar en su amiga una suerte de engeguencimiento y, en lo que le concierne a él, extraños comportamientos de evasiones? Dos años más tarde, en febrero de 1914 –seis meses antes del comienzo de la redacción de: *El proceso*– se reencuentra él mismo en sueños en busca de Felice. No llega a localizarla. ¿Está a media hora, a seis minutos?, es imposible procurarse un plano de la ciudad, de nuevo un libro se presenta como un engaño. Se diría un mapa, pero en realidad éste sólo contiene una lista de escuelas berlinesas, una estadística fiscal y otras cosas de este tipo. [XXXII: “Imposible conseguir un mapa de Berlín. Veo continuamente en la mano de una persona un libro que se parece a un mapa. Se percata continuamente de que el libro es otra cosa, una lista de escuelas berlinesas, una estadística fiscal o no sé qué del mismo tipo. No quiero creerle, pero éste me da pruebas incontestables de ello sonriendo”. ¡Siempre la misma cartografía a-significante del deseo!

La escritura del sueño, la elucidación discursiva de sus puntos de ruptura con la ley, permite elaborar una referencia mínima de sus efectos vividos, conjurándolos parcialmente. En este sentido parecen ir las puestas en funcionamiento del *cuerpo propio* con:

- 1) *Las impresiones de desdoblamiento*. [XXXI: “Un hombre cualquiera me acompaña siempre, una sombra, un camarada, no sé quién es”] (yendo a Berlín con Felice).
- 2) *Las metamorfosis Inter-subjetivas*. [LXII: “nosotros no cesamos de transformarnos el uno en el otro, yo era tú, tú eras yo...”].

3) *Las mezclas incorporales de los cuerpos*. [XXII: Nosotros no nos dábamos la mano, pero estábamos todavía más próximos"]. Muchas veces una toma en cuenta de aspectos procesales positivos que pueden resultar de las “pequeñas flaquezas” kafkianas, actos fallidos, splittings del yo... deberían prohibirnos permanecer en las concepciones deficitarias del “síntoma”, que sólo tendría por función aportar simplemente una compensación semiótica a un trastorno. Esto nos conduce a distinguir esquemáticamente tres casos de figura concernientes a las “técnicas” de tratamiento de estos puntos de singularidad:

3.1) Después de una fase, que permanece post-expresionista y que dura hasta la gran crisis amorosa con Felice, un incidente menor tendrá por consecuencia desencadenar una *catástrofe mayor*. [XXX: “Un niño clava los ojos sobre la carta por encima de mi brazo. Yo grito “¡No!”. Todos los comensales se muestran nerviosos y se ponen a temblar”]. Al despertar, Kafka se esfuerza por reencontrar el hilo de este sueño premonitorio. Éste no llega; o sólo lo logra algunos meses más tarde, pero esta vez en la realidad, en Berlín, en el Alkanischer Hof, con su “proceso” de ruptura de su noviazgo, de los que Elías Canetti ha escrito que él mismo lo había preparado: “como no había hecho aún ninguna acusación al mundo”. Se reconocerá esta micropolítica del incidente en novelas como: *El Veredicto*, con el descubrimiento de Georges Bendemann, de que su padre lee a escondidas su correspondencia, lo que le conduce a un salto por la ventana –que evoca un brote sicótico– o con el mal sueño de Gregorio Samsa en *La metamorfosis*, que se transforma en irreversible pesadilla.

3.2) *El incidente pierde su carácter de exterioridad con el acontecimiento desencadenante*: Correlativamente, ciertos textos de sueños

se volvieron indiscernibles en sí mismos como textos literarios e inversamente. Este es el caso particular de la “pequeña jovencita” del portero del mausoleo. [XXXXV: “... Él tose y se pone a frotarse su pierna izquierda...”] y diversas novelas que giran alrededor del tema de “El holandés volador”. Pero la ilustración más espectacular de este nuevo uso de los rasgos de singularidad nos es dada con *El proceso*, del que, por lo demás, dos sueños han sido excluidos del manuscrito. Este proceso de “fagocitación” y de neutralización de las singularidades quizás sería más evidente si se estuviera en capacidad de reconstituir el orden verdadero según el cual Kafka intentaba clasificar los capítulos que nos han llegado. En efecto, se puede razonablemente sostener la hipótesis de que él no tenía la intención de hacer evolucionar su novela hacia la conclusión catastrófica que conocemos, y que, al contrario, piloteaba su héroe a través de una suerte de recorridos iniciáticos –retoma fantástica del tema goetheano de “los años de aprendizaje” – al término del cual llegaría a sanarse de su proceso.

3.3) El último caso de figura podría ser llamado el de la *maduración perversa del proceso literario* que toma toda su importancia en el curso de la relación entre Kafka y Milena y la redacción de *El Castillo*. Allí el incidente no es solamente incorporado y neutralizado en la discursividad narrativa: juega un papel motor y se puede incluso llamar fundador de un *goce ficcional*.

Se reencuentra ahí, una vez más, el tema de la pérdida del objeto amado en [LVII: “... Había olvidado su dirección, no solamente la calle, sino también la ciudad”]. Se sigue una reacción de desespero y la imprecación ya mencionada. Que se haga llegar, cueste lo que cueste, este mensaje a Milena, “so pena de infligir una pérdida formidable a la Administración”. Pero, en el sueño siguiente

[LVIII], las cosas se presentan de otra manera: no hay, propiamente hablando, incidente desencadenante o síntoma relevante de la psicopatología de la vida cotidiana, ya que el relato no es en sí mismo más que un tejido de dificultades, de roturas de las coordinadas espacio-temporales y sociales ordinarias –y el lector descubre que éste abunda ya en la atmósfera de *El castillo*. Kafka llega a Viena en una loca circulación para reunirse con Milena. Es acompañado de un grupo de personas que no conoce, que hablan sin cesar, que se inmiscuyen sin razón en sus asuntos (lo que evoca los dos “segundos” de *El Castillo*: Arthur y Jeremy). En una logia, al lado de su marido, Milena aparece “un poco blanco-azulado, fluido, espectral”; luego se encadena un diálogo de pequeñas frases ultra-rápidas, procedimiento anteriormente evocado, en el curso del cual se producen reflexiones desagradables sobre su presentación respectiva. Se ponen a discutir fuertemente sobre el hecho de saber si ella le acompañará, o si no, cuándo se soñarán. Las “ideas” le recuerdan que ella ha vuelto para quedarse en una escuela –¿otro eco del inicio de *El Castillo*?– Todos ellos van a la estación. Pero él olvida el nombre de la localidad donde se encuentra esta escuela. Mira a Milena y constata que su aspecto físico no le place. La loca discusión no cesa. ¿se decidirá ella a partir con él? Finalmente, después de un silencio de Milena, la verdad aparece: “¿para qué podría servir que yo venga? Franz le pregunta si ella es contraria a esperarlo toda la jornada. La única concesión que obtiene de ella –y, en verdad, su único verdadero deseo– es que le conceda *el permiso de la espera*. Y de nuevo el dispositivo de aplazamiento se encuentra en funcionamiento. [LVIII: “Entré en la ciudad sin saber cómo, titubeando. Pero dos horas después llegaban las cartas y las flores, la bondad y la consolación”]. En el sueño siguiente, estará

sentado al lado de ella. [LIX: “me empujarás gentilmente...”]. Una vez más el triángulo de la máquina infernal del deseo, de la mujer de la carta que le llega a distancia, se cierra sobre él.

Bruno Schulz ha sido uno de los primeros en insistir sobre el hecho de que “los libros de Kafka no son un cuadro alegórico, un curso, o una exégesis de cualquier doctrina, sino que son una realidad poética en sí”. Ciertamente, Kafka no es el primero en haber inventado un nuevo modo de producción de subjetividad por medio de la literatura. Pero, sin duda alguna, él es uno de los que más radicalmente han depurado sus medios, a modo de conferirles una eficacia “maximizada” —como se diría actualmente— en el dominio de la prosa. En alguna medida, el equivalente de un Lavoisier cuando empobrece cualitativamente los procedimientos de la antigua química del flo-gisto, para poner al día las claves de lectura más rigurosas de las reacciones químicas. Kafka tenía incluso conciencia de participar de una suerte de “curso de relevo nunca interrumpido”, como lo ha escrito Nathalie Saraute, habría tomado el testimonio “de las manos de Dostoevski, más seguramente que de las de ningún otro”. Es cierto que sus obras, desde el punto de vista de su contenido, están en las antípodas entre sí, pero en ellas se encuentra el mismo cuidado de profundización “polifónico” de la novela, la misma explotación de los “armónicos sociales”, a través del discurso y el lenguaje del otro, para retomar las expresiones de Bajtin.

En esta perspectiva, me parece que el lugar ocupado por los sueños en el modo de producción de la subjetividad kafkiana debe ser subrayado, ya que lejos de corresponder a un repliegue sobre sí, a cualquier narcisismo, marca una obertura analítica sobre exteriores insospechados, de un cierto “aire de los tiempos” encarnando nuevos gestos y reflexiones de un *socius* que cae, cada vez más, bajo la

empresa de las burocracias ascendentes. Nuevos ritornelos, nuevos “cronotopos”, describe Bajtin, operan también de este lado de la unidad de la persona hasta la historia de largas duraciones. El objetivo de esta producción sigue siendo siempre doble, ambiguo, a la vez defensivo y ofensivo. Se trata, por una parte, de alcanzar el horror de la “sólida delimitación de los cuerpos” y, por otra, de promover un goce de la carta –frecuentemente calificado de diabólico– por la puesta en circulación de efectos de sentido, de afectos incorpóreos y de máquinas abstractas capaces de dar, no solamente una expresión a las formaciones actuales del inconsciente, sino también a las de nuestro futuro inmediato, tal como ha podido ser “calculado” por las “tiradas de dados” de genio que fue la vida de Kafka.

Los sueños kafkianos, como el “gran teatro de la naturaleza” del que se trata al final de *América*, comprometen los medios semióticos más diversos y más heterogéneos: los del teatro, la danza, el cine, la música, las formas plásticas y, una vez más, seguramente, la escritura. Recordemos aquel donde se representaba, entre otras cosas, una fiesta imperial seguida de una revolución, de la que Kafka nos da las didascalias: [VII: “Todo era teatro, tan pronto como estaba en lo alto en la galería, estaba en la escena... el decorado era tan grande que no había ningún otro para ver allí, ni el escenario, ni la sala, ni la oscuridad, ni las candilejas...”].

© Herederos Guattari

