

## De Cervantes a Kafka: la condena del autor y la “crítica como sabotaje” de Manuel Asensi

### From Cervantes to Kafka: The Judgment of the Author and Manuel Asensi’s “Criticism as Sabotage”

---

ALFONSO A. GRACIA GÓMEZ

Universitat de València. Av. Blasco Ibáñez, 13. 46010 Valencia (España).

Dirección de correo electrónico: [alfonso.gracia@outlook.com](mailto:alfonso.gracia@outlook.com)

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1045-6891>

Recibido: 30-1-2019. Aceptado: 11-3-2019.

Cómo citar: Gracia Gómez, Alfonso A., “De Cervantes a Kafka: la condena del autor y la “crítica como sabotaje” de Manuel Asensi”, *Castilla. Estudios de Literatura* 10 (2019): 171-194.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.171-194>

**Resumen:** La disolución o “muerte” del autor es constitutiva del problema de la identidad, particularmente característica de los estudios culturales. Con tal premisa, nos serviremos de algunas nociones tomadas de la “crítica como sabotaje” de Manuel Asensi con el objeto de defender que la noción de autor no solo “sobrevive” a su cuestionamiento, sino que se trata de un elemento que característicamente *insiste* en aparecer a través de determinados gestos, que son imprescindibles desde un cuestionamiento subjetivo de la escritura como fenómeno de comunicación. Para ello vamos a mirarnos en el espejo del *Quijote* de Cervantes y, de forma especial, en *La Condena* de Franz Kafka.

**Palabras clave:** autor; sujeto; crítica como sabotaje; Cervantes; Kafka.

**Abstract:** The dissolution or “death” of the author is constitutive of the problem of identity, particularly characteristic of cultural studies. With this premise, we will use some notions taken from Manuel Asensi’s “criticism as sabotage” with the aim of defending that the notion of author not only “survives” its questioning, but it is an element that characteristically *insists* on appearing through certain gestures, which are essential from a subjective questioning of writing as a communication phenomenon. For this reason we are going to look at ourselves in the mirror of Cervantes’ *Don Quixote* and, in a special way, in Franz Kafka’s *The Judgment*.

**Keywords:** author; subject; criticism as sabotage; Cervantes; Kafka.

---

## INTRODUCCIÓN. LA MUERTE DEL AUTOR: AUTORÍA E IDENTIDAD

La autoridad del texto es un hecho complejo, equiparable a la dificultad de la que el concepto de “polisistema” de Even-Zohar (1990) trata de hacerse cargo: multitud de lecturas, mundos, etc., hablan de una sobredeterminación del texto que solo puede entender al autor como un “resto” suturado, recuperado (Asensi y Zabalgaitia, 2013: 185). Por ello, el problema de la autoridad se ha confundido intencionadamente con el de la subjetividad. En el fondo, hay una revisión hermenéutica de la ética y la metafísica cuando nos preguntamos por el sujeto, que toda la estética romántica se encarga de poner de manifiesto.

A partir de cierta connotación de este “sujeto” la filosofía se empieza a preguntar por las relaciones posibles entre la identidad que le suponemos y la responsabilidad de sus actos. De esos cuestionamientos acaban por surgir propuestas tan dispares como la *Crítica de la razón pura*, *La genealogía de la moral* o incluso *La interpretación de los sueños*; todas ellas obras que, ya de antemano, sabemos distinguir entre sí por razón de los autores que les suponemos, antes aún que por el título (ni mucho menos por el contenido, que muchos pueden no haber leído). El autor es el elemento necesario para constituir *un* texto, sirve de instrumento performativo, pues le confiere identidad. Los filólogos investigan sobre la legitimidad de autoridades tradicionalmente asignadas, y lo hacen con razón: porque quién sea el autor del texto confiere ya un significado a ese texto, y con ello tocamos lo que está al otro lado de la frontera, al otro lado de la “barra dura” que separa al significado del significante según Lacan (1980).

El autor, por lo tanto, toca el problema de la identidad de una manera muy específica, en concreto como elemento de *unidad* que da cohesión al discurso. No sabemos a ciencia cierta quién es el autor de *La Odisea*, pero resulta difícil hacerse con su lectura sin la convicción de que, al menos, fue *uno*. La misma dificultad, *mutatis mutandis*, la encontramos en lo que respecta a las obras de Aristóteles o de Platón, donde la historiografía teórica tuvo que ser, desde bien temprano, crítica, para distinguir en lo que se tenía por el cómputo de sus obras las “auténticas”, y separar de ellas las atribuciones bastardas. Por ello, la autoría de una obra tiene que ver con la legitimidad que le da el hecho mismo de “pertenecer” a un cierto canon, que hacemos depender de un personaje y que a su vez adquiere el rango de ideal imaginario, algo así como el protopadre del que habla Freud.

Así se explica lo que ocurre en “La condena” de Franz Kafka, relato que comentaremos a continuación. Allí, sin ir más lejos, la muerte de Georg (el personaje que alegoriza la figura del autor) solo tiene lugar como respuesta a un mandato, el del padre, que acaba por sancionar y legitimar al “verdadero” autor del texto (el de la carta). La “muerte del autor”, convertida ya en un tópico literario, no hace sino nombrar aquel lugar mítico (que no mitológico) en el que se ha intentado fundar la subjetividad moderna, como lugar de cruce de la moral (y, en menor medida, la epistemología) con una “pasionología” o *pathología* en la que se rompen todas las identidades. En este sentido, no puede ser menos el autor, al que el lector solo puede conocer como elemento del drama, a pesar de que sigue funcionando siempre en sus representaciones como la figura performativa de *su* texto, texto de *su* “propiedad”.

Esta situación tan “precaria” que atraviesa a la “muerte del autor”, como problema filosófico, coincide con una idea que Manuel Asensi ha propuesto acerca de las posibilidades “saboteadoras” que, a su decir, le incumben al lector de todo texto, especialmente cuando hablamos de un lector *crítico* (2011: 139-141). El resultado de tal “crítica como sabotaje” es un enfrentamiento entre dos “modelos de mundo” o perspectivas que, en su encuentro, no pueden hacer otra cosa más que contradecirse: pues se trata de la colisión entre una verdad que puede y quiere servirse de los cauces institucionales para sostener la posición de privilegio de quien “tiene voz”, y otra que, en cambio, no puede mostrarse sino como “respuesta” al mandato de aquella; mandato que, en rigor, no busca otra cosa más que *sumir* en el silencio, ocultar, las consideraciones que conciernen al punto de vista propio de un cierto tipo de subjetividad, el subalterno, que recibe su identidad, precisamente, de esta condición de sujeto-sometido (319).

Sigamos con la exégesis del relato de Kafka, que es extremadamente lúcido en este punto, cuando, al preguntarse por el problema de la autoría, el personaje de Georg se “lanza” a confrontarlo con el de la autoridad; cuando, antes de poner en circulación su texto, decide “confesarse” con el padre. Se ha dicho que la muerte del autor rescata al lector. Pero no parece razonable suponer que el lector “exista” con mayor legitimidad que la que le concedemos al autor. Lo que resulta problemático en este punto es que, mientras que sí que nos resulta “comprensible” que un texto tenga distintos “lectores”, que cada uno sea capaz de interpretar el texto a su sazón, no es sin embargo igualmente plausible que le supongamos, con ello, distintos “autores” (a excepción, claro está, de las obras de autoría compartida), por

hondo que sea lo que, en este punto, nos haya revelado el psicoanálisis. Ello se debe a que el autor refiere sobre todo al lugar donde permanece unido aquello que en el acto de lectura aflora como desunido, roto y hasta tergiversado. Por ello no es posible la crítica a ningún texto, ya sea literario o legal, sin hacer referencia a lo que el autor o autora *o bien dice o bien* está queriendo decir, aunque solo sea con el objeto de remarcar los momentos o lugares en que se articula esta diferencia.

No hay autor/a, pues, sin una previa hermenéutica que, sin embargo, no debe ser entendida como la contrapartida de un método en el que emerge una *verdad*, sino que es más bien la actitud que pone en movimiento cada lector, al perseguir esa “verdad” en el diálogo entre las distintas elucubraciones a que da lugar la lectura de un texto, o sea entre los distintos lectores posibles.

## 1. LA AUTORÍA Y EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD DE LA OBRA

En psicoanálisis, semejante “ardid” operado aquí por el artífice de toda lectura recibe el nombre de “racionalización”,<sup>1</sup> pues lo que en este tipo de casos surge es la fluidez de un *logos* que hace exhibición de sí, de lo que es, con el objeto de ocultar lo que no-es pero “hay” (diríamos: “está ahí”). El *logos* mismo, en esta acepción moderna, no es nada sin esta configuración que le confiere identidad, esto es, *una* identidad “una”. No hay retruécano en esta sentencia, y quien considere que lo hay, puede disculparnos por ello; porque no se trata de una redundancia, en todo caso, o al menos así lo creyó la tradición filosófica al hacerse cargo de que “lo que es, es, y no puede no ser”. Imposibilidad que tiene sin duda un carácter normativo. Veamos con más precisión lo que dice Parménides sobre el ser: “Permaneciendo idéntico y en el mismo (sitio), yace por sí mismo, // y así permanece estable allí mismo, porque la poderosa Necesidad // lo mantiene sujeto dentro de las ataduras del límite que lo cerca”.

El “ser” en este sentido nombra justamente a ese “sujeto” en sentido aristotélico (*hypokeimenon*, que subyace), que señala aquello que la teoría literaria está problematizando bajo el lema de la muerte del autor. Por su parte, veamos ahora cómo se expresa Gadamer con respecto a estos

<sup>1</sup> “Llamamos «racionalización» a la justificación racional (en el plano lógico o en el moral) que da el sujeto a una acción o a una actitud cuyas motivaciones (inconscientes) que le son inaccesibles [...]”. Y además: “[...] La racionalización encuentra su soporte por excelencia en los sistemas de pensamiento, de representaciones y de creencias, puesto que estos sistemas están socialmente constituidos y admitidos” (De Mijolla, 2007: 1086).

elementos subyacentes a la obra de arte: “objetivo, función, significado de contenido. Estos momentos pueden ser muy significativos en cuanto que incardinan la obra en su mundo y determinan así toda la plenitud de significado que le es originalmente propia” (Gadamer, 1975: 125). “Incardinan la obra en su mundo”, de modo que la obra tiene un estatuto propio que es ajeno a aquello a lo que, sin embargo, pertenece (“su mundo”). Ella no solo tiene significado, sino que dispone de este en “plenitud”, a *imagen* del ser redondo y perfecto parmenídeo. La obra por un lado. El artista y el mundo por el otro. Los lectores y lectoras, aquí nosotras, dispuestas a conocer ese significado pleno que, con nuestras limitaciones (pero son nuestras), la obra nos revela.

El problema de concebir así la obra de arte, como un universo de significaciones perfectamente cerrado, es que allí donde hallemos un anacoluto (el mismo ante el que la crítica como sabotaje, siguiendo en esto tanto al psicoanálisis como a Paul De Man, va a prestar tanta atención), el concepto gadameriano de la obra se desarma, se desvanece. La consideración de Gadamer tiende a equiparar la obra de arte con aquello que Ricoeur entendió como símbolo,<sup>2</sup> y esto aun a disgusto del filósofo de Marburgo.

La diferencia entre estos dos autores estriba en que, mientras Ricoeur hace hincapié en la función transitoria de la obra, Gadamer la sigue considerando como un “ser ahí” fenoménico y abierto a su comunicación, pero no a su transformación. La obra de arte se entrega al espectador “sin riesgos”, y revela así una estructura equiparable a la de un amor no oblativo, muy en la línea de la definición de amor que ofrecía Erich Fromm en *Die Kunst des Liebens*:

Liebe ist eine Aktivität und kein passiver Affekt. Sie ist etwas, das man in sich selbst entwickelt, nicht etwas, dem man verfällt. Ganz allgemein kann

---

<sup>2</sup> “Diré que hay símbolo allí donde la expresión lingüística se presta por su doble sentido o sus sentidos múltiples a un trabajo de interpretación. Lo que suscita este trabajo es una *estructura intencional que no consiste en la relación del sentido con la cosa, sino en una arquitectura del sentido, en una relación de sentido a sentido, del sentido segundo con el primero, sea o no una relación de analogía, sea que el sentido primero disimule o revele al segundo*. Es esta textura lo que hace posible la interpretación, aunque sólo el movimiento efectivo de la interpretación la ponga de manifiesto” (Ricoeur, 1970: 19-20). Por ello, lo que salvaguarda en última instancia el sentido fenomenológico de la indagación ricoeuriana es la convicción de que “todo *mythos* conlleva un *logos* latente que pide ser exhibido” (Ricoeur, 1970: 20).

man den aktiven Charakter der Liebe so beschreiben, daß man sagt, sie ist in erster Linie ein *Geben* und nicht ein Empfangen (Fromm, 1993: 41).

Se trata, pues, de un amor que podríamos considerar tachado por una ceguera particular: la misma que aqueja aquel que, como en la tragedia de Sófocles, en realidad *no quiere ver* la naturaleza de su “falta”. Este “no querer ver la falta”, que se traduce en falta de oblatividad, condiciona que la obra de arte, así considerada, “mate” igualmente al autor y al espectador, al situarlos en una posición imposible, una posición donde se pierde la relación de cada uno de ellos con la obra, y, a su vez, la función mediadora de la propia obra como posibilidad de establecer un vínculo entre autor y espectador.

Esta dificultad condiciona el propio ejercicio que hace Gadamer de la hermenéutica: debate con teóricos, algunos de ellos artistas, los cita, pero sus paráfrasis pierden el rastro de lo que la obra estaría, según pretende su postura, “queriendo decir”. Por el contrario, lo que habitualmente sí aparece en sus interpretaciones es *de facto* una referencia a los condicionamientos de aparición de la obra, y muy en particular a su referencia autorial.

Así, en el caso siguiente: “Pero desde el momento en que Schiller proclama el arte como una introducción a la libertad, se remite más a Fichte que a Kant” (Gadamer, 1975: 122). Notemos que este “más a Fichte que a Kant” habla ya de dos autores como dos sujetos. Lo mismo se puede decir *mutatis mutandis* de todos aquellos autores, críticos o no, que han pretendido “matar al autor” en el sentido actual: que la idea cae pronto en contradicción con lo que la práctica hace patente. Pues, no en vano, la crítica no deja de funcionar como una puesta en juego de la escritura, es decir, del mismo ejercicio que distingue la condición identitaria del autor.

De este modo, sin un autor, la práctica de los críticos tendría poco sentido. Desde Diógenes Laercio a Paul De Man, las remisiones a textos se muestran, o bien por lo que “alguien” ha querido decir con ellos, o bien por lo que “alguien” ha extraído de ellos (caso de textos excepcionales como la piedra de Rosetta o hitos arqueológicos por el estilo). Este fenómeno tiende a reproducirse aun en los casos de textos anónimos, en los que no es difícil encontrar referencias al “autor”, de quien lamentamos no haber conservado el nombre. Donde esto no ocurre, entonces emerge el carácter constituyente de la obra tal como la concibe Gadamer, y el lugar identitario del autor (el “quién habla” a través de ella) es desplazado, o bien a la propia obra, o bien a alguno de sus personajes.

Volviendo al campo del psicoanálisis –con quien, por alguna razón, Gadamer interpone una barrera, que le impide establecer su anhelado diálogo “entre iguales” (Gadamer, 2004)–, Lacan, especialmente, ha dado relevancia a la función performativa de esa “escritura”. Hacia 1970, tras publicar la mayor parte de su obra a los 65 años, el autor de los *Escritos* comenzó a citarse a sí mismo, en un signo que revelaba que esa “escritura” tenía, a sus ojos, el cariz de un “acontecimiento fundador” (Roudinesco, 1993: 521-522). Sin autor, o sea sin ese acto de hablar que él objetivó al retomar su palabra en tercera persona, la obra no habría tenido condición de existencia, simplemente se habría mantenido en el rango de lo “olvidable”, de lo que no hay por qué recordar.

Estas reflexiones nos permiten introducir una nueva distinción entre lo que en el campo anglosajón se articula como diferencia entre *fiction* y *non fiction*. Mientras que reproducimos directamente lo que “dicen” Aristóteles o Paul de Man, resulta difícil, más bien imposible, reproducir la misma operación con Cervantes o Kafka. Ello es así porque en las obras de ficción el autor se esconde detrás de su(s) personaje(s). De modo que el asignar un nombre, el señalarlo como autor de un texto, es una labor de encubrimiento característica de este tipo de textos.

Observemos, por ejemplo, lo que a este respecto ocurre en *Don Quijote*. En el Prólogo de la eterna novela, Cervantes pretende desmentir la autoría que le supondríamos respecto al texto. Y para ello se va a servir de dos estratagemas: pues, además de renegar de este modo de la legitimidad de su criatura, por una parte, por otra va a multiplicar las fuentes (los orígenes del texto). Porque el problema del autor también pone en tela de juicio el del *origen*:

Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna, y el amor que le tiene le pone una venda en los ojos para que no vea sus faltas, antes las juzga por discreciones y lindezas y las cuenta a sus amigos por agudezas y donaires. Pero yo, que, *aunque parezco padre, soy padrastro* de *don Quijote*, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte, casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres (Cervantes, 2005: 7; subrayado nuestro).

En efecto: si el psicoanálisis nos revela que todos los textos que producimos tienen distintos “autores”, tienen distintas fuentes (en el caso del *Quijote*) o procedencias, que cada una de esas procedencias está sobredeterminada por significaciones múltiples. Y en tal caso, nos asalta

la duda: ¿por qué hablamos de “muerte” del autor? ¿No deberíamos hablar, más bien, del no-nacimiento del autor, de su aborto, de su disolución, antes que de su muerte? ¿Realmente, a qué nos aferramos al seguir hablando de él?

La diferencia entre un muerto y un embrión no-nacido reside justamente en el *nombre*, que nos permite señalar el lugar específico del primero; el mismo (el nombre, el lugar) que, junto a las referencias déicticas, será lo poco que se pueda conservar de él, si es que se conserva algo. Por ello, aunque Cervantes publicó el Quijote con las reservas aludidas, al lector no se le escapa que tales excusas no operaban, en realidad, más que como “ardides” literarios: de contenido profundo, pero ardides al fin y al cabo. Pues al leer la novela, pese a tales precauciones (o quizá más aún por ellas), estamos “condenados” a tratar de seguir el rastro de su autoría en aspectos como las opiniones y los juicios de ciertos personajes. Esto explica las observaciones de Manuel Asensi acerca de otro pasaje de esta novela:

Por lo pronto, en mi acercamiento a la maleta, a lo que de decapitación, castración y muerte hay en ella, no se ha dejado de insistir en el decapitado, castrado y, a lo peor, muerto. Le he dado incluso nombre, Cervantes; he hablado de su rastro y perfume, de lo apasionante que resulta imaginarse a Cervantes hospedado en la misma venta en la que más tarde Don Quijote entrará en desigual batalla con el gigante enemigo de la princesa Micomicona. Y todo eso a pesar de que el ventero nunca nombra al propietario de la maleta excepto a través de un “quién” (“quien aquí dejó esta maleta olvidada”) que, en realidad, es otro velo más sobre la identidad de un nombre propio. “Quien aquí dejó esta maleta olvidada”. Sí. ¿Quién? ¿De quién? (Asensi, 2011: 202-203).

He aquí, pues, la gran condición paradójica de la autoría, en este caso revelada por Cervantes: que el autor, para desaparecer (y crear la ficción de su texto), se encubre con su propio nombre, dado que no consiente en publicar si no es a condición de dejar en él su firma. Así, sin ir más lejos, se confiesa al final del mismo Prólogo: “Y con esto, Dios te dé salud, y a mí no olvide” (Cervantes, 2005: 11), haciendo manifiesto su deseo de permanecer a través de ese texto que, sin embargo, no podemos considerar como enteramente “suyo”.

## 2. LA UTILIDAD DE LA CRÍTICA: DEL AUTOR AL SUJETO

El psicoanálisis nos brinda una oportunidad excepcional para mirar a “otro lado” que al que nos señalaba el autor. Es ahí donde el lector se descubre como autor de sus propios textos en la medida en que hace, de cada texto que lee, un texto propio, se lo apropia. A partir de ahí tiene la opción de darse cuenta de lo que Manuel Asensi llama su silogismo,<sup>3</sup> que es una suerte de intencionalidad performativa, inherente a todo texto, que deslocaliza al sujeto mismo como portador de la palabra, en la medida en que este se desplaza desde el autor de la obra hacia el crítico o lector de la misma.

Con ello se produce una suerte de desterritorialización, ya que lo que se conforma en este giro no es tanto un nuevo contexto, cuanto un nuevo sujeto que parece conseguir emanciparse del mismo, un sujeto reconvenido, el disidente, el expatriado, el que no acepta la “comodidad” del entorno que le conforma (los efectos modelizantes del texto, esenciales en la concepción de Asensi) y trata de, aunque solo sea lo intenta, moverse en el vacío abisal del *unheimlich* freudiano-heideggeriano: lo “siniestro” u “ominoso” que bien podría haberse llamado “*um-heimlich*”, con *um-* (que designa al entorno) en lugar de *un-* (negación), porque en rigor menciona aquello que está “en torno de casa”. No fuera, no, o no meramente.

La voz “*unheimlich*” no menciona una mera negación de la interioridad. La reflexión freudiana sobre la *Verneinung* (negación) nos permite leer en ella, por el contrario, la afirmación obsesiva (o repetitiva) de una exterioridad radical: “Negar algo en nuestro juicio equivale, en el fondo, a decir: «Esto es algo que me gustaría reprimir». El enjuiciamiento es el sustitutivo intelectual de la represión, y su «no», un signo distintivo de la misma, un certificado de origen” (Freud [2006: 2884-2885]); origen este que se sitúa indefectiblemente en torno a él, pues “lo malo, lo ajeno al yo y lo exterior son para él, en un principio, idénticos” (Freud: 2885). Se trata, pues, de una exterioridad que se radicaliza, como diríamos en el contexto configuracional de la crítica como sabotaje asensiana. Una exterioridad radical que, por la referencia a un sí mismo que es el desterritorializado, adopta el aspecto de una condena.

---

<sup>3</sup> “La modelización funciona silogísticamente, y en la medida en que ello lleva a la acción podemos decir que el silogismo es lo que abre inductivamente la dimensión incitativa y performativa del discurso en general” (Asensi, 2011: 29).

Para entenderlo, nos puede servir de ejemplo el propio diagnóstico que pronuncia Beatriz Ferrús acerca del libro de Manuel Asensi *Crítica y sabotaje*. Ella nos hace ver cómo esta obra revela una suerte de *continuum* que retrotrae una y otra vez a las obras anteriores del autor. Según esto, semejante *continuum* parecería hablar de algún anhelo de sentido, que afloraría en la medida en que la obra se “constituye” como tal, o sea, en tanto que esa aparente continuidad daría consistencia física al propio libro, y no al revés (Ferrús, 2013: 10). Nos abocamos con ello a una conclusión que sigue dependiendo mucho de Lacan, a saber: que el sentido solo se puede delimitar al final; como ese punto que, por definición, tiene que seguir siendo pospuesto, mientras exista la posibilidad de seguir escribiendo.

Es entonces cuando emerge una metáfora de la que quisiéramos hacer alegoría, pues, según la autora: “la crítica como sabotaje irrumpe como salvavidas en el estéril panorama global” (Ferrús, 2013: 14-15). “Como salvavidas”. Esta consideración hace de la crítica (en general) un asunto de la mayor relevancia. ¿Por qué? Porque vivimos en un mundo donde están en cuestionamiento todas las identidades, precisamente en la medida en que la crítica deconstructiva ha dificultado la propia idea de identidad.

Decía Homi K. Bhabha, en este sentido, que “en el borde del siglo, nos inquieta menos la aniquilación (la muerte del autor) o la epifanía (el nacimiento del «sujeto»). Nuestra existencia hoy está marcada por un tenebroso sentimiento de supervivencia, viviendo en las fronteras del «presente»” (Bhabha, 1994: 17; citado por Ríos Baeza, 2013: 32). De este mundo, de este “modelo de mundo fosilizado”, según la expresión de Asensi, es de donde puede surgir y surge una propuesta de la crítica *como sabotaje* (Asensi y Zabalgoitia, 2013: 185), esto es, de una crítica que reproduce el problema de la subjetividad, no en un plano esencialista, sino en uno que es más bien “estratégico y posicional” (como notábamos en el anterior ardid de Cervantes).

De este modo, el problema subjetivo del autor invita a una aproximación a ese *Unheimlich* que acabamos de desplegar: la negación que se convierte en afirmación del entorno, un *un-* que vagabundea sin advertirlo hacia el *um-*, en tanto aquello en lo que se sostiene es su exterior más propio: lo que Lacan llamaría su “extimidad” y De Man su *inwardness*. Cuesta ver a este yo como un yo sin fisuras, el yo que la tradición filosófica moderna, sin embargo, encuentra en la fórmula cartesiana “*cogito ergo sum*”.

Un yo así idéntico a sí mismo no parece otra cosa que la extrapolación de un protagonista de novela. Pero hasta este personaje se configura a lo largo de la narración y despliega modificaciones radicales a lo largo del tiempo. El hecho de que le supongamos una continuidad en la sucesión de diferencias, como el *continuum* que Ferrús descubre en Asensi –una continuidad terca, repetitiva, casi obsesiva, que se afana en manifestarse *a pesar de todo*–, es lo que nos invita a que desplazemos el problema de la identidad (del autor) hacia el del cuestionamiento filosófico del sujeto, en la órbita del psicoanálisis.

Tenemos, pues, que este sujeto es el protagonista de una especie de novela de formación. Pero hay algo más que lo distingue, o lo matiza, respecto a la configuración romántica a que aludimos. En esta, el yo se hace a sí mismo en función de alteridades. Son las “palabras de otros” en las que el yo-sujeto se desvanece como en el relato de Borges: “*Cuando se acerca el fin [...] ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos*” (1984: 28). Se aproxima la amenaza del nihilismo, pero no es el caso.

Las identidades se construyen “dentro del discurso” y a través de la diferencia, es decir, en la relación con el Otro que ellas no son, el *afuera constitutivo* referido por Derrida (1967), Laclau (1990) o Butler (1993), entre otros. Aquí las palabras de otros no solo le configuran, sino que sirven de sustrato (Nietzsche: “sentido de la tierra”) para que esa configuración adquiera la consistencia de un *retorno*, donde resulta, cuando menos, muy difícil distinguir lo que hay de anticipación y lo que se repite (diferencia):

[...] no el presunto retorno a las raíces [*roots*] sino una aceptación de nuestros “derroteros” [*routes*]. Surgen de la narratividad del yo, pero la naturaleza necesariamente ficcional de este proceso no socava en modo alguno su efectividad discursiva, material o política (Hall, 1996: 18).

### 3. LA CRÍTICA COMO SALVAVIDAS

“Ante un presente hostil, donde el pensamiento crítico parece cada vez más aplastado por los relatos de la crisis económica y los «recortes inevitables», la crítica como sabotaje irrumpe como salvavidas en el estéril panorama global” (Ferrús, 2013: 14-15). Presentar una ética o incluso una política en nuestro tiempo tiene, en efecto, algo de “salvavidas”. Sin

embargo, qué es lo que pretende salvar la crítica como sabotaje sea tal vez en este punto menos relevante que la manera que este instrumento encuentra para hacerlo.

El salvavidas es un elemento incuestionablemente útil. Es lo útil por excelencia. Todos los demás objetos cotidianos pueden medir su eficacia por referencia a este utensilio que representa el *summum* de la utilidad. Pensemos en otro instrumento útil: el cuchillo. Un cuchillo es útil si saja la carne que me dará alimento y me mantendrá con vida. Pero el mismo también lo es si cercena la arteria de aquel que amenaza con matarme.

Puede parecer un ejemplo extremo, pero en realidad es más explícitamente útil (en una película de Hollywood se diría: “más condenadamente útil”, y eso tiene su importancia) en el segundo caso que en el primero: en el del cuchillo que mata antes que en el que sirve para comer. Piénsese: si solo pudiera disponer del mismo cuchillo en una de las dos escenas, si utilizarlo en una de ellas fuese razón para excluirlo de la otra, preferiríamos sin duda disponer de él en esta última, donde *quien* no tenga el cuchillo en su mano morirá. Esto es lo que hace de él un salvavidas, pero un salvavidas *radical*, que reproduce la posibilidad de elegir entre “o lo uno o lo otro”, que diría Kierkegaard. En cambio, si prescindieramos del cuchillo en la otra situación, bien podríamos valernos *en su lugar* de los dientes, o de las propias manos, para el mismo cometido.

Este ejemplo nos sitúa ante dos factores posibles de cara a medir esta utilidad: útil es lo que me permite salvar la vida y, además, aquello para lo cual no dispongo de sustituto. Útil, en este sentido, es hablar del autor a la hora de analizar una obra, a no ser que la obra sea anónima, y sea entonces más útil hablar de alguno de los artificios literarios que hubieran sido creados para “ocupar” ese presunto lugar de excepción que atribuimos irremediabilmente al autor como responsable de la obra. Cosa que hacemos, por servirnos de un ejemplo reconocible, cuando personificamos la intencionalidad de la novela *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* al propio Lázaro, como y/o protagonista de la obra.

Manuel Asensi encuentra ese despliegue subjetivo de la utilidad como elemento cotidiano gracias a su acepción literaturizada del subalterno. En principio tomada de los estudios culturales, la inmersión de esta figura en el contexto de la crítica literaria contribuye a “sabotear” la lectura del texto de un modo muy particular: en la medida en que revienta los polisistemas de los que procede ese texto, y abre con ello paso a una deconstrucción que es metódica porque, como en Descartes, se pone al servicio de una

suerte de yo; un yo particular, paradójico, que en esto coincide con el “autor suturado” de S. Hall, el que no encuentra una referencia precisa a su identidad.

Asensi nos dice que no la encuentra porque se le ha privado de ella. El subalterno es, por excelencia, “un otro” (como en el verso de Rimbaud) que trata de recuperar la voz para decir yo. Pues es diciendo su “yo” que descubre su doble condición de sub- y de alternidad.

Por otra parte, esto hace que el concepto de Asensi de crítica como sabotaje se pliegue sobre sí mismo. En esta medida, el “salvavidas” que constituye debe poder servir de apoyo, y para hacerlo debe también ser capaz de operar, más que alusiones, elisiones, y con ello eliminar, erradicar, dejar fuera de sí. “Todo lo que constituye excluye” es una frase foucaultiana respecto a la que la crítica no puede permanecer ajena. Como explica Manuel E. Vázquez (2013), no solo es que muestre un particular interés por la significación de los anacolutos, es que está particularmente “condenada” a crear sus propios anacolutos.

El salvavidas es un ropaje que mantiene al individuo a la altura de la superficie: lo mantiene inmerso, pero le hace flotar en la superficie de lo abisal. Podría decirse que el salvavidas evita que el individuo se suma en lo profundo, pero lo cierto es que tal objeto no tendría sentido si no fuera porque viste, protege y conforma a un sujeto que tiene una inmensidad bajo sus pies.

Esta es justamente la condición que distingue al subalterno, ahora, como agente, es decir como saboteador: “En rigor, el saboteador perfecto es el que se confunde en tal grado con el contexto en que se inserta, que resulta indiscernible de él” (Vázquez, 2013: 50). Su ser “tal” apunta a su no aparecer “como tal”, pues:

[...] el sabotaje no puede aparecer como tal sin al mismo tiempo y de manera fulminante dejar de ser tal. Es decir, desaparezca en sus efectos al ser identificado y neutralizado, desaparezca como tal al comparecer como tal. La efectividad del sabotaje, pues, radica en que nunca aparezca como tal. Tan pronto ocurre y se da a ver, se esfuma en sus efectos, en su fenomenicidad y en su esencia. El éxito del sabotaje, por tanto, va asociado a su no comparecencia, a su ocultación, a su retirada [lo que recuerda al *yo retirado* de De Man (1971)]. Tan pronto eso no ocurre, su posibilidad queda frustrada. Hay una incompatibilidad insalvable entre el sabotaje y su manifestación. Sólo el encubrimiento lo preserva. Su manifestación, por contra, lo arruina. Si el sabotaje comparece como sabotaje deja de ser tal (Vázquez, 2013: 49).

En tanto que este *como* no deja de ser una recurrencia *a y desde* la configuración platónica de la relación de un sujeto puro con un mundo repleto de impurezas (lo que desde Kant llamamos “estética”, en un sentido poliédrico que, por desgracia, tendemos a dejar apartado), lo que revela este “como” es justamente un cuestionamiento de la mimesis que eleva este concepto a la utilidad requerida por el proyecto crítico y señalada por Ferrús (*supra*). Es desde aquí que se allega a “los modelos de mundo que proyectan los polisistemas” de los que proviene el texto: o sea, lo que comparece en el encuentro del autor y el lector.

La ocultación a la que alude Vázquez supone, pues, que la crítica está allá “donde no está”, y siendo un rasgo distintivo, la exigencia de la utilidad lo convierte en un mandato ético: debe, tiene la obligación de situarse en “su” más allá, la proximidad con aquello que le toca en la otredad, que es por esencia la otredad que ella misma produce. Al operar así, queda *al acecho* de todo lo que haya de resultar excluido.

#### 4. “DAS URTEIL” O LA CONDENA (DEL AUTOR)

Asensi nos dice, así, que la autoría es una especie de “condena”: condena a desaparecer vinculada con la muerte. En este sentido, no podemos dejar de acordarnos del relato homónimo cuya *autoría* le debemos a Franz Kafka, y que en sí mismo es una reflexión sobre la autoridad y la autoría.

“La Condena” es seguramente la obra más interpretada de Kafka, quizás de la literatura alemana. La crítica americana Susan Sontag llegó a hablar de la “violación de un tabú” que Kafka ha venido sufriendo desde su desaparición biológica, una violación en masa por parte de una armada de interpretaciones –violación comparable a aquella de la que Asensi hace víctima a la maleta de Cervantes (Asensi, 2011: 198)–.

Este texto fue el primer relato publicado por Franz Kafka, y como tal está atravesado por un *enigma* que, como no podía ser de otro modo, desgaja y desmiembra con especial crueldad, a imitación de la herramienta de que se servían los dioses griegos para comunicarse con los seres humanos (Colli, 1975), equiparable a esa burla que hace Georg de su padre, en cierto momento de la discusión, y que rompe el corazón del protagonista al revelársele con ella un sonido “de seriedad letal” (*toderster Klang* [Kafka, 1977: 17]).

Nuestra tesis es que, en el relato, este enigma gira en torno a la propia condición de su autoría. De este modo, el texto se muestra como una

reflexión sobre los problemas de la ficción, y al hacerlo se pliega sobre sí mismo forzando a los personajes (poliédricos, enmascarados, que van cambiando e incluso intercambiando sus funciones y sus referentes en función de estos pliegues reflexivos) dentro de una lógica que tiene más que ver con lo onírico que con lo narrativo. Pero así revela de un modo único (un modo auténticamente kafkiano) la cadena intersubjetiva que es propia del insistente regreso que opera lo ficcional sobre lo vivido, la repetición sobre el recuerdo, en un movimiento que en ocasiones evoca al film *Deconstructing Harry* (Doumanian, Brick y Allen, 1997).

Con razón se halla en él un motivo que se hace presente en toda la obra de Kafka a través de insistentes menciones: el padre. El padre como lo que “insiste”, que señalaría Deleuze, ocupa un lugar significativo de “retorno” equiparable al síntoma psicoanalítico. Especialmente por lo que este retorno muestra de particular en el relato que vamos a comentar: es el retorno de una amenaza que pone en tela de juicio la propia procedencia del relato, y por ello, mediante una alegoría brillante, de la autoría de la narración. En síntesis, la autoridad se presenta como una potencia que emerge en toda presentación discursiva con el objeto de cuestionar y aun desbaratar una autoría que se percibe como siniestra, extranjera, *unheimlich*, pero también, por lo mismo, resistente ante la versión de los hechos configurada por una cierta oficialidad.

La narración empieza con las dudas de Georg Bendemann ante un deseo (el de comunicar su compromiso matrimonial), porque ello podía socavar el ánimo de un supuesto amigo (un amigo sin nombre). En el contexto del relato de Kafka –del que ya hemos dicho que está constituido por innumerables pliegues, en los que todas las narraciones posibles aparecen como visiones deformadas (casi un recuerdo de la mónada leibniziana) y parecen reflejarse y devolverse la mirada unas a otras–, debemos interpretar a este amigo como el *receptor anónimo y paradójico* de una serie de cartas que –*fatum* trágico del relato– no han de llegar nunca a su destino. Lo cual no es óbice para que sigamos suponiendo que ese amigo, el que habita el lugar del destino, *está ahí*: “ahí” donde se sitúa al comerciante, o sea en San Petersburgo, en el extranjero, o simplemente afuera.

Este amigo anónimo es, por tanto, el primer “autor” desaparecido, y el primer acercamiento de este relato al tema de la autoría tiene que ver con la manifestación de su “nombre” ausente, es decir, de un nombre que se hace patente en su omisión. Atendamos a la descripción imaginaria que se hace Georg de su amigo:

Según contaba, no mantenía grandes relaciones con la colonia de su país en dicha ciudad, ni tampoco tenía amistades entre las familias del lugar, de manera que su destino parecía ser una soltería definitiva.

¿Qué querría uno escribir a una persona así, que claramente había errado su camino, y a la que se podía compadecer, pero no ayudar? (Kafka, 1977: 7).<sup>4</sup>

Prosiguiendo con la alegoría que estructura la narración, parece plausible, al menos en un primer momento, distinguir en este receptor anónimo (recordemos: el lector de la misiva que informa del matrimonio del protagonista) al propio público a quien va dirigida la carta-relato. En este fragmento, Kafka describe a “uno más” de tantos personajes burgueses, pero personajes solitarios, anhelantes, frustrados... esos serán los consumidores por excelencia de su “mercancía” –una entre un millón; si no les alimenta él, si no es él quien informa al amigo (e “informar” significa transmitir información, pero también dar una forma concreta: se trata de un acto performativo), tal vez lo haga “otro”. Es bajo esta consideración que Georg se decide a dar el paso y escribe la carta en la que comunica su nueva situación: que va a casarse. Con este mensaje, Georg entiende que se sanciona su efectivo compromiso.

Manuel Asensi ha distinguido al subalterno en el hecho de que, característicamente, solo toma la voz cuando se le solicita.<sup>5</sup> Según esto, podemos concluir que el personaje de Georg Bendman, artífice de una carta que se convierte en el espejo en que se mira el autor del relato, habla desde la posición de subalterno porque, entre otros motivos, habla como reacción, no por voluntad propia.

La carta tiene implícitos, pues, dos elementos que se retroalimentan: por un lado, uno de *retorno*, que se evidencia en el interés y las dudas obsesivas con las que Georg se plantea la posibilidad de pedirle al amigo que retorne (de Rusia, sí, pero que retorne a casa, al país, al *Heim* de lo *heimlich*); y otro elemento que es de *sanción*, en tanto que es en ella

<sup>4</sup> La traducción, como en el resto de ocasiones en que citaremos este relato, es propia. Existen numerosas traducciones al español en el mercado editorial que son perfectamente válidas. Sin embargo, dados los giros filológicos que desarrollaremos a partir del texto de Kafka, optamos por referirlo directamente en su idioma original, de acuerdo a la versión que en la actualidad posiblemente sea la más accesible del mismo (la que aparece en la colección Taschenbuch de la editorial Fischer).

<sup>5</sup> “El poderoso se define por poder tomar la palabra en contextos muy amplios, mientras que el subalterno se define por no poder tomar la palabra bajo su propia iniciativa” (Asensi, 2011: 320).

misma, en la propia carta, que está contenida la respuesta anhelada, a saber el reconocimiento de su matrimonio:

[...] posiblemente vendría –habla Georg a su prometida–, o al menos eso creo, pero se sentiría obligado y ultrajado, quizás me envidiaría y a buen seguro se sentiría infeliz e incapaz de aliviar nunca esa infelicidad. Volvería a Rusia solo. Solo... ¿Sabes lo que es eso? (Kafka: 10).

De este modo, la sanción se relaciona con otro retorno, en este caso *al* afuera, al país extranjero que más arriba hemos relacionado con lo *unheimlich*: “Tal vez habría que aconsejarle que volviera a casa, que acomodara aquí su existencia”, palabras elevadas que hablan de la condición del retorno a la vez temido y anhelado (más tarde sabremos por qué) del amigo. Parecería que la carta fuera autosuficiente, pues gracias a ella el amigo anónimo “va a saber”, aun *a pesar* de que con ello pueda destruir la curiosa “felicidad” que Georg le supone: la felicidad de la “inopia”, de, estando mal, no saber *por lo menos* lo mal que se está.

Por ello, de lo que se trata es de un dilema que vaga entre la duda de que *o bien* el otro sepa *o bien* se le mantenga en la ignorancia. Es debido a esto que el acto de escribir y de entregar lo escrito resulta tan performativo como pudiera ser. Kafka piensa en los efectos que produce la escritura, y estos los localiza en un espacio vaporoso donde los conceptos se reúnen con los afectos y apuntan al *afepto* asensiano (2011: 66). No sin motivos alude Georg, como excusa para no haber escrito aún esta epístola (y menos aún, haberla enviado), a la “tristeza” que va a producir en el lector.

Por último, en torno a los dos actos que aquí secuenciamos (el diálogo de Georg con la prometida, primera escena, y la discusión con el padre, segunda escena) se constituye una estructura que coincide con la condición “reactiva” que Asensi distingue como propia del subalterno (Asensi, 2011: 320). Georg escribe la carta, sobre todo, a instancias de su prometida, que nunca llegará a ser esposa. En toda la cadena de razonamientos que nos presenta las dudas neuróticas de Georg no hay lugar para otra motivación plausible, ya que ni el interés creciente que el amigo habría mostrado por ella de forma repentina, a través de una correspondencia que más tarde será desmentida por el padre (y sin que Georg le hubiese dado motivo alguno para ello, doble anacoluto que a la postre será nuclear), ni el temor a que el mismo se entere de la noticia por terceras personas (como en efecto así habría de ocurrir, según lo revela el padre) son secuencialmente rebatidos.

Por ello hemos de concluir que Georg solo habla por exigencia de la

novia y aun *a pesar* de que había previsto consecuencias fatales para el tercero en discordia: el otro sobre el que (en esta escena como en la que le seguirá) versa la disputa. “«Si tienes un amigo así, Georg –le explica la novia–, lo que tendrías que hacer es no casarte». «Sí –responde el novio–, esa es nuestra culpa común; pero no querría que fuera de otro modo»” (Kafka: 10).

“*Ich wollte es auch jetzt nicht anders haben*”; literalmente: “no habría querido “nada de lo otro”, nada del otro. Por una parte, la identidad de este otro se revela definitivamente en suspenso; tendrá razón el padre cuando, más adelante, le acuse de egoísmo, pues su preocupación fundamental gira en torno al plano de la propia identidad: “«Yo soy así y así me tiene que aceptar», se dijo, «no puedo extraer de mí a una persona que pudiera ser más adecuada para su amistad que yo»” (Kafka: 10).

Solo que esta identidad, no se olvide, es fundamentalmente para otro: el otro que, no solo hace hablar (la novia), sino que además hace hablar tras una determinada espera y según una determinada manera (el amigo a riesgo de ser ofendido, el que puede retornar por partida doble, aquí y allí, en lo *heimlich* y en lo *unheimlich*, de lo adentro y afuera doblados y proyectados uno frente a otro y frente a sí).

Sin embargo, antes de enviar la misiva, y a la postre *en lugar de enviarla*, se la muestra al padre para que *le devuelva* su opinión: nuevo acto de retorno, en el que por segunda vez se debe “sancionar” el mensaje en que consiste la carta. Vemos así hasta qué punto resulta el problema del autor mediado y politizado a través del de la autoridad.

Como consecuencia de ello, al final del relato, el protagonista se deja morir como respuesta a un mandato que no es directo, aunque sí directivo: “Te condeno a morir”, le dice. No “Mátate” o “Debes morir”; no: “Te condeno...”.

Recordemos que Kafka se “estrenó” con este texto, antes del cual no podía considerarse escritor, y después del cual va a descubrir las razones que le habían mantenido durante años en una postergación de la publicidad que en rigor revela lo específico de su escritura: abocada, “condenada” a un suicidio que tiene un significado profundo, y que se quiere paradójico porque responde a un mandato que, en rigor, no proviene de él sino de “su” afuera (de “su” prometida, de “su” padre, de “su” amigo). Sería entonces mejor que habláramos, no de suicidio, sino de “altericidio”. En este caso, la muerte del autor es especialmente aquello que, como obstáculo irrebalsable, sirve sin embargo a Kafka-Georg como acicate de la escritura, en tanto que sitúa al autor en una posición paradójica en la que solo se

permite escribir aquello *ante* lo cual siente la inminencia de su propia disolución.

Cruzó corriendo la carretera, en dirección del agua. Se aferró a la baranda, como un hambriento a su comida. La saltó, como debía hacerlo el distinguido atleta que para orgullo de sus padres fue en sus años juveniles. Se sostuvo colgado todavía un instante, con manos cada vez más débiles; espíó entre la baranda a un autobús que se acercaba, y que ensordecería el ruido de su caída, y exclamó en voz baja: “Amados padres, a pesar de todo, os he querido siempre”, y se dejó caer.

En ese momento una interminable fila de automóviles transitaba por el puente (Kafka: 18).

Con la muerte, punto final del relato, se acaban las elucubraciones, las dudas; se acaba una espera que parecía interminable y el autor se permite por fin “lanzarse” a la publicidad con un gesto que no puede disimular los ecos de una cierta “precipitación” (Kafka escribió este texto en apenas ocho horas). Precipitación que es comparable al suicidio, sí, pero no cualquier tipo de suicidio, sino en concreto aquel que se expresa en el acto de lanzarse a un abismo, desde un puente, hacia el río, y mientras la algarada del tráfico produce su mayor estruendo. Pero lo que queremos remarcar es que se trata sobre todo de un pavor “ante...”.

“Amados padres, siempre os he querido”. Este gesto de Georg, que se sacrifica *por amor* a sus padres, nos obliga a remitirnos a la *oblatividad* del autor que se quita de en medio para que su texto emerja. Pero, en rigor, este sacrificio estaba ya presente en el propio acto de dudar, que hemos situado en la *espera* en que han vivido tanto Georg como Kafka antes de la publicación del relato. Es ante esta duda que aparece el padre como una figura gigantesca, que asusta, lo que hace que Georg se vea muy pequeño, como ese niño que aquí vuelve a escena justo antes de saltar al vacío (“Se balanceó sobre la barandilla, como el gimnasta excelso que había sido el orgullo de sus padres durante la juventud”).

Por ello, la discusión con el padre, en realidad una reprimenda de este, no es sino la exteriorización de las mismas dudas que abocan a la *espera* del autor. Se produce con el escribir de la carta una resignificación instantánea, y por ello apropiadora (en el sentido del *Ereignis* heideggeriano) de todo lo que teme: tanto de *no ser* respondido como, sobre todo de *sí serlo*. Su anhelo es temor a la vez y por eso busca respuesta en el padre “antes de tiempo”, es decir antes de enviar y esperar a que sea

el amigo quien le responda. Georg espera él mismo porque teme la espera del otro, y enfrentándose al padre está encarando justamente esa posición de espera.

Para ello, aun cuando ha conseguido escribir la carta, se hace trampas y rompe el vínculo sagrado que esta tenía con una temporalidad que rehúsa y que es todo lo contrario a su vivencia del esperar. Por eso ha cambiado de receptor: el padre real en lugar del amigo anónimo, un amigo al que se supone desilusionado, soltero, agraviado. Un amigo en el que ya no vemos tanto al *sub-alterno* de Georg, sino de su autor, del propio Kafka, que es autor de “La condena” pero también protagonista de *La carta*... –esa carta que tiene al padre (padre de Georg y padre de Kafka) como interlocutor agraviado, pero también privilegiado por su reconocimiento social.

#### CONCLUSIONES: LA “CONDENA” DEL AUTOR COMO POSIBILIDAD DE LA ESCRITURA

Condena, del latín *condemnare*, está compuesto por el prefijo *con-* (reunión, junto a, acción global y completa) y el verbo *damnare*, que en latín denota el acto de declarar que alguien tiene que pagar una retribución, o cumplir una contraprestación o castigo. Por su parte, el verbo *damnare* viene de *damnum*, que se refiere en lenguaje jurídico al castigo o deuda, o indemnización que se tiene que pagar, cuando alguien hace un mal. En la lengua alemana está, pues, íntimamente emparentado con el término *Schuld*, cuya traducción más habitual es la de culpa. Es en este sentido que Georg le decía a su prometida, como coautora de la transgresión implícita a la carta: “Sí, es nuestra culpa común, pero tampoco habría querido que ahora fuera de otro modo” (“*Ja, das ist unser beider Schuld; aber ich wollte es auch jetzt nicht anders haben*” [Kafka: 10]).

De acuerdo con ello, hemos visto que el concepto de “autor” señala, justamente, ese lugar donde se hace patente la responsabilidad posible respecto a un texto. Gracias a esta circunstancia la carta, alegoría del propio relato –y, especialmente, de las dificultades para escribirlo–, ha revelado al mismo tiempo dos significaciones complementarias: por una parte, como un objeto del deseo de su escritor y, por otra, como un producto del mismo; la causa y a la vez su consecuencia. Todo lo cual convierte a su autor, propiamente, en “sujeto”, pero de un modo tal que lo deja “comprometido” en su propio acto de escribir.

Se trata del sujeto de ese deseo que se realiza, precisamente, en la obra; circunstancia que repite la fórmula lacaniana que hace de un

significante el sujeto para otro significante (Lacan, 2007: 74). No hay sujeto, entonces, sin carta, pero tampoco hay carta sin ese “yo” que se disuelve en el acto de poner en circulación su mensaje.

El relato de Kafka revela que escribir no es publicar, aunque se escriba para publicar. Toda escritura responde a la realización de una cierta estructura inconsciente que pone en acto el deseo del autor. Y esto es problemático porque el inconsciente, como discurso, no es potestativo del yo, como “pretende” o “finge” todo autor que, por su parte, se sienta a escribir e imprime al final del texto su propia firma.

Al contrario, el inconsciente, como discurso, pertenece más bien al Otro (Lacan, 1978: 258). A tal efecto, hemos analizado cómo la condición autobiográfica del relato de Kafka refuerza el vínculo de su autor con Georg, el personaje central y, por ende, *portador* del punto de vista (como el ventero lo era de la maleta en Don Quijote) según el cual acontecían todas las dificultades que se resumían en su propia “condena”. Tanto Georg como ese escritor desaparecido en Don Quijote, que parecía aludir al propio Cervantes, deben “sumirse” en su ficción (un autor que aparece para desaparecer, algo así como lo que acostumbraba a hacer Hitchcock en sus películas) para transmitir una cierta versión de los hechos de la que son algo más que portavoces; pues más bien se comportan, en efecto, “como un padre”.

Así, la pregunta acerca de la autoría se desliza en los dos textos analizados, de forma subrepticia pero significativa, hacia esta otra: ¿qué significa ser el “padre” de un texto? En este sentido, hemos visto cómo un “padre”, especialmente en el relato de Kafka, es alguien que actúa conforme a un deber del cual él mismo tiene que ejercer, nuevamente, como “portador”. Por eso no puede ser fácil para Georg responder ante una figura inmensa, a la que con razón presenta como “monstruosa”.

Sin embargo, es solo bajo esta condición que el propio Kafka consiguió, de hecho, escribir su relato (recordémoslo: de un modo frenético y en tiempo récord). La “condena”, pronunciada alegóricamente por el padre, debe entenderse entonces como la ocasión para poner fin a una duda fugaz (y por ello infinita: *unendliche* y *Augenblick* compartían presencia en el último párrafo del relato) concomitante a la condición “alterada” de un deseo que en rigor era “del Otro”.

Por eso, al final de este relato, el “desaparecer” respondía a un mandato: voz del “Otro” que, de este modo, se revelaba como el auténtico “autor” de semejante “deseo de escribir”, aunque para ello tuviera necesidad de mostrarse como el deseo que había atravesado y se había

puesto en ejecución en la mano de Kafka. Acude, a tal efecto, en nuestra ayuda un último significado español para la palabra “condena”, por otra parte implícito en sentencias como la que usaba Asensi al decir que la escritura condenaba al autor a su desaparición (*supra*); pues la escritura es para su autor, ante todo, un *fatum*, destino y hasta providencia. Todo lo cual redundaría en que la condena no debe entenderse (solo) como un castigo. Más bien, el castigo parece la expresión dramatizada de una operación que es internamente constituyente para el autor; ya que este solo (se) realiza a través de ella.

### BIBLIOGRAFÍA

- Asensi Pérez, Manuel (2011), *Crítica y sabotaje*, Barcelona, Anthropos.
- Asensi Pérez, Manuel (2013), “Modelos de mundo y lectores/as desobedientes”, *Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, 237, 17-30.
- Asensi Pérez, Manuel y Mauricio Zabalgaitia (2013), “¿De qué hablamos cuando hablamos de crítica como sabotaje? Entrevista a Manuel Asensi”, *Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, 237, 183-194.
- Bhabha, Homik K. (1994), *The Location of Culture*, London-New York, Routledge.
- Borges, Jorge Luis (1984), “El inmortal”, en *El Aleph*, Madrid, Alianza, 7-28.
- Butler, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2005), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Cátedra.
- Colli, Giorgio (1975), *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi Edizione s.p.a.

- De Man, Paul (1971), *Blindness & Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Oxford University Press.
- De Mijolla, Alain (2007), (coord.), *Diccionario internacional de Psicoanálisis*, Madrid, Akal.
- Derrida, Jacques (1967), *De la grammatologie*, París, Les Éditions de Minuit.
- Doumanian, Jean y Richard Brick (productores) y Allen, Woody (director) (1997), *Deconstructing Harry*, USA, Hollywood Pictures.
- Even-Zohar, Itamar (1990), “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, *Poetics Today*, 11 (1), 45-51.
- Freud, Sigmund (2006), “La negación”, en *Obras Completas*, Barcelona, Biblioteca Nueva-RBA, vol. IV, 284-286.
- Fromm, Erich (1993), *Die Kunst des Liebens*, Frankfurt am Main, dtv Verlagsgesellschaft.
- Gadamer, Georg (1975), *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Gadamer, Georg (2004), “La incapacidad para el diálogo”, en *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme.
- Hall, Stuart (1996), “¿Quién necesita identidad?”, en Hall, Stuart y Paul Du Gay (compiladores), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires/Madrid, Amorrortu.
- Kafka, Franz (1977), *Das Urteil und andere Erzählungen*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH.
- Lacan, Jacques (1978), *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Lacan, Jacques (1980), *Radiofonía & Televisión*, Barcelona, Anagrama.

- Lacan, Jacques (2007), *El seminario de Jacques Lacan. Libro X: la angustia*, Buenos Aires, Paidós.
- Laclau, Ernesto (1990), *Nuevas Reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Ricoeur, Paul (1970), *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI.
- Ríos Baeza, Felipe A. (2013), “El sabotaje en el concierto de lo post”, *Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, 237, 31-40.
- Roudinesco, Élisabeth (1993), *Jacques Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, Barcelona, Anagrama.
- Sontag, Susan (1996), *Contra la interpretación y otros ensayos*, Madrid, Alfaguara.
- Vázquez, Manuel E. (2013), “La tarea crítica: deconstrucción y sabotaje”, *Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, 237, 41-52.