

A: ANDERLINI, Silvia Susana

T: *La locura de la representación: los diarios de Kafka y de Kertész*

P: Facultad de Filosofía y Humanidades, UCC – Letras

R: A partir del cuestionamiento de la racionalidad y la normalidad instituidas, la ponencia revisa la diferencia entre poesía y locura que Foucault plantea en *Las palabras y las cosas*, comparándola con la distinción entre símbolo y alegoría que realiza Walter Benjamin. Desde allí se propone la reformulación de la memoria entendida como retorno a la presencia del *sí mismo* –ya diferido o ausente- en el discurso, y que se articula en los diarios de Kafka y de Imre Kertész de manera fragmentaria, irracional y alegórica, como “cita” e interrupción, como locura y sinrazón. Esto implica su deconstrucción. El *sí mismo*, más que recordar, “cita”, abriéndose así a la diferencia y a la diseminación. La memoria del *sí mismo* se vuelve por lo tanto imposible, y la escritura del diario se convierte en un simulacro, un acto de locura en el que lo mismo y lo otro ya no se discriminan.

PC: locura –representación - escritura – memoria - diarios

La locura de la representación: los diarios de Kafka y de Kertész

Por Silvia S. Anderlini¹

I

Determinadas formas históricas de la racionalidad occidental, así como la definición misma de normalidad, junto con las instituciones y poderes que la administran, fueron sistemáticamente cuestionados por Michel Foucault desde otras experiencias, entre ellas, la de la locura. Sus trabajos, así como los de Marcuse, Adorno y N. Elías, entre otros, y pese a sus diferencias, tratan de explicar, y de contribuir a superar, las dimensiones *irracionales* de nuestra vida social, que tienen que ver con determinados códigos teóricos, instituciones y poderes legitimados, muchas veces, en nombre de la cientificidad.²

También en *Las palabras y las cosas* Michel Foucault se ha referido a la locura al sostener que asegura la función del *homosemantismo*, es decir que reúne los signos a través de su semejanza, encontrando analogías entre ellos. Si bien adjudica a la locura la función analógica vinculada al predominio de *lo mismo*, más que de *lo otro*; sin embargo en el Prefacio del libro citado plantea, desde su mirada arqueológica, que:

La historia de la locura sería la historia de lo Otro –de lo que, para una cultura, es a la vez interior y extraño y debe, por ello, excluirse (para conjurar un peligro interior), pero encerrándolo (para reducir la alteridad); la historia del orden de las cosas sería la historia de lo Mismo –de aquello que, para una cultura, es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en las identidades. (Foucault, 2003, p. 9)

En *Don Quijote*, por ejemplo, la ficción frustrada de las epopeyas se ha convertido en el poder representativo del lenguaje, porque su verdad no depende de la relación de las palabras con el mundo, sino más bien de la relación sutil que establecen los signos entre sí. Foucault observa que *Don Quijote* es la primera de las obras modernas porque en ella se ve la *razón* cruel de las identidades y las diferencias “juguetear” con los signos y las similitudes. O sea que la semejanza, en este contexto, tiene que ver con la *sinrazón* y la imaginación:

El loco, entendido no como enfermo, sino como desviación constituida y sustentada, como función cultural indispensable, se ha convertido, en la cultura occidental, en el hombre de las semejanzas salvajes. Este personaje, tal como es dibujado en las novelas o en el teatro de la época barroca y tal como se fue institucionalizando poco a poco hasta llegar a la psiquiatría del siglo XIX, es el que se ha enajenado dentro de la analogía. Es el jugador sin regla de lo Mismo y de lo Otro. Toma las cosas por lo que no son y unas personas por otras, ignora a sus amigos, reconoce a los extraños; cree desenmascarar e impone una máscara. Invierte todos los valores y todas las proporciones porque en cada momento cree descifrar los signos: para él, los oropeles

¹ Profesora Titular de *Hermenéutica y Crítica literarias* y de *Lingüística Contemporánea* (Letras, UCC).

² “Un papel específico juegan en este sentido las instituciones de normalización, entre ellas la cárcel y el manicomio, dos instituciones que, respectivamente, hacen operativas la ficción de la libertad y la ficción de la racionalidad del orden social” (Alvarez-Uría, 1996, p. 24).

hacen un rey. Dentro de la percepción cultural que se ha tenido del loco hasta fines del siglo XVIII, sólo es el Diferente en la medida en que no conoce la Diferencia; por todas partes ve únicamente semejanzas y signos de la semejanza; para él todos los signos se asemejan y todas las semejanzas valen como signos. (Foucault, 2003, pp. 55, 56)

Podemos sugerir que algo similar a esta función analógica (*homosemantismo*) ocurre en la concepción del símbolo de la estética romántica. Esta perspectiva, cercana a una homología entre ambos polos de la representación (significante y significado), se puede vincular con la noción del símbolo en la estética del siglo XIX, en la que prevalece una concepción del arte donde la representación de la experiencia estética y la propia experiencia tenderían a coincidir, a identificarse.

Walter Benjamin sin embargo contrapone la figura del símbolo, como expresión de una totalidad, a la figura de la alegoría, reinterpretándola como quiebra de la pretendida intemporalidad de lo simbólico³. Frente a la reconstrucción del sentido del mundo por medio de la creación del espíritu en la obra de arte romántica, la alegoría consagra y acentúa en cambio la percepción histórica y fragmentaria de los significados textuales. Esta inversión, que parte de la temporalidad histórica, hace que en la alegoría la imagen sea sólo “una firma, sólo un monograma de la esencia, no la esencia misma tras su máscara”⁴.

Foucault asigna a la poesía esa tarea “alegórica”, pues trata de oír el “otro lenguaje” de la semejanza a través de la diversidad de los signos: “Entre ellos (el poeta y el loco) se ha abierto el espacio de un saber en el que, por una ruptura esencial en el mundo occidental, no se tratará ya de similitudes, sino de identidades y de diferencias” (Foucault, 2003, p. 56). En este marco teórico cabe replantearse la noción de mimesis, como identidad y como diferencia. En el contexto de las hermenéuticas instaurativas, por ejemplo, la noción de *identidad narrativa* de Paul Ricoeur en tal sentido constituye un concepto mediador entre lo mismo (*idem*) y lo otro (*ipse*)⁵.

Benjamin descubre en el drama barroco alemán una profunda brecha entre la materialidad y el significado. El símbolo y su acción idealizadora (el sentido y la materialidad reconciliados, el ser y el significado totalizados) se oponen a la alegoría que aparece como prolija, mecánica y burda, al igual que la práctica de la escritura, “que sistematiza sus atomizados fragmentos materiales en interminables constelaciones de significado carentes de motivo” (Eagleton, 1998, p. 25). En la sima entre significante y significado se proyecta la sombra de la muerte, entendida como el desmembramiento de la conciencia y la naturaleza física. La muerte es entonces la “devastación final del signo”, la ruptura total de su coherencia imaginaria, como

³ La indagación de Benjamin de los dramaturgos barrocos alemanes del siglo XVII tenía la intención de mostrar de qué manera la alegoría era el modo a través del cual el lenguaje de la Modernidad podía expresar su tiempo como una época de desolación y de fragmentación, aunque en cada fragmento existiera una promesa de totalidad.

⁴ Walter Benjamin. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Citado por Thiebaut, Carlos (1990) *Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad*. Visor. Madrid, p. 65.

⁵ Su teoría hermenéutica se presenta como la “comprensión de sí por el desvío de la comprensión del otro”. En su artículo “La vida: un relato en busca de narrador” dice el autor: “Aquello que llamamos sujeto nunca está dado desde el principio. O, si está dado, corre el riesgo de verse reducido al yo narcisista, avaro y egoísta, del cual justamente nos puede librar la literatura. Ahora bien, lo que perdemos del lado del narcisismo, lo ganamos por el lado de la identidad narrativa. En lugar del yo atrapado por sí mismo, nace un sí mismo instruido por los símbolos culturales, en cuya primera fila están los relatos recibidos de la tradición literaria. Son ellos quienes nos confieren una unidad no sustancial sino narrativa”. (Ricoeur, 1984, p. 57)

lo es la misma escritura “que tiene lugar en la resbaladiza juntura entre el significante y el significado, y con la cual (...) la muerte está íntimamente asociada.” (Eagleton, p. 26)

El símbolo y la alegoría revisados por Benjamin y por el crítico deconstruccionista Paul de Man enfatizan la polaridad representativa entre la *presencia* simbólica que fundamenta un sentido y la *ausencia* alegórica que lo desestabiliza. El signo alegórico refiere a otro signo que le precede, y con el que no logra coincidir jamás. Frente a la coincidencia del símbolo, la alegoría está constituida por una distancia: si el primero se caracteriza por una presencia, el segundo por la remisión a un pasado inalcanzable. Si el símbolo postula la posibilidad de la identidad, la alegoría designa siempre la distancia en relación con su *origen*. La alegoría, al igual que la ironía, se caracteriza por encarnarse en signos que siempre apuntan a algo diferente del sentido literal. La disrupción o discontinuidad entre significante y significado es el rasgo central de ambos conceptos bajo la descripción semántica de Paul de Man, para quien la mimesis es una construcción topológica, tal como se desprende de su mirada sobre la autobiografía⁶. Después de todo ya desde la Antigüedad, “en la elocutio (campo de las figuras), las palabras son *transportadas, desviadas, alejadas*, de su hábitat normal, familiar” (Barthes, 1990: 156), y en ello consiste el fundamento de la alegoría.

También el acto de citar un texto, en el marco del pensamiento de Benjamin, significa *interrumpir* el contexto al que pertenece. La cita, al igual que la alegoría, no *representa*, sino más bien *presenta* o expone, de ahí su *diferencia*, su *desvío*, con respecto al contexto original de su producción. Por ello el acto de citar constituye una tarea de demolición, más que de conservación, como observa Agamben (2006). La cita, como advenimiento de un pasado que ha sido olvidado, apunta a un origen que está desde siempre diferido.

Esta noción de *interrupción* que se produce en la cita y en la alegoría resulta clave para la crítica del tiempo histórico de Benjamin, dominado por las ilusiones de un progreso indefinido, reunidas en torno a una narrativa lineal y homogénea cuyo destinatario es el discurso de los vencedores, como se desprende de sus *Tesis sobre el concepto de historia*. La noción de “memoria” que se infiere tanto allí como en el *Libro de los Pasajes* es factible de relacionar con la configuración de la misma en el discurso autobiográfico de la (pos) modernidad, entendiendo por tal al producido por autores como Franz Kafka, en sus *Diarios (1910-1923)*, e Imre Kertész⁷ en el *Diario de la Galera* de 1992. Al ubicarse uno en la primera mitad del siglo XX y el otro al final, en su discurso es posible observar el proceso de refiguración de la memoria y de la subjetividad como alegoría crítica de la representación. La concepción de la memoria como cita implica su deconstrucción, ya que se realiza en el discurso como fragmentos o “ruinas” del lenguaje representativo, mediante la escritura del diario.

⁶ El lenguaje de las figuras, el de la metáfora y la prosopopeya, es silencioso y abre un vacío que termina con una privación de la voz, justamente por no hablar por sí mismas. El lenguaje de los tropos produce sentido, pero a la vez expone (de manera patente en la autobiografía) el sinsentido y el silencio que operan en las condiciones mismas de la producción de ese sentido. De aquí el carácter doble de la autobiografía, que en su intento por rescatar una voz “propia” a través de las figuras del lenguaje, termina haciendo evidente la privación de sentido que supondría esa restauración sobre la base de los recursos lingüísticos. (Cfr. De Man, 1991)

⁷ Nacido en 1929 en Budapest, Kertész fue deportado en 1944 a Auschwitz y Buchenwald. A su regreso a Hungría trabajó como periodista, traductor y autor de comedias y guiones cinematográficos. Recibió el Premio de Literatura de Brandeburgo (1995) y el Premio del Libro de Leipzig (1997). Entre sus obras se destacan *Sin Destino, Yo, otro. Crónica del cambio, El fracaso, Diario de la galera, Un instante de silencio en el paredón y Liquidación*. Recibió el Premio Nobel de Literatura 2002.

A través de los diarios de Kafka y de Kertész redefiniremos entonces la escritura y la memoria como fragmentos o ruinas del lenguaje, como “cita” e interrupción, como locura y sinrazón.

II

El escritor que lleva un diario lo hace, según Blanchot, como un medio de salvación⁸. Así sucede, tal vez, con Kafka. Se trata de fijar la “conciencia de sí”, pero literariamente. Sergio Cueto observa la contradicción que se produce en Kafka en el hecho de escribir un diario, ya que esa escritura es una búsqueda de la verdad (acerca de la conciencia de sí) pero a través de la mentira, una especie de ejercicio de observación. Pero ese ejercicio no tiene por objetivo el conocimiento y el dominio de sí mismo, sino que es la *exposición* de sí a lo que es, “el sí mismo en cuanto sólo exposición”, dice Cueto. Es decir, no hay ningún fundamento del sí mismo que se pueda hallar mediante la escritura del diario. Es sólo escritura, exposición. Por lo tanto el diario es *sin razón*, no tiene razón de ser, porque esta clase de observación se confunde con el olvido de sí, “y este olvido con una memoria que ya no necesita recordarse a sí misma, que es en cierto modo como el insomnio del olvido”. (Cueto, 2005, p. 10) Por lo tanto, el *Diario* (de Kafka) no será un modo de exhibirse sino de ocultarse, de reducirse y desaparecer. Es el desgaste y la ruina de la escritura.

Tanto Kafka como Kertész experimentan el fracaso, la posibilidad y la imposibilidad de escribir. A veces la suspensión de la obra durante ciertos períodos: “La rodilla dolorida, los dos meses infructuosos y esta última ofensa, todo ello ha sido necesario para reemprender la escritura allí donde me detuve hace unas ocho semanas en Budapest.” (Kertész, 2004, p. 96) La escritura del diario persiste pese a todo. También su absoluta inutilidad.

Kertész dice, por ejemplo: “La extrañeza de mi vida demuestra la necesidad de la muerte” (p. 272). No cree ser él quien vive su propia vida. También se pregunta si la muerte le pertenecerá. Cuando hojea sus diarios observa que, si bien revelan una forma de vida digna de atención en medio del derrumbamiento centroeuropeo, precisamente las circunstancias centroeuropeas los inutilizan totalmente como documento de una forma de vida merecedora de atención. Llega a la conclusión de que resultan “inútiles” porque no pueden ni quieren servir de consuelo para seguir viviendo.

¿Podemos hablar entonces de una irracionalidad de la escritura?

⁸ “Tal vez como ningún otro, Maurice Blanchot se ha interrogado acerca de las razones que tiene un escritor para llevar un diario. El diario íntimo, es decir, el relato más o menos minucioso, pero en cualquier caso ordenado por la pauta cronológica del calendario, de los sucesos, contratiempos, afectos, estados anímicos, pensamientos, relaciones, etc., etc., etc., de cada día, es para el escritor un medio de salvación, al menos en tres sentidos. En primer lugar es un medio de salvación de la nulidad de la vida cotidiana, cuya vanidad se convierte, al ser escrita, en algo realizado; en segundo lugar, constituye un medio de salvación de la imposibilidad de escribir, de la escritura misma en cuanto resulta inseparable y hasta indiscernible de esa imposibilidad, precisamente en la medida en que, en el diario y por él, la escritura se convierte en la facilidad de la escritura, en la posibilidad ligera de escribirlo todo; finalmente, en tercer lugar, es un medio de salvarse a sí mismo, de regresar al mundo, al tiempo, los hechos y las cosas de cada día liberándose de la irrealidad, la ausencia de tiempo, la fascinación imaginaria y la impersonalidad anónima de la exigencia literaria, que exige que el escritor se pierda a sí mismo en el desierto de la escritura. Pero el diario, añade Blanchot, esconde también una trampa, constituye una aporía para el escritor. En efecto, se escribe un diario para salvar los días, pero recurriendo a la escritura, que los altera, los dispersa y los deshace; se escribe para salvarse de la esterilidad, pero entregando la escritura a la vanidad ociosa de unas notas nulas, es decir, a la esterilidad misma de escribir; se escribe, en fin, para recordarse a sí mismo, pero perdiéndose en la soledad de la escritura, que es el elemento mismo del olvido. Por eso puede decir Blanchot que los escritores que llevan un diario son los más literarios de todos, porque el diario se escribe por angustia ante la exigencia extrema de la literatura y en consecuencia testimonia de la experiencia de lo extremo, de la literatura como extremidad de la experiencia.” (Cueto, 2005, pp. 1, 2)

Kafka plantea el 19 de febrero de 1911 que la única salida para su “terrible doble vida” (se refiere a tener que ir diariamente a la oficina y actuar como un hombre “normal” por un lado; y dedicarse a su intenso “trabajo”, la escritura de sus obras, por el otro), tal vez sea la “locura”.

En el *Diario de la Galera* de Kertész el narrador se cita a sí mismo, para poder reemprender la escritura interrumpida, a partir de una famosa cita autobiográfica de Goethe:

“El 28 de agosto de 1749, al sonar la duodécima campanada, vine al mundo en Frankfurt del Main. La constelación era afortunada, el Sol se encontraba en el signo de Virgo y culminaba para este día; Júpiter y Venus lo miraban amistosamente y Mercurio sin aversión, Saturno y Marte se comportaban con indiferencia: sólo la Luna...” (Kertész, p. 97)

Al respecto él había comentado, en su anterior escritura:

<<Pues sí, así se ha de nacer: como hombre del instante, del instante en que quién sabe cuántos otros nacieron sobre la esfera terrestre... El orden cósmico preparó aquel momento favorable para un solo nacimiento. El genio, el gran creador, pisa la tierra como héroe mítico... El poeta, ha de tener un origen, ha de saber de dónde viene.>> (Kertész, p. 97)

El narrador actual confirma y da razón a su cita de otrora, a su opinión de entonces. Y sin ningún preámbulo, a continuación hace referencia a su propio nacimiento:

Así pues, cuando vine al mundo, el Sol se hallaba bajo el signo de la crisis económica mundial más grave hasta entonces; todos los puntos elevados del planeta, desde el Empire State Building hasta el pájaro del escudo que coronaba el antiguo puente de Francisco José en Budapest, servían a la gente para arrojar al agua, al pavimento, al abismo, cada cual a donde buenamente podía. Un tal Adolfo Hitler, dirigente de un partido político, se volvió hacia mí con expresión sumamente hostil en las páginas de su obra titulada *Mein Kampf*, la primera ley antijudía de Hungría, llamada del *numerus clausus*, se encontraba en el cenit de su constelación, antes de que las siguientes ocuparan su sitio. Todas las señales terrenas (pues desconozco las celestiales) testimoniaban la inutilidad, es más, la irracionalidad de mi nacimiento. (Kertész, pp. 97, 98)

El narrador del *Diario de la galera* convierte la cita astrológica del escritor alemán en una especie de parábola para interpretar irónicamente su propio nacimiento. La cita autobiográfica del nacimiento de Goethe es utilizada como antítesis alegórica que expresa la irracionalidad, la inutilidad de su propia venida al mundo, en función de un contexto histórico muy diferente. Se contraponen así la interpretación de la cita del nacimiento de Goethe como individuo único, con un singular destino, independiente de las circunstancias históricas (aunque no de las astrales), en consonancia con la teoría romántica del genio alemán; con la narración de su

propio nacimiento absurdo, que simboliza el de toda una generación situada en un tiempo y espacio circunstanciales, sin poder elegir siquiera ser o no ser judío⁹.

El *sí mismo*, en este contexto, más que recordar, sólo puede “citar” y reinterpretar, diseminándose indefinidamente. La memoria, entendida como retorno a la presencia del *sí mismo* –ya diferido o ausente- en el discurso, se articula en estos diarios de manera fragmentaria, irracional y alegórica. Esto implica su deconstrucción. La memoria del *sí mismo* se vuelve imposible y, por lo tanto, la escritura del diario se convierte en un simulacro, un acto de locura en el que lo mismo y lo otro ya no se discriminan.

Referencias Bibliográficas

Alvarez-Uría, Fernando (1996). *Prólogo. La cuestión del sujeto*. En: Foucault, Michel *Hermenéutica del sujeto*. La Plata: Altamira.

Agamben, Giorgio (2006). *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los romanos*. Madrid: Trotta.

Barthes, Roland (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

Benjamin, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Akal: Madrid.

Cueto, Sergio (2005). *Kafka y el arte diario*. BOLETIN/13-14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. (Diciembre 2005). Disponible en: http://www.celarg.org/int/arch_public/cueto13_14pdf.pdf, consultado el 12 de mayo de 2012.

De Man, Paul (1991). “La autobiografía como desfiguración”. En: AA.VV. *La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: Suplementos de Anthropos N° 29. pp. 113-118.

Eagleton, Terry (1998). *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Cátedra.

Foucault, Michel (2003). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI. .

Kafka, Franz (2005). *Diarios (1910-1923)*. Barcelona: Tusquets.

Kertész, Imre (2004). *Diario de la galera*. (1° ed. 1992). Barcelona: Acantilado.

Ricoeur, Paul (1984). *Educación y Política*. Buenos Aires: Docencia.

⁹ “Una última palabra sobre mi llamada <<identidad>>: soy uno que es perseguido como judío, pero no soy judío”. (Kertész, p. 272)