



UNIVERSIDAD DE BELGRANO

Las tesis de Belgrano

**Facultad de Humanidades
Licenciatura en Psicología**

Franz Kafka: un estudio psicoanalítico

Nº 168

María del Pilar Iglesias

Tutor: Jorge Luis Santalla

Departamento de Investigación
Diciembre 2005

Agradecimiento

Por el esfuerzo y tiempo dedicados, agradezco al profesor Jorge Luis Santalla, cuyas observaciones fueron un gran aporte a la realización de esta tesis.

Resumen:

El presente proyecto apunta a la investigación de los procesos de estructuración superyoica en Franz Kafka y de sus implicancias en la sobreinvestidura de la figura de autoridad en su vida y en su obra. Se indagará acerca de los procesos de identificación primaria y secundaria en la formación de un superyó hipersevero. Alteraciones en la primera determinaron la incorporación intrusiva del padre. En la identificación secundaria los efectos de la primera y la identificación temprana con la madre imposibilitarán la rivalidad edípica constituyéndose una estructuración masoquista en el autor y los consecuentes sentimientos de culpa e inferioridad. Asimismo, tomando en consideración la estructura polifónica del superyó se abordarán los complejos fraterno y materno y su relación con el complejo paterno. Se analizará la figura de autoridad en sus principales obras tomando en consideración los factores previamente abordados.

Tema:

"La figura de autoridad y la estructura superyoica en Franz Kafka"

Tipo de tesis:

Trabajo de base teórica. Se relacionarán el área de la *Psicología Clínica* y el campo de la *Literatura*.

Problema:

¿Cómo se estructura el superyó en Franz Kafka y qué relación se puede establecer entre éste y la sobreinvestidura de la figura de autoridad en su vida y en su obra?

Objetivo general:

Analizar la estructura superyoica en Franz Kafka en relación a la sobreinvestidura de la figura de autoridad en su vida y en su obra.

Objetivos específicos:

Capítulo 1: Identificación primaria y secundaria y constitución superyoica:

Analizar las alteraciones en los procesos de identificación primaria y secundaria y sus implicancias en la constitución de un superyó hipersevero.

Capítulo 2: El sentimiento de culpa como derivado de un estado de tensión entre el Yo y la conciencia moral:

Analizar el sentimiento de culpa como derivado de un estado de tensión entre el Yo y la conciencia moral.

Capítulo 3: El sentimiento de inferioridad como derivado de una relación de distanciamiento entre el Yo y el Ideal del Yo

Analizar el sentimiento de inferioridad como derivado de una relación de distanciamiento entre el Yo y el Ideal del Yo.

Capítulo 4: Complejo Fraterno y Materno y Constitución Superyoica

Establecer una relación entre los complejos fraterno y materno y la constitución superyoica.

Capítulo 5: La figura de autoridad en la obra de Kafka y su relación con la constitución superyoica
Analizar sus principales obras y la representación de la figura de autoridad en relación con la constitución de un superyó hipersevero.

Justificación de la temática:

La relevancia del siguiente proyecto de investigación radica en centralizar el análisis psicológico en áreas poco exploradas de la dinámica psíquica de Franz Kafka. El énfasis en la estructuración superyoica del autor y especialmente en los factores pre-edípicos que constituyen las raíces de la misma, establecen una nueva línea de estudio de las causas que determinan la sobreinvertidura de la figura de autoridad en su vida y en su obra.

Las investigaciones previas sobre dicha temática centralizan la atención principalmente en la individualidad descontextualizada de Kafka o bien realizan una sobre-simplificación edipizante en su análisis. Por tanto, el objetivo de la siguiente investigación se dirige al abordaje de las particularidades de las relaciones padre-hijo (y los factores que intervienen en su dinámica: los complejos materno y fraterno) tanto en su dimensión edípica como en la pre-edípica, las cuales determinan en su conjunción la constitución de un superyó de extremada severidad y, consecuentemente, una particular forma de representar la figura de autoridad.

Introducción

Hijo del comerciante judío Hermann Kafka y de su esposa Julie Lowy, Franz nace el 3 de Julio de 1883 en el seno de una acomodada familia. Los reproches obsesivos que dirige al padre durante toda su vida y el sentimiento de extrañeza que refiere sentir con respecto a su familia en general, alimentan la fantasía de una vida de permanentes sufrimientos, carencias, penurias y abusos. Esta es la impresión que se recoge de frases como la siguiente:

El camino verdadero pasa por una cuerda, que no está extendida en alto sino sobre el suelo. Parece preparada más para hacer tropezar que para que siga su rumbo. (Kafka, 2004: 13)

Éste parece ser el reflejo de un hombre frustrado en cada una de sus tentativas y aspiraciones. Sin embargo, sorprende enterarse que la familia Kafka gozaba de una situación económica holgada. La tienda de artículos de fantasía del padre posibilitó que a los hijos nunca les faltase nada, y no escatimaban en institutrices francesas, cocineras, juguetes, viajes y lecciones de piano entre otros. Franz acudió a los mejores colegios alemanes de Praga y en 1906 se doctoró en Derecho por la Universidad Real-Imperial Alemana Carlos Fernando de Praga.

En contraposición, hijo de Jacob Kafka, carnicero matarife y hombre respetado y de su esposa Fanny Platowsky, Hermann Kafka vivió toda su infancia y parte de su juventud en una barraca baja con tejado de techo y una habitación en la que crecieron los seis hijos del matrimonio. Vivían en una situación de extrema pobreza.

En la ascendencia materna, la madre de Julie Lowy muere de tifus a la edad temprana de veintinueve años, cayendo su abuela en una profunda melancolía y suicidándose en el Elba tiempo después. Del segundo matrimonio del padre nacen sus hermanastros, a los cuales debe criar y proteger. De aquí surge el carácter sensible, obstinado e inquieto de la madre.

Ambos emigran a Praga y contraen matrimonio a una edad adulta. Franz nace un año después cuando Hermann, luego de varios años de venta ambulante había logrado establecerse con su pequeño comercio.

Esta breve travesía transgeneracional clarifica en gran medida los motivos que llevaron a los padres de Kafka (especialmente a Hermann) a privilegiar el patrimonio familiar por sobre todo lo demás. Y si Kafka, a diferencia de sus progenitores, gozó de gran fortuna en lo que atañe a las comodidades de la vida cotidiana y, a pesar de sus reproches y resentimientos familiares vivió en la casa paterna hasta los últimos años de su vida, ¿cuáles fueron las pequeñas catástrofes significativas de su vida? ¿cuál es el origen de su culpa, de sus sentimientos de inferioridad y vacío? ¿qué motiva su inseguridad, su insatisfacción permanente, su identidad corroída? ¿cuál es el motor de la rumiación obsesiva, la repulsa, el odio, el miedo y la admiración al padre?

Estas y otras preguntas son las que intentan una respuesta en este estudio. Como se percibe, las fronteras entre las realidades psíquica y objetiva se desdibujan cuando de Kafka se trata. No es posible hacer confluír en una misma imagen lo que refieren sus amigos, familiares y el aspecto cotidiano de su vida, con sus tormentos, fantasías bizarras y autohumillaciones.

El análisis de la estructura superyoica apunta a desentrañar estos enigmas a modo de guía para la comprensión del núcleo primigenio de su identidad: cómo se instaura, cómo influyen el padre, la madre y sus hermanos, cómo evoluciona y cómo se manifiesta; por qué la figura de autoridad es sobredimensionada y en qué medida influyeron las características reales del padre, tal como el autor lo refiere. La severidad del superyó kafkiano deviene de procesos identificatorios muy complejos, y este es un intento por recorrer el camino trazado en su constitución.

El primer capítulo indagará acerca de los procesos identificatorios fallidos que establecerán las raíces de un superyó voraz e implacable y la formación de una representación de la figura de autoridad sobreinvertida. Se hará hincapié principalmente en la identificación primaria cuyos efectos pueden arrojar al individuo a la mayor inseguridad existencial, como fue el caso de Kafka. El segundo y tercer capítulos intentarán comprender la estructura que sostiene los exacerbados sentimientos de culpa y de inferioridad, cómo los manifiesta el autor y en qué medida interviene la relación que mantienen las instancias superyoicas entre sí. El cuarto capítulo centrará su análisis en los complejos materno y fraterno considerando para ello la estructura polifónica del superyó. Se estudiarán sus efectos sobre el complejo paterno y el acrecentamiento de la severidad superyoica. En el quinto y último capítulo confluirán los aportes anteriores para lograr un mayor entendimiento de la forma en que se representa la figura de autoridad en la obra kafkiana, cómo pueden comprenderse desde esta óptica los personajes y los símbolos, el humor y el proceso creativo. Es ésta una nueva perspectiva de estudio que pretende iluminar áreas poco exploradas de la personalidad de Kafka.

Capítulo 1: Identificación Primaria y Secundaria y Constitución Superyoica

"Tenía lágrimas en los ojos. El carácter indudable de la historia se confirmaba." Kafka
 "Así, la ley es lo que es y se ejerce sobre lo que no es." Martín Hopenhayn

La identificación primaria es un modo primitivo de constitución del sujeto sobre el modelo del otro, que no es secundaria a una relación previamente establecida en la cual el objeto se presentaría desde un principio como independiente. Está en íntima relación con la llamada incorporación oral (Laplanche; Pontalis, 1967: 189). Es decir, estamos en el momento constitutivo del sujeto, el momento en el que, según Laing, se desarrolla (o no) lo que denomina la "seguridad ontológica primaria", aquella que permite a la persona tener un sentido firme de su propia realidad e identidad (Laing, 1964).

En la identificación primaria el objeto (padre) es incorporado canibalísticamente, se encarna en el cuerpo del hijo que ahora lleva su marca y constituye aquello que algunos autores denominan el "núcleo Ser" del sujeto (Correas, 1983). Cuando se producen fallas en dicho proceso, la incorporación se ha llevado a cabo de forma intrusiva. Se incorpora lo peor del padre, aquello que circula por fuera de lo simbólico y que desestructura el lenguaje, aquello que no puede ser dicho ni significado, aquel resto ominoso que determinará la vida del sujeto de una forma fatal.

Siguiendo esta línea de análisis, una identificación primaria intrusiva determinó que Kafka incorporase lo peor del padre, aquello que quedaría asentado como un núcleo extranjero y que años después se haría sentir a través de la vertiente más cruel del superyó. Este núcleo ominoso es el que Correas formulará como el resultado de una identificación de Kafka con el núcleo no ser de su padre, Hermann. (Correas, 1983) Según este autor, en el caso de Hermann su no-ser se juega en su familia y en su status social, razón por la cual éste traza un círculo íntimo de aliados, fuera del cual se ubicarían los traidores que estarían desconfirmando su ser. Este círculo es un sistema totalizado, o se está dentro o se está afuera, y en medio de este sistema encontramos el autoritarismo de Hermann (su autoridad proviene de su carisma y no de su contenido):

"La familia sabía muy bien qué pensar del habitual y persistente malhumor del padre: se dirigía de forma indiscriminada contra personas, molestias, situaciones, pero no había que tomar al pie de la letra nada de lo que decía. Al contrario que su hermano, Ottla no se conformaba con mirar para otro lado; estaba dispuesta a tomar partido por el personal de más bajo rango cuando la injusticia del padre se volvía ofensiva e insultante, con lo que a su vez reforzaba la sospecha de éste de estar rodeado de 'enemigos a sueldo' en su propia tienda." (Stach, 2003: 48).

La intolerancia de Hermann manifiesta la lógica del narcisismo de las pequeñas diferencias en el que la afirmación del sí mismo implica indefectiblemente la negación del otro. Es uno de los aspectos negativos del yo ideal. "En esta lógica excluyente, la autoestima, sentimiento de sí o sentimiento de la propia dignidad, se halla condicionada por definir a alguien como un ser inferior en la escala de los valores humanos." (Kancyper, 2004: 30) Kafka reprocha en este sentido la forma en que Hermann gobernaba el mundo desde su butaca. Recuerda como con cada nuevo amigo éste sacaba a relucir su famoso refrán: "Quien con perros se acuesta, con pulgas se levanta." Sus opiniones eran irrefutables y cualquier otra resultaba disparatada y desechable. En la tienda, ningún esfuerzo del personal era suficiente y los gritos y reproches hacían que los empleados viviesen atemorizados ante una inesperada represalia. Hermann encarna la ley que no admite interpretación sino el acatamiento, la legalidad sin contenidos.

Esto se relaciona con el concepto de Kancyper de "identificación reivindicatoria" (Kancyper, 1992). Para este autor, una identificación reivindicatoria deja atrapado al sujeto en un complejo interjuego de humillaciones, sometimiento, injurias narcisistas, resentimientos y remordimientos que conciernen a las historias de las generaciones que precedieron a su nacimiento, pero de las cuales permanece cautivo e identificado en el cumplimiento de una misión singular, en este caso, lavar el honor ofendido del padre mediante la venganza:

"-Cómo se ve que eres un forastero -dijo el viejo chacal-. Si no lo fueras, sabrías que jamás, desde que el mundo es mundo, un chacal ha temido a un árabe. ¿Por qué deberíamos temerlos? ¿No es suficiente desgracia que estemos condenados a vivir entre semejante gentuza?

-Puede ser, puede ser -dije yo-, no pretendo juzgar asuntos tan alejados de mi órbita; parece que se trata de una querrela muy antigua; la lleváis en la sangre; y acaso sólo se acabe con la sangre."¹ (Kafka, 1985a: 372)

Encontramos en Kafka alusiones directas a la forma en que Hermann relataba en un aire de jactancia y reproche las penurias de su niñez y adolescencia. Hijo de un carnicero cuya descripción remite a un "hombre poderoso, de aspecto imponente en grado sumo (alto, de espaldas anchas)" (Brod, 1951: 13) y que al morir dejó una numerosa familia de hijos y nietos "por los cuales sentía un regocijo patriarcal". (No es de extrañar que Kafka se volviera vegetariano aludiendo que la carne lo hacía sentir un "ser extraño y repulsivo en la cama".) Sin embargo, lejos de albergar dicha historia una "ejemplariedad para la fantasía y obra de Franz" y despertar en él una veneración infinita y heroica como refiere Brod, a Kafka le resultaba desagradable escuchar a Hermann hablar sobre las heridas en carne viva en sus piernas durante el invierno, sobre la forma en que desde temprano debía acarrear una carreta y las innumerables veces en que pasó hambre. La clave de dicho malestar, como Kafka mismo lo expresa, no remite al contenido del relato sino a la forma en que lo transmitía a sus hijos para que éstos se mostraran infinitamente agradecidos por lo que tenían y no olvidarían jamás las penurias que afectaron a su padre. Es así como Franz debe lavar el honor ofendido de su padre desplegando una vida que se correspondiese de forma total con sus deseos, una vida que para Hermann reivindicase las torturas inflingidas a su persona, lo cual determina en el autor una carga imposible de sobrellevar.

Se crea así un vacío y un lleno en exceso en el psiquismo. La incorporación intrusiva del padre explica en qué medida hay un lleno de alteridad ominosa y el vacío corresponde a una falta de mismidad por un objeto que se encuentra siempre presente.

Recapitulando, profundas fallas en el proceso de identificación primaria determinaron consecuentes fallas en la posterior identificación secundaria, lo cual derivó en que los precarios soportes idealizantes instaurados durante el período edípico debieran convivir con un resto ominoso, improcesable e inasimilable de considerable magnitud. Estamos en presencia de un padre que si bien ha fallado en la instauración de la ley durante el período edípico, ha fallado mucho más esencialmente, ha instaurado un núcleo no-ser en Kafka a partir del cual éste se siente más muerto que vivo, más irreal que real, precariamente diferenciado del mundo, su identidad y autonomía están siempre en tela de juicio, siente que su Yo está parcialmente divorciado de su cuerpo y ya no puede vivir en un mundo seguro ni estar seguro en 'sí mismo'. (Laing, 1964). Es decir, como Franz mismo lo expresa en sus "Diarios", ha sido expulsado definitivamente del mundo gobernado por las leyes de Hermann:

"Un tío propenso a las burlas me quitó al fin el papel, que yo sólo sostenía a medias, lo miró brevemente, me lo devolvió, sin reír siquiera, y se limitó a decir a los demás, que le seguían con la vista: <las zarandajas de siempre>. A mí no me dijo nada. Yo me quedé sentado y me incliné como antes sobre mi papel considerado evidentemente inservible, pero de hecho *me habían expulsado de la sociedad con un empujón; la condena de mi tío se repetía en mí con una significación ya casi real* e, incluso en el seno del sentimiento familiar, tuve una noción de los helados espacios de nuestro mundo, que yo había de calentar con un fuego que tenía que buscar primero." (Kafka, 1975: 28)

1. "Chacales y árabes".

Es decir, las posteriores situaciones en las que Kafka se verá expulsado del mundo y de la sociedad remitirán a una resignificación de la expulsión primordial del mundo paterno.

La literatura es entonces el mundo paralelo que debe construir el hijo al ser expulsado del mundo paterno. Una mala tramitación de la conflictiva edípica despoja a Kafka de su sentido de realidad, abriéndosele entonces dos alternativas: perecer o crear, crear su propia realidad: "El resultado inmediato y visible de toda esta educación fue que yo huía de todo lo que me recordaba tu presencia, aún de lejos." (Kafka, 1992: 104)

Carlos Correas define a la "kafkidad" como la sustancia Hermann Kafka, "un modo de ser peculiar, irreductible al pensamiento, ingénito e inefable, que se da en cada miembro según la ley del todo o nada, y que, principalmente, es garantía de unidad, solidez y justificación. Elemento afirmativo de sostén de los miembros, la kafkidad es al mismo tiempo un absoluto localizado y una manera de darse el ser en un grupo particular" (Correas, 1983: 50). Así, en Kafka la kafkidad (o mundo paterno) se sustituye por un mundo kafkiano. La kafkidad, que es la forma en que se juega el no-ser en Hermann, se sustituye en la Literatura por el mundo kafkiano y traduce la precariedad del ser: personajes sin hijos, esposas, valores, mundo interno, etc. No tienen identidad, se encuentran muertos antes de haber luchado.

Para esto, uno de los recursos más eficientes utilizados por Kafka es el detallismo deshumanizante que no sólo se convierte en un patrón constante en su obra, sino en una forma particular de percibir el mundo. Es una manera de tomar la parte por el todo en un intento de comprender este todo, pero el resultado no es otro sino la desintegración de la unidad y del ser:

"En casa del doctor, mientras estaba esperando, miré a una de las mecanógrafas y pensé lo mucho que costaba retener su cara, aún mirándola. Desconcertaba especialmente la relación entre un peinado estofado, que sobresalía alrededor de la cabeza, siempre con idéntico espesor, y una nariz recta que casi siempre parecía demasiado larga. Ante un movimiento más chocante de la muchacha, que leía precisamente un acta, quedé afectado por la observación de que, con todas mis reflexiones, *había permanecido más extraño a ella que si le hubiese rozado la falda con el meñique*". (Kafka, 1975: 93-94).

Así, también encontramos como recursos una prosa seca, un exquisito humor negro y, sobretudo, la desorientación del lector, ya que sus personajes que en un principio se presentan como perteneciendo a un mundo fantástico luego son arrojados al absurdo de las vicisitudes de la vida cotidiana. Las fronteras que separan las realidades psíquica y material se diluyen tal como es vivenciado por Kafka, emergiendo en este contexto una fuente inagotable de ironía que si bien dibuja una sonrisa en el lector también despierta de forma conjunta una molesta sensación de angustia.

Hermann, al no sentirse identificado con su hijo lo rechaza (su mera presencia le despierta una sensación de profundo asco), por no poseer éste la sustancia que lo legitimaría como un verdadero Kafka. Franz, por su parte, dedica su vida principalmente a dos cuestiones: en primer lugar, a cavilar sobre el mundo paterno del cual nunca fue ni será parte; en segundo lugar, a crear un nuevo orden de la mano de la literatura. Estos mundos resultan incompatibles lo cual se refleja de forma directa en el curso de la relación padre-hijo:

"(...) este sentimiento de nulidad que a menudo me domina (un sentimiento por lo demás noble y fecundo en otro aspecto) procede muchas veces de tu influencia. Habría necesitado un poco de estímulo, un poco de amistad, que me dejaran abierto el camino; pero en lugar de hacerlo, tú me lo cerraste, sin duda con la buena intención de que siguiera otro. Pero yo no valía para ello. Me animabas, por ejemplo, cuando saludaba o desfilaba correctamente, pero yo no estaba hecho para ser soldado, o bien me animabas si comía con buen apetito o era capaz de beber cerveza, o si podía cantar canciones que no entendía o remedaba sin ton ni son tus expresiones favoritas, pero ninguna de tales cosas formaba parte de mi futuro" (Kafka, 1992: 80)

Es así como Kafka busca en la Literatura la forma de sustituir aquello que debiera ordenar el sistema, la estructura de su mundo. Acorde con esto, Erich Heller sostiene que no hay nada más incorrecto que la afirmación sobre Kafka de estar interesado en la Literatura (Heller, 1973), citando un fragmento de una carta a Felice en la cual el autor expone que no tiene ningún interés literario y que por el contrario, el está hecho de literatura, "I'm nothing else, and cannot be anything else".² Rechaza la posibilidad de hacer de ésta una forma de vida y critica aquellos escritores que lucran con sus obras. A su vez, describe el trabajo en el Instituto de Seguros como extraño y sin ningún tipo de relación con sus necesidades reales.

En las cartas a Felice se evidencia claramente la forma en que Kafka se crea a sí mismo a partir de la escritura. En respuesta al pedido de Felice de brindar una descripción de su vida, Kafka responde de la siguiente manera: "Mi vida consiste, y básicamente siempre ha consistido, en intentos por escribir, la mayoría de las veces de forma insatisfactoria. Pero cuando no escribía me encontraba en el suelo listo para ser barrido". (Kafka, 1973: 20) También refiere que una vez "hice una lista de las cosas que había sacrificado para escribir, así como también de aquellas cosas que me fueron quitadas por el bien de la escritura, o cuya

2. "No soy nada más, y no puedo ser nada más".

pérdida sólo me era tolerable mediante esta explicación". (Kafka, 1973: 21) Rechaza el pedido de Felice de moderarse en este sentido, y responde que cualquier concesión en este aspecto sería lo mismo que cometer suicidio. La literatura rescata lo mejor que hay en él, así como también lo mejor del padre.

La literatura para Kafka es una forma de forjar una identidad ultrajada, de escapar del mundo paterno del cual fue expulsado pero acercándose a éste mediante la imposición de la creación de un mundo perfecto, puro y espiritual. Una paradoja, escapa del padre pero éste permanece en él, enquistado: un núcleo ominoso formado de identificaciones intrusivas que clama la perfección, una perfección que a su vez nunca podrá alcanzarse en un sujeto indigno. Recordemos que la severidad y crueldad superyoicas enraízan en la identificación primaria en su carácter de incorporación intrusiva. El padre se incorpora y no se asimila, dejando un resto que se hace oír como crítica y que posteriormente derivará en una delirante expectativa de castigo. Esto puede observarse en las fantasías de castigo terroríficas de Kafka, la ausencia de la palabra lleva a la irrupción de las imágenes:

"Que me introduzcan en una casa por la ventana de la planta baja, arrastrándome con una soga atada al cuello y luego me eleven de un tirón ensangrentado y mutilado como si la persona que lo hiciera no prestara atención ni tuviera consideración alguna, y me hagan atravesar todos los techos, muebles, muros y buhardillas, hasta que las últimas hilachas de mí caigan del lazo vacío cuando éste atraviere el tejado y se detenga finalmente sobre el techo" (citado por Mairowitz, 1993: 4).

Al igual que Hermann crea su sistema totalizado en torno a lo que cree que son los valores que constituyen el motor de una vida guiada por la moral y el sentido común, Kafka también traza un círculo literario caracterizado por un total hermetismo. Por lo tanto, todo aquello que amenazara su continuidad amenazaba directamente su identidad, el frágil núcleo de su ser. En cierta ocasión Karl Hermann (cuñado de Kafka, marido de Elli) quien se encontraba al frente de la fábrica de asbesto (propiedad de la familia Kafka) emprende un viaje de trabajo de dos semanas. Hermann Kafka exige a su hijo, siempre por intermedio de la madre, que se haga presente en la fábrica a diario ante la preocupación de una catástrofe económica. A este pedido que desequilibraba la vida de Kafka se suman las quejas de Ottla, la hermana menor y único apoyo dentro de la familia. Esa misma noche Kafka envía una carta a Max Brod insinuando que en su mente se albergaba la idea de un suicidio: "(...) para mí no había más que dos posibilidades, o tirarme por la ventana cuando todos se fueran a dormir o ir diariamente a la fábrica y a la oficina de mi cuñado durante los próximos 14 días." (citado por Stach, 2003: 164).

A continuación transcribiré un fragmento del relato titulado "Un virtuoso del hambre", el cual sintetiza con gran precisión los temas analizados en el presente capítulo:

"-¿Sigues ayunando? –le preguntó el supervisor-. ¿Es que no vas a terminar nunca?
 -Os ruego que me perdonéis –susurró el ayunador; pero no le oyó más que el supervisor, que tenía el oído junto a la reja.
 -Desde luego que sí –contestó el supervisor, acercando el dedo a la sien para señalar con ello a los demás el estado mental del ayunador-. Te perdonamos todos.
 -Toda mi vida deseé que se admirase mi resistencia al hambre –agregó el ayunador.
 -Y sí que la admiramos –contestó el supervisor.
 -No, no debéis admirarla –repuso el ayunador.
 -Si así lo queréis, entonces no la admiraremos –dijo el supervisor-; pero dime, ¿por qué razón no tenemos que admirarte?
 -Pues porque es obligado para mí ayunar; no puedo evitarlo –contestó el ayunador.
 -Eso es evidente –dijo el supervisor-, pero ¿por qué no intentas evitarlo?
 -Te lo diré –dijo el virtuoso del hambre, levantando todo lo que pudo la cabeza y musitando en la misma oreja del supervisor para que se oyeran sus palabras, alargando los labios como para dar un beso-: porque no hay ninguna comida que me guste. De haberla habido, puedes estar seguro que no le habría hecho ascos, y me habría saciado como tú y como cualquiera.
 Tales fueron sus últimas palabras, pero aún en sus mortecinos ojos se reflejaba la sólida convicción, aunque ahora ya no orgullosa, de que continuaría ayunando.
 -¡Limpien esto! –ordenó el supervisor; y enterraron al ayunador confundido con la paja. Y en la jaula pusieron una joven pantera. Era un placer sumo, aun hasta para el más torpe de sentidos, contemplar en aquella jaula, hasta entonces vacía tanto tiempo, la espléndida fiera que saltaba y se revolcaba. No le faltaba nada. La comida que devoraba se la traían sin dudarlos los guardianes. Incluso no demostraba añorar la libertad. Aquel magnífico cuerpo, dotado de todo lo necesario para destrozar lo que se le pusiera por delante, parecía llevar en sí mismo la propia libertad, como si estuviese oculta en algún rincón de su dentadura. Y el júbilo de vivir surgía con tan arrolladora fuerza de fauces, que amedrentaba a los espectadores y vacilaban en ponerse frente a ella. Pero dominaban su temor, se amontonaban junto a la jaula y no querían luego separarse de aquel lugar." (Kafka, 1985b: 168-170)

Este fragmento evidencia la hiperseveridad y voracidad del superyó kafkiano a través de la figura de la pantera que sucede al ayunador como atracción principal del circo. El superyó ha finalmente subyugado al yo y es así como el ayunador sólo encuentra la paz en la muerte liberadora. La vida del hombre ha sido la de un siervo sometido a las exigencias de un amo que ejerce sobre él una presión permanente. Y aun cuando el superyó en su faz devastadora exige al individuo la entrega de la vida misma, el yo hará hasta lo imposible

por no arriesgar el amor del amo ya que su reconocimiento es liberación y sus reproches remordimientos de la conciencia moral. Recordemos que el superyó en su vertiente más cruel es continente de pulsión de muerte y en este relato se manifiestan de forma directa sus efectos: los sentimientos de culpa conscientes e inconscientes, la necesidad de castigo, la expulsión definitiva del mundo paterno y su errática búsqueda de una estructura que evite su caída definitiva (el virtuoso del hambre asume su "oficio" como la única opción posible remarcando que de haber sido posible se hubiese saciado como cualquier otro), la estructura masoquista (el ayuno es fuente de placer y sufrimiento) la oralidad como representación de la voracidad de su instancia superyoica y el miedo a la locura que amenazó al autor a lo largo de su vida.

En síntesis, "Un virtuoso del hambre" nos presenta un ejemplo imponente del tipo de personaje muertoviviente que atravesará la obra del autor y que dará cuenta del sentimiento de inseguridad ontológica primaria que resume de forma precisa las vivencias terroríficas que signaron su vida de forma concluyente.

Capítulo 2: El sentimiento de culpa como derivado de un estado de tensión entre el Yo y la Conciencia Moral

"Dijo en voz baja: 'Queridos padres, pese a todo, nunca os he dejado de amar', y se precipitó hacia abajo." 'La Condena', Kafka.

"Muchos ofrecen su costado y casi no oyen el hacha en el bosque, y menos cuando la tienen encima." 'Un médico rural', Kafka.

Analizar el sentimiento de culpa en Kafka remite indefectiblemente al concepto freudiano de "masoquismo moral", una de las tres figuras a través de las cuales puede manifestarse el masoquismo (erógeno, femenino y moral). (Freud, 1924a: 165). Dicho fenómeno se sustenta sobre la base de un estado de tensión entre el Yo y la Conciencia moral, también denominada "Instancia Crítica" siendo ésta la vertiente más cruel del Superyó. Su función, al igual que el Ideal del Yo, consiste en medir la distancia entre el Yo actual y el Ideal, diferenciándose del primero en que ésta no lo hará desde la inscripción en la trama simbólica, sino que fuera de la misma se configurará como una "moción maligna", demoníaca, enemiga de la seguridad yoica, como un "agujero negro en el narcisismo". (Gérez-Ambertín, 1993) El sentimiento de culpa (o angustia moral) es el resultado de la tensión que surge de la percepción del sujeto de no estar a la altura del ideal. Lo que cabe preguntarse es qué determina una estructuración masoquista del tipo moral en un sujeto. Para esto, es necesario remitirnos a las raíces mismas de esta conformación masoquista en Kafka para lograr un entendimiento cabal de las diferentes formas a través de las cuales se manifiesta el sentimiento de culpa en el autor.

Se parte de la base de lo expuesto en el capítulo anterior, las fallas en los procesos de identificación primaria y secundaria. En relación al segundo de estos procesos, las fallas en la tramitación del complejo de Edipo determinaron que Kafka conservara la identificación con la madre en el maltrato y sometimiento que caracterizaba la relación objetal con su padre (el masoquismo es una forma de situarse en el papel de mujer, coincidiendo el masoquismo con una actitud femenina). Kafka había sido destituido del mundo paterno de una patada, tal como él mismo lo expresa, y la única manera de ser reconocido por Hermann era a través de la identificación materna: "Es cierto que mi madre se mostró conmigo de una bondad sin límites, pero todo ello estaba, para mí, relacionado contigo, y no era por tanto una buena relación." (Kafka, 1992: 99) De esta forma, la identificación con la madre determina la inhibición de la confrontación generacional condenando al autor a permanecer en el eterno rol del sometido o víctima privilegiada.

Así, Freud establece que "el deseo de ser golpeado por el padre, tan frecuente en fantasías, está muy relacionado con otro deseo, el de entrar con él en una vinculación sexual pasiva (femenina), y no es más que la desfiguración regresiva de éste último". (Freud, 1924a: 175). El "ser azotado" de la fantasía masculina es un "ser amado" que se trasmuda por vía de la regresión. En conclusión, el masoquismo es una forma de ser reconocido y amado por el padre, o, dicho en otras palabras, como Freud expone en "Pegan a un niño" (Freud, 1919b), la fantasía de paliza deriva de una fijación incestuosa al padre.

El masoquismo moral surge de la resexualización de la moral y la reanimación del complejo de edipo ya que la conciencia de culpa anudada a los deseos incestuosos impone como castigo la transmutación de este "ser amado" por el "ser azotado" (regresión de la moral). Es una forma de eticidad que liga al sujeto al hiperpoder del destino (figura apersonal del padre cruel). Asimismo, reposa en el masoquismo erógeno y se conjuga al femenino en tanto erogenización de la posición femenina en la que el sujeto resexualiza la ligazón con el padre. (Gérez-Ambertín, 1993: 96) De esta forma, la fijación incestuosa al padre no permite que Kafka abandone la identificación materna. Así, el masoquismo es el puente entre pulsión y Edipo:

"La sobreestimación de lo negativo propio desencadena sentimientos negativos: culpabilidad, vergüenza y autocondena; y éstos promueven la reanimación de la fantasía de "Pegan a un niño" (Freud, 1919) revertida sobre la persona propia. En esta fantasía de humillación y flagelación, se activa, según Freud, el complejo paterno. Considero que, además, participan otros elementos en su formación, relacionados con los complejos materno, fraterno y parental." (Kancyper, 2004: 31)

Esta megalomanía negativa que corresponde a una culpa de índole narcisista determina que Kafka permanezca identificado con el rol de víctima privilegiada en un acto de autosacrificio masoquista. Hay un intento permanente de reparar deudas propias y ajenas ante la imposibilidad de acallar a este castigador interno. Es lo que Kancyper denominará "la culpabilidad ubicua" u omnipresente (Kancyper, 2004)

En el caso de Kafka la situación se agrava por la presencia de un núcleo ominoso no-ser que deriva de antiguas fallas en la identificación fundante; la ausencia de kafdidad o sustancia Hermann aumenta la tensión entre la conciencia moral y el yo: "Tú eres, por el contrario, un verdadero Kafka, por tu robustez, salud apetito, humor, facilidad de palabra, autosatisfacción, mundología, tenacidad, presencia de espíritu, conocimiento de las personas, cierta generosidad." (Kafka, 1992: 79) En síntesis, el masoquismo moral de Kafka se constituye en una forma de ser amado y reconocido por el padre a través de una identificación temprana con la madre y, paradójicamente, es un intento de escapar del mismo mediante la construcción de una ermita de sufrimiento que lo separase para siempre de aquel mundo del cual nunca formó ni formaría parte. "El autosacrificio habla de una culpa (o deuda) de sangre, y es un intento de reconciliación con el Destino fatal que, en su hiperpoder, es isomórfico a Dios-Padre." (Gérez-Ambertín, 1993: 57) La fisura en la ley del padre produce la emergencia del superyó como instancia maligna: cuando uno enfrenta la verdad de la falla del padre y su imposible recubrimiento, no queda sino el autoaniquilamiento.

Kancyper (2004) afirma que la nueva acción psíquica mencionada por Freud en la constitución del narcisismo, ese "algo" que tiene valor de cambio estructural, a veces puede ser sustituida por el "algia": el dolor de la nostalgia y del rencor primigenio por aquello que injustamente no se logró estructurar. Esta algia tendría como función reemplazar y obtener ciertas carencias tempranas, una función de ligadura a la fallida estructuración del narcisismo originario. Se conformaría de esta forma un muro narcisista-masoquista sobreinvestido por el sujeto en razón de su alto valor defensivo que opera como un guardián para su vida. Para este autor, el masoquismo aporta mediante la formación cicatrizal del dolor una sensación de cohesión y estructura, es decir, permite erigir la identidad de la que fue despojado en su primera infancia:

"Con todo, reitero aquí mi súplica de que no olvides que nunca he creído ni remotamente en una culpabilidad tuya. Produjiste en mí el efecto que tenías que producir, sólo que ahora tendrías que dejar de considerar como una especial malignidad el hecho de que haya cedido a este efecto." (Kafka, 1992: 77)

En este sentido, el muro narcisista-masoquista de Kafka, su ermita de sufrimiento, resulta ser, de forma paradójica, un refugio y una prisión. Como en la melancolía, un parte de sí mismo se ha vuelto contra otra y esta agresión al servicio de Tánatos resulta sexualizada y se acompaña de sentimientos conscientes e inconscientes de culpa. Hay un lleno de rencores y de culpa que no le pertenecen pero que igual lo poseen a través de una identificación alienada. Es así como Kafka se constituye como individuo a través del remordimiento y del resentimiento:

"(...) mi conciencia de culpa viene propiamente de ti mismo y está demasiado impregnada de su propia singularidad; este sentimiento de singularidad forma parte de su torturadora esencia y es inimaginable que pueda repetirse." (Kafka, 1992: 151)

La fuerza que requiere sobrellevar esta lucha interna es la que paradójicamente permite vislumbrar un dejo de voluntad en Kafka. Es la fortaleza que exige la posición del subordinado, que en la representación de un hiperpoder omnipresente medita ininterrumpidamente sus acciones en una autoobservación que se despliega al infinito. Cumplir las exigencias de la instancia crítica es morir en el intento, es desplegar un esfuerzo que sólo verá su fin en la muerte liberadora.

Pero la identidad que Kafka adquiere a partir de la culpa y el dolor se apoya en lo que Hopenhayn (1983) advierte en sus personajes como un interjuego entre el "no poder morir" (condena a la culpa eterna que en este sentido inmortaliza al sujeto) y el "no poder nacer" (la ruptura con el mundo paterno deviene en renuncia y la libertad en un insalvable sentido de orfandad). Instaurándose como núcleo primigenio del ser, la culpa hace que el hombre sea culpable por su mera existencia. Éste es el prototipo de hombre culpable que observamos en los personajes y en el legado autobiográfico y epistolar de Kafka:

"El hombre moral es acreedor de sí mismo. La culpa generada por la imposibilidad de cancelar la deuda (...) termina por identificar al deudor y al acreedor. Esta identificación de juez y acusado es la expresión del tiempo vivido como proceso, tiempo en el cual se termina siendo culpable por ser lo que se es." (Hopenhayn, 1983: 87)

Es, en otras palabras, el efecto devastador del superyó, la represión internalizada de forma abrumadora. La culpa se manifiesta íntimamente vinculada a lo que Kafka percibía como un sentido amplificado de deserción "ante el padre, el trabajo, la pareja, las instituciones, el reconocimiento social, etc." (Hopenhayn, 1983: 89) De estos sentimientos de culpa conscientes e inconscientes surge en consecuencia una proporcional y exagerada necesidad de castigo.

En una carta a Brod, Kafka le explica la ambivalente naturaleza de su autocondenación en referencia a las epístolas que acompañaban sus manuscritos cuando eran entregados a su editor, Kurt Wolf ("la pequeña historia repulsiva"); por un lado, remitían únicamente a la verdad, aquello que pensaba acerca de ellos, pero por el otro, acepta que existía "método" en esta "condenación" (Heller, 1973). No pudo estar más acertado. Su sacrificio se constituía en la forma de expiar la culpa instaurándose como una verdadera forma de vida. Es decir que esta culpa inconsciente (o necesidad de castigo como la llama Freud), aumenta la dependencia del Yo con respecto al superyó. Implica, como se explicó anteriormente, una resexualización de la moral que no es beneficiosa para la moral ni para el individuo: la angustia del Yo ante el superyó es la exteriorización de ese masoquismo del Yo que exige la punición para ser así liberado. Pero, como dijimos anteriormente, esta "libertad" aparente sólo acrecentará la necesidad de castigo ya que ésta será vivida finalmente como una renuncia al padre. Todo remite al origen: el padre primordial cuyo amor será vivido en el maltrato y el sacrificio.

Un ejemplo claro en este sentido es aquello que Brod refiere haber emergido en una conversación con su amigo a colación de su reciente obra "La Condena". En esta obra el lector es testigo de la materialización verbal de la condena paterna que metafóricamente implica una expulsión definitiva del mundo paterno:

"-Y ahora sabes que hay otras cosas en el mundo, porque hasta ahora sólo supiste las que se referían a ti. Es cierto que eras un niño inocente, pero mucho más cierto es que fuiste un ser diabólico. Y por lo tanto escúchame: ahora te condeno a morir ahogado." (Kafka, 1992: 58)

Georg, el hijo, sale corriendo y cruza la calle hasta el agua pero antes de dejarse caer, en honor a la culpa estructural de su creador exclama: "Queridos padres, a pesar de todo, siempre os he amado." El relato culmina con la siguiente frase: "En ese momento una interminable fila de vehículos pasaba por el puente." Brod comenta que Kafka al referirse a la misma le dijo: "¿Sabes que significa la oración final? Cuando la escribí pensaba en una fuerte eyaculación." (Brod, 1951: 150)

El masoquismo es una estructura cíclica de la cual el autor no pudo desasirse. Placer en la frustración, frustración en el placer, libertad, renuncia: la culpa como conciencia de culpa. Es el hombre culpable en sus diversas facetas. Hombre que en su soledad vive al otro como torturador y torturado. Es la lucidez absoluta, la observación de sí en su máxima potencia. Ésta es la esencia de la disociación en la personalidad de Kafka:

"Amé a una mujer que también me amaba, pero la tuve que abandonar.

¿Por qué?

No lo sé. Era como si estuviera rodeada de un grupo armado, cuyas lanzas apuntaban hacia fuera. Cuando me acerqué entré en su radio de acción, fui herido y tuve que retroceder. He sufrido mucho.

¿La mujer no tenía culpa de nada?

No lo creo, o mejor dicho, no lo sé. La comparación anterior no era completa. Yo también estaba rodeado por un círculo de gente armada, cuyas lanzas apuntaban hacia el interior, es decir, hacia mí. Cuando intentaba ir hacia la mujer topaba primero con las lanzas de mi gente armada y no podía avanzar. Quizá nunca he llegado hasta el círculo armado de la mujer y si hubiera llegado lo habría hecho ya sangrando y sin conocimiento.

¿Se ha quedado sola la mujer?

No, otro ha podido penetrar hacia ella, fácilmente y sin impedimentos. Yo he mirado, agotado por todos mis esfuerzos, con indiferencia, como si fuese el aire a través del que sus rostros se rozaron en el primer beso."³ (Kafka, 1998: 103-104)

El círculo vicioso se cierra. Para Kafka el mundo paterno nunca estuvo disponible y su sentido de realidad sólo podía ser construido mediante un mundo paralelo, la literatura, cuyas características darían cuenta de los procesos identificatorios fallidos que tuvieron lugar desde su nacimiento. Sin embargo, el proceso de sublimación sólo incrementó el masoquismo de Kafka por la defusión pulsional que la misma conlleva. La pulsión de destrucción que debía dirigirse al exterior se convierte en pulsión de muerte libre vuelta hacia el Yo que acrecienta el sadismo y la severidad superyoicas, con el consecuente aumento del masoquismo y su manifestación, el sentimiento de culpa. Es decir, se refuerza el vínculo que esta instancia mantiene con la pulsión de muerte ya que la renuncia a la agresividad es una nueva fuente de energía para el superyó.

Tampoco debe pasarse por alto un factor externo que añadía sufrimiento a su ya endeble estructuración psíquica y que contribuía a fomentar su sentimiento de exclusión y desesperación. En Praga el alemán era adoptado por la alta burocracia mientras que la base de la población trabajadora eran checos. Los judíos, entretanto, si bien gozaban de una posición privilegiada vivían en una atmósfera de potencial antisemitismo. La lengua empleada por la familia Kafka era el alemán que los acercaba a los estratos sociales más elevados pero que para Franz sólo constituía un obstáculo para su vida y su escritura: "En tanto que judío, Kafka, en efecto, es triplemente sospechoso a los ojos de los checos, pues no sólo es judío, sino también alemán, y además hijo de un comerciante cuyos empleados son todos checos, o sea, en consecuencia, un explotador." (Robert, 1970: 21) Sus obras sólo podían ser publicadas en Alemania en Berlín o Leipzig y ésto, en consecuencia, repercutió considerablemente

Para crear este mundo literario Kafka tenía que indefectiblemente presentar una estructuración masoquista, ya que su creación deviene de una imposibilidad de identificarse con su padre e ingresar a la sociedad de su mano, así como también de la toma de una posición pasiva que le permitió escapar de este padre introyectado de forma intrusiva. Y, como lo expresa Marthe Robert (1982), si bien comenzó con la búsqueda de la salvación, la Literatura terminó siendo para Kafka el encuentro con lo absoluto:

"Dedicado precozmente a esa salvación mediante la escritura, que toda su vida esperará lograr, del ejercicio de sus dotes sin embargo obtiene mucho menos alegría que sufrimiento (...), pues la escritura, vuelta esencialmente contra la tiranía de su padre y contra la estrechez de su medio, es todo lo contrario de un juego inocente, es una peligrosa arma ofensiva, cuyo empleo provoca en represalia un profundo sentimiento de culpabilidad." (Robert, 1982: 64)

En "El problema económico del masoquismo" Freud expone lo siguiente: "Para provocar el castigo (...) de los progenitores, el masoquista se ve obligado a hacer cosas inapropiadas, a trabajar en contra de su propio beneficio, destruir las perspectivas de su mundo real y, eventualmente, aniquilar su propia existencia real" (Freud, 1924a: 175) Kafka llega al límite de la aniquilación de su propia existencia real no habiendo mejor ejemplo para ilustrarlo que el deseo expresado a su amigo Brod de quemar sus manuscritos cuando muriese: "Mi desaparición salvará lo mejor que hay en ti." (Kafka, 1975: 59)

El deseo expresado a su amigo de quemar algunas de sus obras al morir, es quizás el ejemplo más concluyente de la necesidad de castigo llevada al extremo. Como Kafka mismo le expone a su padre, "(...) frente a ti yo había perdido la confianza en mí mismo, que fue sustituida por un infinito sentimiento de culpa. (Recordando esta infinitud, escribí una vez sobre alguien, acertadamente: 'Teme que la vergüenza aún lo sobreviva.')

 (Kafka, 1992: 119) Este último fragmento hace referencia al final de su obra "El Proceso". Joseph K. finalmente es muerto en manos de los verdugos de la justicia y aunque dos instantes previos se hubo preguntado dónde estaba aquel juez a quien nunca había visto, dónde estaba aquel Alto Tribunal al cual nunca había llegado, sus últimas palabras son: "-¡Cómo un perro! -dijo, y era como si la vergüenza tuviera que sobrevivirle." (Kafka, 1974: 222) Y es que nada puede implementarse en la lucha contra un enemigo oculto que emerge de las profundidades del ser. El superyó kafkiano arremete con furia: "Sufrir un proceso es casi haberlo perdido." (Kafka, 1974: 99) Y nada mejor para sintetizar esta última voluntad de Kafka que la propia reflexión del autor:

"Lo que he representado va a ocurrir verdaderamente. *No he sido redimido por la literatura*. He estado muerto a lo largo de toda mi vida y ahora voy a morir verdaderamente. Mi vida ha sido más dulce que la de los otros, mi muerte, en cambio, será más terrible."

Capítulo 3: El sentimiento de inferioridad como derivado de una relación de distanciamiento entre el Yo y el Ideal del Yo

"No hay mejor crítico que yo mientras leo en voz alta ante mi padre, que escucha con suma repugnancia." "Diarios", Kafka

El Ideal del Yo mide la distancia entre el Yo actual y el ideal y vela por la satisfacción narcisista del Yo. Pero al igual que la Conciencia Moral, el Ideal del Yo deriva de las dos versiones del Padre: la idealizada y la diabólica. Cuando la que predomina es la segunda versión del Padre (fallas en la primera identificación), el núcleo ominoso inasimilable que deriva de la incorporación intrusiva del padre se vivencia como un "peñón extranjero interior" que critica y extiende la brecha que separa al ideal del yo actual. (Gérez-Ambertín, 1993). Consecuentemente el ideal exaltante es opacado por la presencia de un ideal que somete, surgiendo entonces intensos sentimientos de inferioridad que pueden alcanzar dimensiones casi delirantes como en el caso de Kafka.

Dijimos entonces que en Kafka, el Ideal del Yo se encuentra separado de la Conciencia Moral, que en su crítica desmedida y cruel impide que el Ideal restaure el narcisismo primario y mantenga la preservación narcisista del Yo. La crítica vivida como ajena es demasiado feroz y en ausencia de soportes idealizantes por fallas en la identificación secundaria aparece el sentimiento de inferioridad. Es decir que la Conciencia Moral como faz devastante del padre, despojada de su contrapartida, la faz amorosa del padre, el Ideal del Yo, genera una relación tal entre las dos instancias que se produce un pasaje de la idealización al sometimiento (faz mortífera de toda idealización). Mairowitz (1993) sostiene que Kafka temía y odiaba a sus maestros en el colegio, pero tenía la obligación de verlos como "Respekts-personen", personas que merecían respeto por el sólo hecho de ocupar puestos de autoridad.

Freud sostiene que en los sentimientos de repulsión y de aversión hacia otro se observa la expresión de un narcisismo que tiende a afirmarse conduciéndose como si la menor desviación de sus propiedades y particularidades individuales implicase una crítica de los mismos y una invitación a modificarla. (Freud, 1921) En el caso de Kafka, el padre ha sido incorporado de forma intrusiva, conservando el ideal la imagen del padre tal como se lo vivenció en la primera infancia, en toda su magnanimidad y exaltación. La imagen de Hermann es entonces la de un Dios-Padre que desde la versión más cruel del superyó, su instancia crítica, hace oír sus reproches frente a la distancia inalcanzable que se yergue entre el yo actual y el ideal. Es así como los sentimientos de repulsión y aversión que debieran dirigirse a otro cuyas diferencias despertarían la expresión del propio narcisismo, vuelven hacia el yo desde este núcleo ominoso que vivido como ajeno se encarna en el sujeto como el Dios-Padre. En consecuencia, Kafka comienza a verse a través de los ojos del padre. "Para Kafka padre, un hombre gigantesco, su hijo era un fracaso y un Schlemiel (un inútil), una gran desilusión y nunca dudó en hacérselo saber." (Mairowitz, 1993: 27) En sus fantasías, Hermann se extendía diagonalmente sobre un mapa del mundo y "yo sólo podría vivir en las zonas que no cubres o están fuera de tu alcance; pero dada la idea que tengo de tu magnitud, no quedan demasiados espacios libres..." (Mairowitz, 1993: 27)

La idea de que Hermann abrigaba hacia Kafka sentimientos de profunda repulsión es una constante en la obra y en el material autobiográfico del autor. La repulsión y el asco son reacciones que despierta lo que se aparta, aquello que uno no quiere para sí. Para Franz, su persona, su cuerpo, su escritura y todo aquello que lo representaba no podía ser sino el objeto de repulsa de su padre. Con los años se produce una vuelta sobre sí mismo: esta mirada del padre se volvió la propia, viéndose a sí mismo como un ser cuya única presencia despertaba asco por parte del resto; era un sujeto perezoso, rechazado, sentenciado, vencido, cuya espalda comenzaba a encorvarse y sin fuerza siquiera para moverse. Sin embargo, no concuerda esta imagen de sí mismo con lo que refieren aquellos que lo conocieron personalmente, y se referían a él como una persona atlética, de porte elegante, sereno, inteligente y capaz.

Llovet (1992) acertadamente se pregunta a sí mismo si el padre del escritor presentaba aspectos tan singulares, tan bárbaros o tan distintos de cualquier otra cabeza de familia de principios de siglo, en una capital del Imperio Austrohúngaro como era Praga entonces. Al fin de cuentas Hermann, tras haber padecido una infancia y una juventud caracterizadas por profundas carencias, debió inculcar a su hijo el sentido de la responsabilidad, de la disciplina y del trabajo. Sin lugar a dudas no era una persona refinada y amenazaba con frecuencia a su hijo; pero Llovet se cuestiona el hecho de que este panorama, tan frecuente en el seno de muchas familias, no haya marcado a otros hijos de por vida como sucedió con Kafka. Elevando a Hermann a representante de una Ley Suprema, Franz inhibió toda posibilidad de confrontación generacional, y la clave de dicho proceso sólo puede rastrearse en los ya mencionados procesos de identificación primaria y secundaria. Así, Llovet concluye sus meditaciones de la siguiente manera: "(...) el caso de Franz Kafka constituye uno de los ejemplos más claros en nuestro siglo de los efectos biográficos y literarios que puede llegar a tener en un ser humano el denominado 'Complejo de Edipo' ." (Llovet, 1992: 13) Sería pertinente así mismo agregar que la identificación del autor con el núcleo no-ser de su padre, su incorporación intrusiva vivida como la presencia de un núcleo ominoso reservorio de pulsión de muerte, determinarán que Kafka se muestre vencido antes de haber luchado. En otras palabras, Kafka no se encontraba en condiciones de rivalizar al ingresar al Complejo de Edipo, era un sujeto endeble, no estaba entero sino vacío, más muerto que vivo, y es esta particular circunstancia la que precipita decididamente su expulsión del mundo paterno. Si en la identificación se aspira a conformar el propio yo análogamente al otro tomado como modelo, cuando este otro se incorpora de forma intrusiva todas sus cualidades se mantienen inmodificadas en relación a la vivencia que de él se experimentó en la prehistoria infantil, y este modelo será inalcanzable para el sujeto.

Kancyper (1992) introduce su concepto de remordimiento a partir de su procedencia: del latín mordere, se define como un pesar interno por haber realizado una mala acción. Remite a la presencia de un castigador interno que tortura al sujeto desde las profundidades del ser. Según Kancyper existen diversos tipos de remordimiento, dos de los cuales nos permiten entender mejor el sentimiento de inferioridad en el autor:

éstos son los remordimientos originados en la culpa y en la vergüenza. El segundo de ellos se relaciona con el sentimiento de inferioridad "por no haber cumplido con los ideales propios ni con los parentales", a partir del cual el sujeto se siente disminuido, ridículo, tonto e inservible. Para este autor, estos dos tipos de remordimiento confluyen en la plasmación del sentido de la propia indignidad, el cual explica con precisión la forma en que Kafka se percibía a sí mismo: un sujeto indigno, un sujeto cuya propia indignidad le había vedado la entrada al mundo paterno. Si bien Kafka al crear su mundo kafkiano encuentra para sí el camino de la salvación de una muerte segura, sus personajes hablan por boca de este castigador interno, que en la forma de un padre intrusivo le reprocha el no estar a la altura del ideal. Kafka se transformará entonces en las diversas formas en que puede tomar lugar un ser indigno: una rata, una comadreja, un insecto, un simio y otros que conformarán su amplio bestiario. Es así como el proceso de idealización da lugar a su faz mortífera, el sometimiento.

Entonces, la forma de manifestarse este sentimiento de inferioridad en Kafka es a través de la sensación permanente de no estar "a la altura", por una distancia irreducible que se cierne entre el yo actual y su ideal. La diferencia es vivida como falta, como inferioridad, y el superyó proclama un mandamiento sin atender a la posibilidad o imposibilidad de su acatamiento.

Para Freud (1914) el sentimiento de sí representa la expresión del "grandor del yo". Asimismo, el yo se desarrolla a partir de un distanciamiento con respecto al narcisismo primario generándose una intensa aspiración por recobrarlo: "Este distanciamiento acontece por medio del desplazamiento de la libido a un ideal del yo impuesto desde afuera; la satisfacción se obtiene mediante el cumplimiento de este ideal." (Freud, 1914: 96) El yo que se empobrece en favor de las investiduras de objeto y del ideal del yo vuelve a enriquecerse por las satisfacciones de objeto y por el cumplimiento del ideal. Pero cuando el ideal del yo se torna inalcanzable, el cumplimiento del mismo se verá imposibilitado y el yo será blanco de los reproches más severos. La instancia paterna ha permanecido inmodificada erigiéndose como ideal en todo su carácter magnánimo y ominoso. Esto es lo que sucede en el caso de Kafka, y el resultado es una rebaja considerable en su sentimiento de sí cuyas manifestaciones son un sentimiento de inferioridad de características casi delirantes:

"Mi incapacidad de pensar, de observar, de comprobar, de recordar, de compartir experiencias, es cada día mayor, me convierto en *pedra*, tengo que verificarlo. Incluso en la oficina aumenta mi incapacidad. Si no me salvo con un trabajo, estoy perdido. ¿Lo veo tan claro como es? No rehuyo a la gente porque deseo vivir tranquilo, sino porque quiero sucumbir tranquilo." (Kafka, 1975: 258)

"Me siento otra vez frío y sin alma; no queda más que el amor senil por el reposo completo. Y como cualquier *animal* totalmente segregado de los seres humanos, muevo una vez más el cuello de un lado a otro y desearía intentar reconquistar a F. (*Felice*) para este intervalo. Y voy a intentarlo, en efecto, si no me lo impiden las náuseas que siento ante mí mismo." (Kafka, 1975: 278)

"Mi relación con mi familia sólo adquiere para mí un sentido unitario cuando me concibo a mí mismo como la *ruina* de la familia. Es la única explicación orgánica, que supera sin dificultad cualquier asombro; no hay otra. Es además, la única conexión operante que en este momento mantengo con la familia, ya que, por otra parte, emocionalmente, me encuentro del todo al margen de ella, aunque probablemente no es de un modo más radical que de todo el mundo. (En este aspecto, una imagen de mi existencia podría ser una *estaca inútil*, cubierta de nieve y escarcha, ligera y oblicuamente clavada en el suelo, en un campo removido hasta lo más hondo, al borde de una llanura, en una oscura noche de invierno)." (Kafka, 1975: 279)

Según Freud (1914), una parte del sentimiento de sí es primaria, el residuo del narcisismo infantil. La segunda se constituye como una corroboración de la omnipotencia infantil a partir de la experiencia (cumplimiento del ideal). La tercera y última, implica la satisfacción de la libido de objeto. Observamos que en Kafka, estas dos últimas fuentes no proporcionan una adecuada narcisización: Franz niño es inseguro y Kafka adulto tampoco es capaz de vivenciar experiencias exitosas; la distancia con respecto al ideal es infranqueable:

"(...) tú eras para mí la medida de todas las cosas. Luego, cuando salíamos de la caseta, ante la gente, cogiéndote de la mano, como un pequeño esqueleto, inseguro, descalzo, por las planchas de madera, con miedo al agua, incapaz de imitar los ejercicios de natación que tú me enseñabas con la mejor de las intenciones, pero causándome de hecho la mayor de las vergüenzas, entonces me sentía completamente desesperado, y en tales momentos confluían de manera imponente todas mis malas experiencias en todos los terrenos." (Kafka, 1992: 81)

En relación a la satisfacción de la libido objetal, Freud escribe que cuando la libido se vuelve narcisista, no puede hallar el camino de regreso hacia los objetos, pierde su movilidad y pasa a ser patógena.

Finalmente, la rebaja en el sentimiento de sí llevará a Kafka a la construcción de autoimágenes narcisistas vacías, inhumanas, muertas y frías; una piedra, un animal segregado de los seres humanos, una estaca inútil, serán sólo algunas de éstas imágenes.

El concepto de autoimagen narcisista se relaciona con lo que Freud denominó una "imagen viva de sí mismo", que incluía el "sentimiento de sí", como lo llamaría en "Introducción al Narcisismo", y el sentimiento

de la propia dignidad. Según Kancyper (2004) estas autoimágenes son desconocidas, fundamentales y singulares para cada sujeto, quien las asimila transformándose total o parcialmente en base a ellas: "Es decir, se identifica: él es tales imágenes." (Kancyper, 2004: 70) Analizar estas autoimágenes narcisistas en Kafka nos permite adentrarnos en la fuente de su sentimiento de inferioridad y sus manifestaciones más recurrentes.

Así Kafka nunca fue totalmente dueño de las identificaciones con sus personajes. Las relaciones inconscientes que lo unen a éstos pueden rastrearse a través de sus características, nombres, diálogos, movimientos, ya que nunca pudieron ocultarse tras la conciencia que gobierna la creación artística del autor. Kafka mismo juega en diversas ocasiones con estos traspiés autobiográficos y con sorpresa y cierto placer encubierto descubre los lazos que lo unen a sus creaciones. En relación a "La Condena", Kafka escribe en sus diarios: "Georg tiene el mismo número de letras que Franz. En Bendemann, el 'mann' es sólo un refuerzo de 'Bende', aplicado pensando en todas las posibilidades, aún desconocidas, de la narración. A su vez, la palabra 'Bende' tiene el mismo número de letras que Kafka, y la vocal 'e' se repite en los mismos lugares que la vocal 'a' en Kafka." De esta forma prosigue el análisis: "Frieda tiene asimismo tantas letras como F. (*Felice*) y la misma inicial. Brandenfeld tiene la misma inicial que B. (*Bauer*) y el sufijo 'feld' establece también cierta relación en el significado." (Kafka, 1975: 185-186) Por su parte, el protagonista de "La Metamorfosis", Gregor, guarda íntima relación con Georg y Kafka los confunde una y otra vez. A su vez, Karl ("El Desaparecido") es antepuesto al nombre Gregor en diversas ocasiones. Georg es el nombre de uno de sus hermanos muertos y así se puede proseguir de forma indefinida.

Pero lo importante en este sentido es evaluar de qué manera las autoimágenes narcisistas se ven reflejadas en su obra y en su imaginación y son una forma de manifestar el sentido de indignidad que apesaba a Kafka. La voracidad superyoica sólo permitía su liberación a través de la muerte redentora (ej. "Un virtuoso del hambre") o del empujamiento del hombre que lo sumía en la inhumanidad más aberrante: Georg el condenado, Gregor el insecto, Karl ("El Desaparecido"), Joseph K. ("El Proceso"), el agrimensor errático ("El Castillo"), el artista del trapecio, el can en "Investigaciones de un perro", el mono en "Informe para una academia", la rata en "Josefina la cantora" y muchos más son los ejemplos de las imágenes que acudían a su mente. Protagonistas vencidos, vacíos de existencia, que yerran por la vida en busca de redención. Seres indignos cuyas acciones los alejan cada vez más de esa Ley absoluta que gobierna su universo. Éstas serán las "imágenes vivas de sí mismo" de las que habla Freud o las "autoimágenes narcisistas", como las llamará Kancyper, de un hombre subyugado por un ideal que se impone desde la instancia más cruel.

A su vez, el cuerpo de Kafka también dominaba la imagen que éste tenía de sí mismo. Como todo hipocondríaco, Franz se identificaba con su cuerpo de una manera extrema y el ocultamiento, la crítica y la enfermedad del mismo sólo correspondía a una degradación de su propia persona. Él mismo así lo siente y lo expresa de la siguiente manera:

"Pero, como no estaba seguro de nada, como esperaba cada momento una nueva confirmación de mi existencia y no tenía nada que fuese mío de un modo propio, indudable, exclusivo, decidido inequívocamente por mí, como era en realidad un hijo desheredado, también lo más inmediato, es decir, mi propio cuerpo, se volvió para mí inseguro." (Kafka, 1992: 132)

Hopenhayn (1983) sostiene que la conciencia de límites trae aparejada con recurrencia la vivencia del cuerpo-obstáculo: "el no puedo" de Kafka es metaforizado a través del "mi cuerpo no puede". Es el límite corporeizado: "el tuberculoso no se asfixia por falta de aire, sino por falta de pulmones; de modo que el obstáculo ha sido integrado al propio cuerpo." (Hopenhayn, 1983: 67) Es la exteriorización de lo que previamente ha sido interiorizado.

Asimismo, no es casual que el diagnóstico de tuberculosis sobrevenga en la época de ruptura del compromiso con Felice Bauer. El paradójico exceso de lucidez del autor lleva a meditar el asunto y concluir que este intento sobrehumano de matrimonio terminó por hacer salir la sangre de sus pulmones. El matrimonio es parte del mundo paterno, y como tal, está vedado de sus posibilidades. Sólo el padre es portador de la sustancia que habilita para tal empresa y Kafka, carente de kafkidad, no se encuentra a la altura de la misma. De aquí surge el prototipo del soltero que se reiterará a lo largo de su obra, cuyo estado no deriva de una elección planificada sino de un destino ineludible.

Sin embargo, si bien endeble, frágil, corroída, hay algo en que Kafka que permite suponer cierta identidad, un sentimiento de sí que le permite incursionar en el mundo literario. Con respecto a esto sólo es posible hipotetizar sobre el origen de esta fuente de narcisización. Es posible que la madre, en su mirar hacia otro lado, en su literal no hacer nada, hubiese permitido que el autor actuase según su arbitrio y de esta manera adquiriese cierto sentido de identidad: "(...) mi madre se limitaba a protegerme de ti a escondidas; a escondidas, me daba algo, me permitía algo (...)" (Kafka, 1992: 100) Otra opción fue su compañera y único lazo con la familia, Ottilia, la hermana menor, quien entendía sus necesidades, comprendía el significa-

do de su labor literario y compartía a escondidas los reproches al padre. También se deberá tomar en cuenta su pasión por las autobiografías y su admiración casi obsesiva por Goethe, todo lo cual le permitía albergar en su interior una sensación de compañía y semejanza que lo ayudarían a sobrellevar su sufrimiento. Todas estas opciones son posibles y no excluyentes, y actuaron de alguna forma para evitar un derrumbe total del autor.

De esta forma, es posible rastrear en este "remorder", en esta rumiación melancólica y obsesiva, un dejo de esperanza:

"Completamente desvalido, apenas si he escrito dos páginas. Hoy he perdido muchísimo, aunque he dormido bien. Pero sé que no debo cejar si, más allá de las penalidades iniciales de mi actividad literaria reprimida ya por mi restante manera de vivir, quiero llegar a la libertad superior que tal vez me espera. Sin embargo, me doy cuenta de que no me ha abandonado del todo mi antigua apatía, y la frialdad de mi corazón quizás no me abandone nunca. El hecho de que no retroceda ante ninguna humillación tanto puede significar falta de esperanza como darme esperanza." (Kafka, 1975: 273)

Tomando en consideración a las mujeres en la vida de Kafka, todas sus relaciones comprometidas se caracterizaron por el grado sumo de idealización del que las hizo objeto. Este proceso evidenciaba de forma clara la rebaja en su sentimiento de sí, y el intento de recuperación de su narcisismo dañado. Trataba a estas mujeres como la sustitución de un ideal propio y no alcanzado del yo generando una represión de las tendencias que aspiraban a la satisfacción sexual directa con la consecuente incapacidad de sintetizar el amor espiritual y tierno con el amor sexual y terreno. Es así como las corrientes sexual y tierna (o tendencias sexuales directas y coartadas en su fin) tomaron caminos diferentes no pudiendo confluir en un mismo objeto y constituyendo aquel hombre que "(...) se inclina a embelesarse por mujeres a quienes venera, que en cambio no le estimulan al intercambio amoroso; y sólo es potente con otras mujeres, a quienes no <ama>, a quienes menosprecia o aún desprecia." (Freud, 1921: 106) Maiowitz (1993) afirma que Kafka nunca se sintió cómodo en los dominios del sexo excepto quizás en los burdeles de Praga, los cuales frecuentaba en compañía de su amigo Max Brod. Kafka mismo expresaba que "El coito es un castigo por la alegría de estar juntos..." (citado por Maiowitz, 1993: 38)

Para Stach "Kafka anhelaba intimidad, familiaridad perdurable, pero esa familiaridad sólo le parecía posible con una mujer que estuviera igual de alejada de los dos arquetipos neuróticos de lo femenino: madre y prostituta." (Stach, 2003: 139) Es decir, si bien buscaba una mujer capaz de acogerlo y curarle sus heridas narcisistas, rechazaba la figura materna tal como él la conocía. Asimismo, negaba la posibilidad de verse atraído por una mujer cuyos encantos sexuales estuviesen al servicio de la "construcción del nido" (estas cualidades tan fervientemente anheladas son las que Kafka había creído encontrar reunidas en la figura de Felice Bauer).

En la mente de Kafka, la sexualidad y la pureza del matrimonio no eran compatibles. Por una parte, el matrimonio caía dentro del dominio del mundo paterno, es decir, se encontraba vedado. La sexualidad, por otra parte, era considerada una enfermedad de los instintos. Asimismo, Hermann nunca consideró los compromisos matrimoniales de Kafka con la suficiente seriedad, aludiendo que éste había cedido a sus impulsos sexuales. En "La Condena" se vislumbra este conflicto al referirse el padre a la prometida de Georg:

"-Porque ella se levantó las faldas- comenzó a decir el padre con voz aflautada-, porque ella se levantó las faldas así, la inmundada cochina- y, como ilustración, se alzó la camisa tan alto que podía verse en el muslo su herida de la guerra-, porque ella se levantó las faldas así y así, te entregaste totalmente; y para gozar en paz con ella mancillaste la memoria de nuestra madre, traicionaste al amigo y tendiste en el lecho a tu padre para que no pueda moverse. Pero ¿puede o no puede moverse?" (Kafka, 1992: 54)

Kafka tuvo principalmente relaciones importantes con cuatro mujeres: Julie Wohryzek, Felice Bauer, Milena Jesenska y Dora Diamant. Pero aquello que refleja de forma clara lo expuesto anteriormente lo constituye su relación con Felice Bauer, cuyo resultado es un impresionante legado autobiográfico derivado del intercambio epistolar que mantuvieron ininterrumpidamente a lo largo de los 5 años que duró su noviazgo (el encuentro real entre ambos sólo tuvo lugar en contadas ocasiones). En las cartas que le dirige se hace explícito este empobrecimiento del yo y su entrega total a Felice.

La relación de Kafka con estas mujeres se vincula al concepto de "pigmalionismo" (Kancyper, 2003b) a partir del cual la libido recae sobre el objeto para moldearlo de acuerdo a su propio modelo ideal. La mujer de Kafka logra cautivarlo a partir de que éste se enamora finalmente de su propia creación. Es un intento frustrado del autor por subsanar sus heridas narcisistas oscilando en consecuencia entre el amor narcisista y el objetal. El sujeto (Pigmalión) es un hacedor que engendra a otro situado en el lugar de objeto (el pigmalionizado) o también llamado por Kancyper "el gólem" para así transformarlo en una extensión de sí mismo para poseerlo y controlarlo y de esta manera validar su propio sentimiento de grandiosidad. Es parte

del concepto freudiano de "idealización" descrito anteriormente ya que en la creación de este ser se transmiten atributos y anhelos.

Estamos hablando de lo que Hopenhayn (1983) denomina la "fetichización de la mujer". La mujer que se cosifica como un instrumento para alcanzar un fin, la mujer que se embarca en una complicidad del tipo "rehén-a-rehén". Otro nombre para el golem kancyperiano.

"Esta fidelidad del 'estar-ahí' de la mujer, de apoyar a Kafka hasta lo último en su lucha contra sus propios fantasmas, exige en la mujer un cierto grado de autoobjetivación, vale decir, suprimir su propia intencionalidad para someterse a las contingencias dadas en ese vaivén de la consciencia desdoblada de Kafka. La mujer apoya siempre, pero jamás decide. Más la relación no es simétrica; cuando Kafka se ve acosado, cuando se le exige a él esa fidelidad o complicidad del 'para otro', siente que en ese acto se traiciona a sí mismo y a la fidelidad de su propia conciencia." (Hopenhayn, 1983: 103)

En síntesis, con excepción del último amor de Kafka, Dora Diamant, las relaciones importantes del autor se caracterizaron principalmente por este tipo de dinámica. Ésta es "una relación directa con el otro, sin instancias intermedias, de carácter especular y, por lo tanto, eminentemente reversible, que opera como una forma defensiva contra la angustia que ocasiona la pérdida de objeto." (Kancyper, 2003b: 34) El golem -la mujer en este caso- opera como objeto ilusorio de certeza intentando de forma vana reducir la distancia existente entre su yo y su ideal. Finalmente Kafka, al igual que el rabino Judah Loew, se convierte en el esclavo de la criatura que ha creado: "el inicio del fracaso del pigmalionismo se desencadena no por la rebelión del alienado sino a partir del propio hacedor en el preciso instante en que descubre la derrota de su epopeya pigmaliónica". (Kancyper, 2003b: 45) El desenlace, predecible, nos indica el fin de un largo proceso de tolerancia: todo ha sido un simple espejismo.

El mito del golem también se aplicaría a la relación paterno-filial del autor, ya que ésta remite a un ciego acatamiento a la autoridad paterna: hay un sometimiento a la lógica de los sistemas narcisistas y pigmaliónicos de los Dioses-Padres sin posibilidad alguna de rebelarse frente a los mismos. Hermann es un Pigmalión en potencia, un hacedor con afán omnipotente que intenta reflejarse en su hijo con el deseo de lograr una perfecta coincidencia con su doble especular. Pero el proceso de creación se interrumpe muy tempranamente, cuando Hermann descubre que su hijo Franz no es portador de su sustancia, de su kafdidad. Este golem lleva en sí la evidencia de un proceso creativo frustrado, y de tal proceso sólo subsiste el sometimiento paradójico a la autoridad del padre: se somete en la medida en que escapa a su dominio. Y como en todo proceso pigmaliónico, Kafka se descubre víctima de un superyó extremadamente severo y cruel, cuyas aspiraciones irrealizables establecen una brecha irreducible entre el Yo y el ideal del yo.

Capítulo 4: Complejo Fraternal y Materno y Constitución Superyoica

"El padre ha salido, y ahora se inicia el sonido más suave, más disperso, más desesperante, presidido por las voces de dos canarios. Ya lo había pensado antes, pero, al oír los cantos de los canarios, se me vuelve a ocurrir que podría abrir la puerta dejando únicamente una pequeña rendija, arrastrarme como una serpiente a la habitación de al lado y así, desde el suelo, pedirles a mis hermanas y a su institutriz que se callen." 'Barullo', Kafka

Previo al análisis del caso específico del autor, es necesario recapitular su constelación familiar. Hermann Kafka y Julia Lowy después de Franz tuvieron otros cinco hijos entre los años 1885 y 1892. Los dos varones, Georg y Heinrich, murieron a los pocos meses. Luego nacieron las tres hermanas de Franz: Gabriele (Elli, 1889), Valeria (Valli, 1890) y Ottilie (Ottla, 1892).

Tomando como punto de partida al psicoanalista Luis Kancyper (2003b), la originalidad de su propuesta consiste en considerar la polifonía en la constitución superyoica. Para este autor el ser humano es portador de múltiples identificaciones que resultan del interjuego que se establece entre el complejo fraternal y el Complejo de Edipo, considerando asimismo la relación de ambos con los fenómenos narcisistas.

Con respecto al complejo fraternal este por sí mismo puede llegar a producir efectos de elevada significación llegando en ocasiones a determinar el destino del sujeto. La hipótesis de Kancyper con respecto a Kafka consiste en que "el complejo paterno kafdiano estuvo condicionado y reforzado por sobreinvertidas ominosas provenientes de una masoquista elaboración culpógena en el pequeño Franz a causa de los duelos patológicos por la muerte temprana de sus dos hermanos varones que, como dobles consanguíneos ominosos, lo perseguían e incriminaban, proyectando estas incriminaciones fraternas en la figura de su padre." (Kancyper, 2003b: 210). También deberán tomarse en cuenta las relaciones peculiares que se establecieron de forma diferente con sus tres hermanas. Es decir, que la severidad inherente a la instancia superyoica enraizada en las fallas en los procesos de identificación primaria y secundaria, es acrecentada por el complejo fraternal kafdiano.

Recordemos que el superyó kafkiano mantiene la imagen paterna en su sobredimensión debido a que remite al padre tal como se lo vivenció en la primera infancia. En relación a esto, Kafka permite suponer que en la formación de esta imagen exaltada de Hermann acuden como factores constitutivos entre otros las peculiares relaciones fantaseadas y reales que mantuvo con sus hermanas y hermanos muertos y se percibe a sí mismo como un sacrificio humano necesario ante la partida prematura y la llegada tardía de éstos. En la "Carta al Padre" se lo expone a su padre de la siguiente manera:

"Habría sido feliz de tenerte como amigo, como jefe, tío, abuelo e incluso (aunque ya con mayores dudas) como suegro. Sólo como padre, justamente, has resultado demasiado fuerte para mí, sobre todo porque mis hermanos fallecieron a corta edad y las hermanas no vinieron hasta mucho después; o sea que yo tuve que aguantar completamente solo el primer golpe, y era demasiado débil para ello." (Kafka, 1992: 75)

Ésta será la principal fuente de resentimiento contra sus dos hermanas Valli y Elli, quienes no participaron en la lucha por resistir los influjos del padre y aceptaron su educación sin mayores objeciones.

Valli parecía gozar de la predilección del padre. Era aceptada con mayor afecto por ser la más cercana a la madre y la que en mayor medida se sometía a su voluntad. Y si bien, como Kafka lo expresa, poco material kafkiano había en ella, "es posible, por otra parte, que jamás te haya gustado lo kafkiano cuando se manifiesta en las mujeres". (Kafka, 1992: 111)

Con respecto a Elli, Kafka la recuerda como una niña torpe, desganada, pusilánime, rastrera, maliciosa, tacaña, holgazana y otros adjetivos que llevan al autor a concluir que apenas si podía mirarla de tanto que le recordaba a sí mismo. Sin embargo, cuando al llegar la juventud se marcha de la casa, contrae matrimonio y tiene dos hijos, Kafka percibe un cambio en ella que la vuelve más alegre, despreocupada, valiente y generosa. Es, a los ojos del autor, el único ejemplo de éxito casi total de evasión del círculo paterno.

La relación que mantuvo Kafka con Elli estuvo siempre contaminada por un monto excesivo de resentimiento por parte del autor. Él mismo confiesa haber sentido gran regocijo cuando su hermana era blanco de la ira de su padre. Era, según sus dichos, una "fiesta de malignidad y de venganza". Elli actuó durante los primeros años como un doble de Kafka ya que sus características y su proximidad consanguínea favorecieron el depósito en ella de aspectos inaceptables del autor. Sus heridas narcisistas se abrían ante la visión de su hermana, que como un doble de carácter ominoso reflejaba como un espejo la sensación de indignidad que Franz sentía con respecto a sí mismo. Por otra parte, la reavivación de la fantasía de "Pegan a un niño" (Freud, 1919b) activaba el complejo paterno en su fijación incestuosa.

La relación que mantuvo con Ottla, su hermana menor, fue completamente diferente. Ottla fue, como Kafka mismo lo expresa, el único y último nexo con su núcleo familiar. La razón de ser de este particular lazo que difería totalmente de aquellos que mantenía con el resto de la familia, es que en Ottla Kafka encontraba el ideal al que hubiesen aspirado sus fuerzas de haberlas poseído. Ottla era un cómplice en la lucha contra el poder desmedido del padre, y como su doble consanguíneo, enfrentaba al padre como el autor nunca pudo hacer. El miedo que albergaba Kafka para con su padre por lo que consideraba la manifestación de un poder despótico nunca se hizo presente en Ottla. Haciendo caso omiso de las amenazas y la oposición de su padre, llevaba a cabo su voluntad sin tomar en cuenta las posibles consecuencias. En cierta ocasión había decidido aún a pesar de las objeciones del padre, emprender la administración de una finca en Zurau, empresa que tuvo lugar por algunos años y en donde Kafka se refugió en varias ocasiones.

Kafka idealizaba a su hermana menor, ella era un espejo en donde se reflejaba el camino que le había sido vedado: la confrontación con el padre, la capacidad de rivalizar con él, la posibilidad de salir indemne de la conflictiva edípica y de ahuyentar el permanente sentimiento de nulidad que lo apesaba. A diferencia de Elli, Ottla se constituía como un doble, una imagen especular pero esta vez en su versión maravillosa. Dos destinos, una posición pasiva frente a una activa:

"Entre nosotros no ha habido propiamente una lucha; yo fui despachado pronto; lo que quedó fue huida, amargura, lucha interior. Pero vosotros dos estabais siempre en pié de guerra, siempre a punto, siempre con todas sus fuerzas. (...) No sé lo que ha dado al traste con la dicha de la concordia entre padre e hija; me inclino a saber que fue un proceso semejante al mío." (Kafka, 1992: 113-114)

Este hacer frente es el que según Kafka hacía que Ottla pareciese a los ojos de Hermann más perversa y traidora que él. Pero de no haber ocurrido este enfrentamiento, Kafka hubiese perdido definitivamente un aliado.

Según la opinión del mismo autor, Hermann abrigaba contra Ottla un sentimiento de odio generado por las continuas diferencias que se fueron acentuando con el paso de los años. Estas diferencias se basaban principalmente en "la tiranía de tu personalidad, y por parte de ella, la obstinación, la susceptibilidad, el sentido de la justicia, la inquietud de los Lowy, y todo ello sostenido por la conciencia de la fuerza kafkiana."

(Kafka, 1992: 114). Eran en el fondo demasiado iguales y demasiado distintos, podrían haberse convertido en los mejores aliados pero algún descuido es el que según Kafka la lanzó a los brazos del enemigo. Ottla era, como Kafka lo expresa, "una Lowy provista con las mejores armas de los Kafka".

Es por esto que uno de los golpes más duros que recibió Kafka en vida, fue aquello que consideró "la traición de Ottla". El episodio se remite al mencionado en el capítulo uno, cuando Kafka concibe la idea de quitarse la vida por tener que acudir a la fábrica de asbesto en ausencia de su cuñado. Para sorpresa de Kafka, Ottla se suma a las quejas de los demás miembros de la familia, ya que si bien sabía lo que significaba para Kafka una disminución de su tarea creativa, también tenía en cuenta que sin la insistencia de su hermano la fábrica nunca se hubiese fundado. Además, como el resto, sabía que la mala salud y la amargura de su padre respondían a su causa y no lograba entender qué tanto esfuerzo le exigía hacerse presente algunos días en ella. Sin embargo, para Kafka ésta era una resignificación de la primera expulsión del mundo paterno, una expulsión definitiva que le hacía efectiva su condena. La situación acrecentaba el sadismo superyoico del autor; la voz de Ottla resonaba como un eco de voces pasadas haciendo insostenibles sus sentimientos de culpa y reafirmando su huída al mundo literario. Asimismo, sólo dos días antes de que Brod recibiera la carta suicida de su amigo, éste había hecho lectura de "La Condena" y "El Fogonero" (primer capítulo de "América") lo cual guardaba una alta significación con la situación que lo llevó a la desesperación, ya que en la familia se comenzaba a prefigurar un clima de intolerancia hacia lo que consideraban las extravagancias del autor.

Para Stach (2003), este episodio se condensaría poco tiempo después en lo que denominó "el exorcismo fraternal de La Metamorfosis":

"Algo muy diferente, en cambio, y sin duda de importancia capital, es el hecho de que en "La Metamorfosis" no es el padre, sino la hermana la que pronuncia la sentencia de muerte de Gregor: "Tenemos que intentar librarnos de él", conjura el padre, y como si la frase no fuese lo bastante gélida, empuja a Kafka, mediante una diminuta corrección, hacia lo enteramente inhumano: "Tenemos que intentar librarnos de eso". Este "eso", en el que sólo la hermana insiste, mientras el padre se mantiene por el momento en el "él", es una de esas catástrofes significativas para Kafka, puntuales, que se desarrollan dentro de una sílaba, que sumen al lector en la mayor agitación con el menor esfuerzo." (Stach, 2003: 248-249)

"Cuando una mañana se despertó, Gregorio Samsa, después de un sueño agitado, se encontró en su cama transformado en un espantoso insecto." (Kafka, 1985b: 29) Así reza la primera frase de la obra, y con ella comienza a prefigurarse la razón de la primera elección del título de la misma: "La Transformación", que posteriormente se modificaría por sugerencias de su editor. Insecto o escarabajo, este es el punto de partida de una trama que sumergirá al lector en el horror más gráfico, ya que Kafka no escatima en detalles y este es quizás el rasgo más característico de su estilo. Y es la imagen y no la idea, como sostiene Stach (2003), la que da lugar al despliegue de la historia. Es así como "La Metamorfosis" se convierte en una de las grandes metáforas del meollo familiar en el que se encontraba inserto, una transformación que sume al protagonista en la inhumanidad más patente transformándolo en un marginado de la sociedad. En síntesis, puede entenderse esta metamorfosis inusitada de Gregorio como una materialización de su expulsión del mundo paterno: un viajante de negocios cuya vida transcurre dentro de los cánones de la vida social se encuentra un día despojado de su humanidad y relegado por el resto de su vida al rincón más oscuro por despertar en el resto, especialmente en su familia, la sensación más "nauseabunda" de repugnancia y asco.

Pero si Gregorio es expulsado definitivamente del mundo de lo humano, no será como en tantos otros casos el padre quien propicie el último golpe, sino que en este caso será la hermana, Grete, quien abogue por hacer efectiva la condena. De esta forma, Ottla se sumerge en el relato y de forma progresiva también ella, como el protagonista, sufrirá una transformación. En la primera parte del relato será el padre quien se alzaría contra Gregorio en su nueva forma, y con poder despótico y una furia incontrolada lo atacará tanto verbal como físicamente. Pero luego el lector es testigo de un cambio progresivo en la actitud de Grete, quien al principio era la única que se ocupaba de su hermano, le daba de comer, limpiaba su cuarto y atendía sus nuevas necesidades. Grete comienza a adquirir rasgos intolerantes, distantes y despóticos: comienza a asemejarse al padre y hace frente común con éste. Y es ella, y no el padre, quien dirigiéndose a éste propone la expulsión definitiva:

"-Es necesario que se vaya- exclamó la hermana. Debes alejar de ti la idea de que eso es Gregorio. El haberlo creído todo este tiempo es la causa de todos nuestros males. ¿Puede ser Gregorio? Si lo fuese, se hubiese dado cuenta desde el principio de que no hay posibilidad de que seres humanos puedan hacer vida común con este *monstruo*. El mismo hubiese tomado la decisión de irse. Es verdad que hubiésemos perdido al hermano, pero así seguiríamos viviendo y quedaría entre nosotros su eterno recuerdo. En cambio ahora este bicho nos acosa, expulsa a nuestros huéspedes y todo parece indicar que pretende apoderarse de toda la casa y echarnos a la calle." (Kafka, 1985b: 94)

Gregorio entonces se deja morir y tanto en su antigua como en su nueva y horrorosa forma se convierte en un elemento sacrificial del equilibrio familiar, encontrando también aquí elementos masoquistas del autor

(un hombre que trabaja únicamente para pagar las deudas de su padre y poder enviar a su hermana al Conservatorio, y luego el abrigo de sentimientos de culpa por hacer que la familia debiese soportar la visión de su nuevo estado y a pesar del maltrato del que es objeto sigue pensando en ellos con gran ternura y cariño). Todo parece indicar, al final de la obra, que será la hermana quien ocupe el lugar que dejó vacante el hermano:

"Y mientras hablaban de todo eso, casi simultáneamente se dieron cuenta el señor y la señora Samsa de que su hija, que en los últimos tiempos, pese a todos los esfuerzos que pusieron en ello, había desmejorado mucho, ahora se había recuperado y era una hermosa muchacha, rebosante de vida. Sin cambiar ya palabra entre ellos, se entendieron casi de una manera tácita y se dijeron uno a otro que era llegado el momento de buscarle un marido conveniente." (Kafka, 1985b: 103)

"La Metamorfosis" es la confirmación de que en la hiperseveridad superyoica de Kafka confluyeron diversos factores que aumentaron su voracidad e implacabilidad. En este caso, un elemento primordial del complejo fraterno se metaforiza para llegar al entendimiento de que varios elementos confluyeron en la sobreinvestidura de la figura de autoridad permitiendo la resignificación de la expulsión primordial del mundo paterno. En este caso es Ottla quien refuerza las dependencias edípicas que en un movimiento de vuelta fija al autor a sus progenitores.

Con respecto al complejo materno, Kancyper afirma que Kafka "abrigaba resentimientos contenidos contra su madre (...) que también fueron desplazados y condensados en la figura de Hermann Kafka." (Kancyper, 2003b: 210-211) ¿Pero cuál es el origen de este resentimiento? La clave apunta a lo que Kancyper denomina "la madre entregadora", aquella que ofrece a su hijo en sacrificio a este Dios-Padre para seguir manteniendo una alianza dependiente con él y constituir así una pareja en bloque. Si el sacrificio es Franz, el medio que Julie Lowy encuentra para llevarlo a término es la asunción de una conducta evitativa frente a su marido, alzándose como la gran mediadora en la relación padre-hijo, relegando así la discriminación y autonomía en su rol maternal:

"En el caso improbable de que tu educación hubiese podido separarme de ti incitándome a la obstinación, a la aversión e incluso al odio, mi madre restablecía el equilibrio con su bondad (...) con ruegos, y de nuevo me veía arrastrado a tu órbita, de la que, en otro caso, tal vez me habría desprendido en beneficio tuyo y mío." (Kafka, 1992: 100)

El rol de la eterna mediadora ejercido por la madre es una de las principales causas del incremento del sadismo superyoico en Kafka. Julie Lowy apeló a todos los recursos posibles para que no se produjese en el seno de su familia ningún conflicto que alterase el equilibrio paterno-filial y que por ende no perturbase la paz conyugal. Kafka confiesa que el lugar de la madre era una posición de desviación en la lucha que mantenían el padre frente a los hijos, que la misma era objeto de martirio de Hermann por causa de éstos y que la manera de consentirlos no pasó nunca de ser una demostración silenciosa contra su sistema. Es así como Julie inhibió toda posibilidad de confrontación generacional, estableciendo una vuelta hacia el yo de la agresión que debía dirigirse al exterior incrementando el sadismo de un superyó hipersevero.

Según Kancyper, "Julie Lowy se rindió con excesiva fidelidad, o por excesiva angustia de desvalimiento, al poder abusivo de un marido furioso, urdiendo entre ambos, y en complicidad, una pareja fusionada": (Kancyper, 2003b: 222)

"Te quería demasiado y estaba rendida ante ti con excesiva fidelidad para poder representar en la lucha del hijo un poder espiritual de inalterable independencia. (...) con los años mi madre se fue uniendo a ti cada vez más estrechamente, en tanto que, dentro de sus cosas personales, conservaba de un modo dulce y hermoso, sin ofenderte nunca en lo esencial, su independencia dentro de unas fronteras mínimas; sin embargo, con los años, fue aceptando ciegamente, de un modo total, más con el corazón que con la mente, tus juicios y prejuicios con respecto a tus hijos (...)" (Kafka 1992: 109)

En "La Metamorfosis" se ilustra de forma clara la conducta evitativa de la madre frente al nuevo conflicto suscitado por la transformación del hijo. A pesar de que es la madre quien clama por el perdón del hijo y parece albergar un fuerte sentimiento de amor maternal y compasión por Gregorio, respira aliviada frente a su muerte. Al igual que en la obra, en la vida real Julie emitirá de forma constante este tipo de doble mensaje, generando un resentimiento encubierto en Kafka que no terminará de expresarse de forma manifiesta salvo como alusión indirecta dentro de "La Carta al Padre". Un ejemplo elocuente es la postura que asume frente a la carta desesperada de Brod cuando Kafka insinuó un posible suicidio en el episodio de la fábrica de asbesto. Esta fue su respuesta:

"Acabo de recibir su apreciada carta, y reconocerá en el temblor de mi caligrafía lo mucho que me ha alterado. Yo, que daría mi sangre por cada uno de mis hijos, por hacerlos felices a todos, estoy aquí impotente. Pero aún así haré todo lo posible por ver feliz a mi hijo. (...) Hablaré hoy mismo con Franz, sin mencionar su carta, para que mañana ya no tenga que

ir a la fábrica. Ojalá que esté de acuerdo conmigo y se tranquilice. Le ruego, estimado señor doctor, que le tranquilice usted también, y le agradezco mucho su amor hacia Franz.” (citado por Stach, 2003: 166)

La solución que advierte Julie no es sino simular la visita de Franz a la fábrica y pedir mientras tanto que alguien se hiciese cargo de la situación. Debido a su enfermedad, el padre no debía ser molestado y por tanto tampoco debería enterarse de lo sucedido. Poco tiempo después Kafka le referirá a Felice que no se atreve a mirar a su padre por la forma en que estaba postergando los deberes asignados y nuevamente el camino hacia la rivalidad edípica se cierra siendo Julie, en el rol de la eterna mediadora, quien obtendrá los beneficios del mantenimiento del equilibrio conyugal sacrificando a su propio hijo.

En definitiva, Kafka resulta un excluido del entramado libidinal constituido por la pareja parental dentro de la cual no existe un lugar de complementación fálica del otro. El resultado es que Kafka permanecerá atrapado en una identificación con la madre y la fijación incestuosa al padre determinará que finalmente se inhiba la confrontación generacional y se de lugar al sometimiento del hijo.

Analizando la forma de representación de las mujeres en la obra de Kafka, Hopenhayn (1983) advierte la ambivalencia en torno al servicio al orden represivo y el extraño deseo erótico-maternal por las víctimas de ese orden que, sin embargo, resultan siempre en una neutralización del instinto por el sentido del deber:

“Por ello podemos pensar que la mujer en la obra de Kafka es una curiosa combinación de las amantes de Kafka, de su madre y de la imagen degradante que el padre de Kafka tenía de Felice y de Milena. (...) De modo que los tres arquetipos de mujer giran sobre todo en torno del arquetipo-madre, con lo que ratificamos el fundamento edípico de la literatura kafkiana.” (Hopenhayn, 2003: 108-109)

Así, en apariencia, las mujeres en la obra de Kafka sucumben a la tentación de los más bajos instintos y pretenden en nombre de sus poderosas influencias dar un hábito de esperanza al protagonista. Pero ellas serán, finalmente, las que manejen los hilos de la justicia siendo, contrariamente a lo que se presupone, simplemente una desviación, un obstáculo, un espejismo. Son las que entienden a la perfección la lógica del poder y se permiten para su divertimento jugar el rol maternal y cobijar en su seno al que desespera en la búsqueda del camino. Y es esta calidad de “mercancía”, de mero objeto del poder (poder del objeto), la que configurará el arquetipo de prostituta en la obra del autor.

Este conflicto de fuerzas, esta posición ambigua, será encarnada a la perfección por “Frieda”, la mujer que seducirá a K. en “El Castillo”. Cantinera en el Mesón Señorial y amante de Klammm, un funcionario de alta jerarquía, goza en la aldea de gran prestigio y poder. Su entrega a K. entre charcos de cerveza e inmundicias a la puerta de la habitación de Klammm parece un juego perverso que regocija a la mujer y hace más evidente la “animalidad” de K. A pesar de las vanas promesas, el encuentro con una mujer anula y reduce las probabilidades de redención del protagonista:

“Ella quería algo, y él quería algo. Furiosamente y con muecas violentas, hundía el uno la cabeza en el pecho del otro. Algo querían, y ni sus abrazos, ni sus cuerpos encabritados, les hacían olvidar nada; les recordaban más bien el deber de buscar algo más, como perros que escarban desesperados la tierra, así escarbaban ellos en sus cuerpos. Y desamparados, desengañados, buscando todavía una última dicha, se lamían y lamían la cara con sus lenguas. Sólo la fatiga los calmó, y quedaron agradecidos el uno al otro. Luego subieron las criadas. ‘Mira como están esos tirados ahí’, dijo una, y piadosamente les echó una manta encima.” (Kafka, 1971: 60)

De esta forma se conducirá también Leni, la enfermera (y presunta amante) del abogado en “El Proceso”, aquella que considera “bellos” a todos los acusados. En su primer y decisivo encuentro con el abogado, Leni arroja un plato a la pared para atraer la atención de K. quien acude a su encuentro y en sus brazos desatiende sus asuntos en el momento culmine. Al igual que Frieda, Leni es a los ojos de K. más atractiva por su cercanía a la justicia y sus influencias aparentes. Ambas prometen ser un eslabón preciado en la cadena de la justicia, pero sólo distraen a K. y a Joseph alejándolos aún más de las instancias superiores, volviéndolos más repugnantes y culpables a sus ojos. Al final, las mujeres no resisten los influjos del poder. El deber llama y no dudan en abandonar a los protagonistas más mancillados que al inicio. Esto es lo que ocurre con Julie Lowy quien finalmente sacrifica al hijo en aras del esposo, y sus idas y venidas en su amor maternal resultan ser, a fin de cuentas, una apariencia, un acallar la consciencia: “(...) nosotros sabemos que las mujeres no tienen más remedio, que no pueden dejar de amar a los funcionarios, una vez que éstos vuelven la mirada hacia ellos; más aún: aman a los funcionarios hasta anticipadamente, por más que quisieran negarlo.” (Kafka, 1971: 240).

Desde esta perspectiva y cómo ilustración final, lograremos comprender a la luz de lo expuesto hasta el momento, la historia de la “Carta al Padre” cuyo destino estuvo signado principalmente por la relación que mantenía Kafka con su madre. Escrita a su padre en el año 1919 y conteniendo cuarenta y cuatro páginas y media, esta carta fue entregada a la madre quien a su vez debía entregarla al destinatario. Julie no lo hizo,

devolvió la carta a su hijo y sobre el tema se cernió un profundo silencio. Correas se interroga a sí mismo: "¿Por qué Franz no entregó directamente la carta al padre? (...) ¿Por qué la madre debía ser la intermediaria entre la carta del hijo y el padre? ¿Por qué la madre no entregó la carta y se la devolvió a Franz?" (Correas, 1983: 13) Estas son preguntas cuyas respuestas ahora podemos vislumbrar.

En síntesis, bajo ningún punto de vista debe restársele importancia al introyecto materno y fraterno en la conformación superyoica. Gerez Ambertin (1993) afirma que el Superyó no es ni materno ni paterno, sino un residuo inasimilable: del padre se trata, no del padre es. Entre la instancia y el padre hay una compleja trama que no remite a una mera identificación, sino a aquello que no pudo ser asimilado y en cuyo proceso inciden los complejos fraterno y materno que acrecientan la presencia intrusiva de este resto ominoso.

Capítulo 5: La Figura de Autoridad en la Obra de Kafka y su relación con la Constitución Superyoica

"No es usted del castillo, no es usted de la aldea, no es usted nada." 'El Castillo', Kafka
 "Un solo verdugo podría reemplazar a todo el tribunal." 'El Proceso', Kafka

La figura de autoridad del mundo kafkiano, lejos de constituirse en símbolo de una divinidad de bondad ilimitada, es la representante de la Ley que pregona el absurdo. El protagonista kafkiano errará por el mundo buscando o perdiendo el sentido, pero en todos los casos éste será finalmente un sinsentido. Representante del sufriente que padece un exceso de lucidez, este personaje se opondrá al hombre gregario erigiéndose en prototipo del hombre culpable. Es así como cada vez nos alejamos más de la interpretación de Brod que considera la obra de Kafka como una gran metáfora del hombre en la búsqueda del encuentro con Dios y el mundo divino:

"Kafka hace concebible la heterogeneidad del mundo perfecto al presentarla con signos negativos. Ya en Job se opone radicalmente el mundo de Dios (mundo de los monstruos creados por él) al mundo del hombre; pero, al menos, es grandioso; en cambio, aparece mezquino, vicioso, sucio, pero ello sólo como un símbolo para ser distinto, para ser lo opuesto. El mundo de la perfección le parece al hombre tan repugnante porque el hombre juzga incorrectamente." (Brod, 1951: 211)

Esta interpretación teológica no coincide con las atmósferas de los ambientes kafkianos en los que la figura de la autoridad se asemeja más a la Ley en un sistema totalitario que se justifica a sí mismo de forma circular. Marthe Robert la desecha de plano criticando a aquellos que, como Brod, ven en los personajes de Kafka a un nuevo Job que disputa heroicamente con Dios con el ardor inquebrantable del creyente:

"He aquí, pues, a un José K. a la vez impío y creyente (pero ¿en el seno de qué dogma, de qué Iglesia?), edificante hasta en su impiedad, puro de intenciones y, sin embargo, condenado: dicho de otra manera, un haz de groseras contradicciones, desprovisto de todo fundamento psicológico y literario, una figura imposible, absurda, y no a la manera de los filósofos, sino en el sentido más banal, y que lo sería en cualquier novela, como en cualquier vida." (Robert, 1970: 36)

Kafka mismo brindará una pista al respecto al distinguir explícitamente dos tipos de justicia:

"-¿Usted frecuenta la gente de la justicia?-preguntó K.
 -Claro está –exclamó el abogado- ¿A quiénes he de ver sino a mis colegas?
 Y lo dijo con tono tan irrefutable que K. no contestó. 'Pero usted trabaja en la justicia del Palacio de Justicia y no en la de la buhardilla' habría querido decir; finalmente lo dijo, sin poder dominarse." (Kafka, 1974: 105-106)

La obra kafkiana tratará de esta segunda justicia, la "justicia de la buhardilla", aquella que se sitúa en los márgenes de la ciudad, en los barrios más pobres, la del aire viciado; la que al igual que un niño se agazapa para sorprender al protagonista en su ignorancia; aquella que en su omnisciencia conoce cada movimiento y observa cautelosa para dar el golpe final. Es ésta una justicia que bordea los límites de lo simbólico evidenciando una culpa de sangre, una deuda que se prolonga al infinito. Y del poder emergente prefigura una representación colectiva de la figura de autoridad que lleva la marca de la faz más devastadora del padre, aquel padre que fue vivenciado por Kafka en su primera infancia y cuya presencia intrusiva determinará la formación de un superyó hipersevero.

Kafka nos provee de argumentos sólidos en torno a esta interpretación. La lógica de la justicia de la buhardilla no es otra que la ley del todo o nada en la que se funda el superyó:

"Pero he encontrado a todo el mundo de acuerdo para afirmar que la acusación más insignificante no queda anulada sin más ni más. Sino que la justicia, una vez que ya ha formulado la acusación, se encuentra firmemente convencida de la

culpabilidad del acusado. Según parece, no se puede sino muy difícilmente quebrantar esa convicción.” (Kafka, 1974: 148)

El mundo es mera apariencia y el azar no es tal sino un destino inmutable. La ley atrae al protagonista a sus confines para desplegar en torno suyo un juego perverso en el que cada acto suyo no es azaroso sino que lo acerca cada vez más a su caída final. “Sufrir un proceso es casi haberlo perdido” le advertirán a Joseph. El pintor Titorelli lo hará más evidente cuando explique al acusado que sólo existen tres tipos de absoluciones: la “absolución real”, de la que nunca se ha registrado un solo caso; la “absolución aparente”, en cuyo caso visto desde afuera se puede pensar que hace mucho tiempo el proceso está olvidado y que la absolución es total, pero, dado que la justicia nunca olvida, probablemente en algún momento algún juez examine nuevamente el acta y dictamine un arresto instantáneo; y finalmente la “prórroga ilimitada” en la cual el esfuerzo constante del acusado por permanecer en contacto con la justicia y ganar la amistad de los jueces llevará a que el proceso permanezca perfectamente detenido en la primera fase.

La lógica del absurdo resulta funcionar a modo de vaivén entre dar esperanzas y esfumarlas de un plumazo. La burocracia, por su parte, será sólo una forma de metaforizar esta inaccesibilidad a las instancias supremas y dilatar por unos breves instantes la sentencia final del hombre culpable. Así, llegando el final, Joseph K. recibe un mensaje claro de un sacerdote que relata la historia de un hombre que llega a las puertas de la ley dedicando su vida entera a aguardar pacientemente la palabra del centinela que le permita la entrada:

“¿Qué deseas saber ahora? –le pregunta- ¿No te cansas?’ ‘Todos desean entrar en la Ley –manifiesta el hombre- ¿Cómo explicas que desde hace todos estos años sólo yo te he pedido que me permitas entrar?’ El centinela se da cuenta que el hombre sabe que morirá y, para hacerse escuchar ante sus gastados oídos, le grita al oído: ‘Sólo tú podías entrar aquí, pues esta entrada estaba hecha nada más que para ti; ahora me marcho y cierro.’” (Kafka, 1974: 209)

Puede conjeturarse que el centinela carece a su vez de libertad, ya que depende de la llegada y partida del hombre. Su ser descansa en la función ejercida y por tanto su razón de existir termina allí donde se hace efectiva la sentencia. Y es que la culpa no es sino consciencia de culpa y torturador y torturado forman un todo indivisible. Es la vivencia de alteridad que engendra el núcleo ominoso kafkiano, el efecto psíquico de un superyó sádico que aliena al sujeto en el fracaso ineludible: “¡Engañado! ¡Engañado! Por una vez que se haya hecho caso al falso toque de la campanilla de noche... ya no hay remedio.”⁴ (Kafka, 1985b: 364)

Desde esta perspectiva la polivalencia de los símbolos en la obra de Kafka lejos de presentar una relación directa con un significado (lo cual avalaría la posibilidad de aplicación de un método alegórico), es utilizada por el autor para generar confusión en los protagonistas. Al igual que Kafka con la figura de su padre, sus personajes intentarán desentrañar el misterio que se oculta tras la instancia suprema, aquella cuyos hilos manejan la vida oficial y privada de los individuos. Los símbolos serán pistas falsas en este emprendimiento dando cuenta de la imposibilidad de llevarlo a término. En “El Castillo” esto se hace más evidente: Frieda cuyo significado es “mensajero de paz”, se convertirá en el primer escollo, la primera desviación en el encuentro de K. con las instancias oficiales; Barnabás, el mensajero en cuya persona K. deposita todas sus esperanzas y que lleva el nombre de un compañero de San Pablo, le traerá mensajes de antaño, ya olvidados por el remitente, y que sólo serán entregados tiempo después de recibidos; los ayudantes de K., Jeremías y Artur, sólo dificultan sus tareas comportándose como niños torpes, habiendo sido enviados por el castillo explícitamente con este propósito.

Así, los ideales irrisorios ante los cuales los protagonistas sacrificarán sus vidas, lejos de guiar sus acciones serán una trampa mortal para iluminar el camino y enfrentarlos simultáneamente a los obstáculos que los conducirán a la perdición definitiva. El exceso de ideales maliciosos es paradójicamente un vacío por exceso, es un ser arrojado en el mundo sin haber sido parido del todo, tal como lo expresa el mismo Kafka. Es decir, la lógica del absurdo que gobierna toda la obra de Kafka es, en reducidas cuentas, un evidenciar la imposibilidad del encuentro con el sentido. El protagonista de Kafka será el hombre que describe Laing padeciendo de inseguridad ontológica, aquel al que paradójicamente el exceso lo ha vaciado:

“**Breuer:** Usted ha conquistado el derecho de estar solo.

Freud: (Con profunda tristeza) Sí.

(Señala el cielo; las nubes han desaparecido, se ve un agrio y frío sol de invierno)

Estoy solo y el cielo se ha vaciado.

Trabajaré solo, seré mi único juez y mi único testigo.

Felizmente siempre se acaba por morir.”⁵

4. “Un médico rural”

5. Fragmento de un texto escrito por Jean Paul Sartre (“Los hijos deben cerrar los ojos de sus padres”) como guión para una película que iba a dirigir John Houston sobre la vida de Freud. El texto no fue incluido en el guión. Traducción de Josefina Tapia. Las bastidillas son mías.

Si intentamos establecer un paralelo entre los personajes kafkianos y su creador, observamos que aquello que separa a los primeros de la instancia oficial y aquello que signó un desencuentro fatal en la relación padre-hijo no es sino una misma y única misión: desentrañar el contenido de la ley, los fundamentos sobre los que se funda la legitimación de la autoridad.

Hermann sufrió las mayores penurias hasta alcanzar una posición de holgada satisfacción económica. A pesar de una infancia de profundas carencias, se abrió paso como vendedor de baratijas hasta poder establecerse como mayorista de artículos de fantasía en Praga. El discurso tiránico que desplegaba frente a sus hijos y sus "enemigos pagos" se basaba principalmente en el miedo que le suscitaba la pérdida de su empresa y la disolución de su núcleo familiar. Este lenguaje de la fortaleza proyecta la inseguridad que gobernaba su existencia, un sentimiento de desamparo con el cual hubo de identificarse el hijo. De esta forma, la autoridad que ejercía sobre sus hijos era similar a la del tirano que la fundamenta en su persona, en el carisma, en la forma y no en el contenido. Una sola réplica implicaba una desconfirmación directa de su existencia, un hurgar en este sentido de orfandad que amenazaba su integridad. "El padre es el padre", decía Hermann en referencia a su padre. En el relato "Regreso al hogar" Kafka se interrogará al respecto: "¿De qué puedo servirles, qué soy para ellos, aún siendo el hijo del padre (...)" (Kafka, 1992: 159)

Esta es entonces la representación de autoridad que gobernará en la obra de Kafka. En "La Metamorfosis" la figura de Hermann será caricaturizada. El padre Samsa se opone a quitarse incluso en su propia casa su uniforme de ordenanza, duerme con él "sin duda muy incómodo, pero también *tranquilo*." La función es la persona. Los funcionarios son funcionarios, los señores son señores y entre éstos y los aldeanos se cierne una distancia abismal. Asimismo, como la sustancia Kafka se transmite de generación en generación, los puestos en la justicia, comentan sus personajes, sólo deberán ocuparse por aquellos que guarden relación de consanguinidad con los presentes.

Aquí se establece una distinción primordial entre los personajes secundarios y los principales. Los primeros actuarán conforme a la justicia de la buhardilla, acatarán sus mandamientos al pie de la letra y no cuestionarán su esencia ya que esto implicaría la desacralización de la autoridad. Los segundos, en su eterna condición de extranjeros intentarán, como Kafka hizo con su padre, comprender la autoridad y desentrañar los basamentos en los que se funda su legitimación. Este será el motivo que mueva a Joseph y a K. respectivamente a adentrarse ellos mismos en dicha lógica y poder, desde el interior, comprender su funcionamiento. Como sucede con Kafka, esta empresa les costará la vida y serán objeto de divertimento de la justicia hasta que esta decida finalmente concluir el asunto.

Desde una perspectiva filosófica, Martín Hopenhayn (1983) se propone analizar el mundo kafkiano como una fiel descripción de las realidades totalizadoras y totalitarias. Utiliza para esto un concepto forjado por Nietzsche: la mala conciencia que en tanto conciencia de culpa no es sino represión internalizada (sustitución de la represión visible por la autorrepresión en la conciencia, menos reversible que la primera). Para Hopenhayn, Kafka despliega en su obra la anatomía de la mala conciencia: el hombre culpable por su individualidad, la culpa que emerge de la diferencia. Y en el extremo opuesto encontramos el poder despersonalizado, el discurso de la justificación, la moral abstracta, la conciencia gregaria del sujeto que es cómplice del sistema, la Ley que como entidad abstracta aniquila al individuo y la burocracia como instancia mediadora entre la legalidad formal y el individuo concreto:

"El poder también tiene su mala conciencia. Es por ello que, para justificarse, acusa. La culpa se convierte en el patrón de las relaciones sociales, porque sólo el individuo culpable justifica la necesidad de una totalidad coercitiva. Desde el comienzo de *El proceso*, Kafka se encarga de darnos a entender que Joseph K. no ha cometido delito alguno, al igual que las otras víctimas que el protagonista encuentra en los tribunales y oficinas de la ley. Pero la ley abstracta necesita una alteridad concreta para desplegar su poderío. Sólo así perpetúa y apacigua su mala conciencia." (Hopenhayn, 1983: 24)

Esta ideología de la sociedad-organización sobre la cual teoriza Hopenhayn es la que ha sido desarrollada hasta el momento en virtud de una comunidad más limitada: la familia. El poder, su mala conciencia, la Ley que se justifica a sí misma, todo esto se ha analizado en torno a la figura de Hermann Kafka y la representación que el autor tenía de la autoridad.

Haciendo a un lado los ambientes sofocantes, asfixiantes, la nieve abundante, la neblina cegadora, Kafka implementa un recurso que permite al lector huir de la tensión por unos breves instantes y lo introduce en lo que podemos considerar un "combate a risa doblada". El humor es un fenómeno que se hace presente en repetidas ocasiones y que llama a una interpretación más profunda. Con razón nos asombramos cuando Brod comenta la forma en que Kafka ríe a carcajadas en su primera lectura a sus amigos de "En la colonia penitenciaria", que atónitos por la magnitud de la crueldad del relato no comprenden la comicidad del asunto. Relatos como "Preocupaciones de un padre de familia" en el que un pequeño ser amorfo llamado Odradek, que sólo es un carrete de hilo con forma de estrella plana, ríe, habla y bromea frente al asombrado habitante de la casa; o "Informe para una academia" en el que un simio expone sus peripecias en su proceso

de humanización; y "Josefina la cantora", una rata cuya vanidad descansa sobre su aparente habilidad de canto que no resulta sino en un imperceptible silbido; muestran la faceta humorística de Kafka y nos desvían de la concepción que de su persona teníamos hasta el momento.

Si bien la risa nos parece inverosímil frente a la crueldad superyoica de Kafka, el humor negro característico en sus relatos y novelas lejos de erigirse como defensa o triunfo narcisístico frente a la misma, no es sino un resultado de la misma pulsión de muerte que emerge de la instancia. Este recurso constituye una tregua, una "festichola" transitoria en la tensión permanente entre el yo y el Superyó. Paradójicamente, el humorista debilita el acento psíquico de su yo trasladándolo a su superyó. Ante este superyó hinchado, sobreinvertido, el yo parece ahora diminuto: "¿No es una respuesta paradójica ésta del humor y su 'inflación' del amo superyoico, acrecentar al máximo las distancias para así obtener, desde el vaciamiento yoico, no su sometimiento sino su divertimento? Tal es la jugada." (Gérez-Ambertín, 108) Así, la comicidad surge de la diferencia y la comparación que en otras circunstancias resultan torturadoras. El superyó se muestra complacido ante la percepción de un yo torpe y empobrecido y en este juego de una "alianza caricaturesca" lo que invita a la risa es la parodia del poder y la autoridad. Gérez-Ambertín (1993) resalta así la distinción entre un padre puro poder y un padre-caricatura-de-poder: el primero somete, el segundo finge fingir y promueve ficción y creación. Para esta autora, la comicidad es entonces el resultado del símil de la diferencia adulto-niño que conlleva un vaciamiento narcisístico del yo (sin aniquilarlo) desplazando investiduras que recubren al superyó, lo cual engrandece pero también debilita su crueldad. Por un instante, el yo deja de lastimarse masoquísticamente para pasar al bando del cruel superyó.

De esta forma, las risotadas surgen mientras presenciamos la tragedia del hombre culpable: "(...) no hay en el humor ningún triunfo narcisista sino sólo la posibilidad de reír del vacío." (Gérez-Ambertín, 1993: 110) Es la creación de la nada, "ex-nihilo". Así, mientras K. intenta descifrar el sentido oculto del castillo, reímos de los funcionarios que aburridos durante la noche conectan la campanilla del teléfono para jugar bromas a los que preocupados en su asunto intentan obtener una respuesta oficial. O de sus ayudantes que exasperan la paciencia de K.: lo observan a través de sus manos a manera de antejo, comparan sus barbas haciéndolas juzgar por Frieda, tergiversan los mensajes que intenta transmitir a Barnabás y esperan un descuido de Frieda para ocupar su lugar en la cama junto a K. También en "El Proceso" encontramos este recurso aplicado a los absurdos de la justicia. Presenciamos, entre otras, escenas en las que un juez despierta cada mañana, pasando por encima de su cama, al pintor Titorelli para que lo retrate. O jueces que en lugar de libros de leyes y códigos como imagina Joseph K., sólo poseen cuadernos impregnados con las mayores obscenidades.

Es entonces la parodia del poder y la autoridad lo que promueve la risa. Desde esta perspectiva se clarifican las costumbres extravagantes de los "señores" del castillo que muestran una permanente inconsistencia entre la presentación de una imagen de autoridad incólume y una manera instintiva de proceder que los rebaja a la forma más degradante. De una hipersensibilidad desmesurada, los señores y funcionarios duermen a pierna suelta, no soportan la visión de los acusados que les resulta repugnantes, explotan los favores sexuales de las muchachas de la aldea y "en verdad, serán altos señores, todo lo que se quiera, pero tiene una que vencer con vigor su repugnancia para poder arreglar los cuartos en que ellos han estado." (Kafka, 1971: 354) Aquí encontramos lo que Gérez-Ambertín (1993) denomina "la faz cómica del padre". En su vida cotidiana Kafka desdeñaba el despotismo de su padre porque su autoridad no se valía de fundamentos constituyendo ésta la mayor desgracia en su vida:

"Lo principal era cortar el pan en rebanadas regulares; pero no importaba si tú lo hacías con un cuchillo que chorreaba salsa. Había que cuidar que no cayesen al suelo restos de comida, pero debajo de ti era donde más los había. En la mesa, sólo se podía pensar en comer. Pero tú te limpiabas o te cortabas las uñas, sacabas punta a los lápices, te hurgabas las orejas con mondadientes. Compréndeme, padre, te lo suplico; en el fondo se trataba de detalles completamente insignificantes, pero a mí me resultaban deprimentes por la única razón de que tú mismo, el hombre tan tremendamente decisivo para mí, no observase los mandamientos que me imponías." (Kafka, 1992: 87)

En sus obras, por el contrario, el autor se valió del humor como recurso para transformar estas situaciones en un impasse para divertir a los demonios que lo atormentaban. Se percibe una diferencia abismal entre el párrafo antes expuesto y la forma en que Kafka se divierte caricaturizando el poder en sus relatos. Así, Marthe Robert analiza la ambigüedad que se cierne sobre el término "señor" que confunde a K. y lo hace pensar a veces en el concepto moderno de patrón, un déspota "cuyas apariencias tan pronto son las de un soberano medieval, como las de un pequeño burgués." (Robert, 1970: 52) Emerge entonces la burla inocente al padre presenciando así una nueva faceta del mismo que lejos de atemorizar es puro divertimento.

Conclusión

A lo largo del tiempo, las lecturas sobre Kafka se han multiplicado y las interpretaciones que de su vida y su obra han surgido se diversifican en caminos tan disímiles que la mayoría de las veces resulta imposible descubrir algún punto en común. Interpretaciones teológicas, sociológicas, filosóficas, psicológicas y políticas entre otras han atomizado a Kafka, lo han desgajado de su esencia y hecho materia de confirmación de hipótesis individuales y realidades parciales. Así, Joseph K. en "El Proceso" puede ser el hombre arrojado al mundo en permanente búsqueda del sentido a la manera de "El Extranjero" de Camus; puede ser la conciencia del individuo atormentado por las realidades totalitarias, utilitarias, que alimentan a las masas e intentan la plena disolución de toda subjetividad; es también la personificación de la tradición judía, el tabú sobre el nombre divino (anonimato progresivo de los personajes) y el judío perseguido en una sociedad de emergente intolerancia antisemita; y es, finalmente, a los ojos de algunos, el nuevo Job que en su búsqueda de la Instancia Suprema disputa con Dios en torno a sus profundas carencias espirituales.

Sin embargo, a pesar de tantas desavenencias, para los lectores ávidos de la literatura kafkiana existe un acuerdo tácito en considerar a Kafka, como lo expresa Borges, "el gran escritor clásico de nuestro atormentado y extraño siglo." (1985: 9) Sus obras han traspasado todas las fronteras, todas las culturas y disciplinas, y nos sorprende enterarnos que sólo Rusia carece aún del beneficio de su incomparable aporte.

Al concebir el presente proyecto como un estudio psicoanalítico de Kafka, el principal objetivo fue la disipación del fanatismo que también en este ámbito se ha desplegado. La imagen de Kafka hombre y escritor es muy controvertida, y en este sentido hay quienes abogan por la defensa extrema del padre o por la del hijo al estilo de una competencia entre intelectuales. Así, Hermann es en ciertas ocasiones la viva imagen de un poder tiránico, brutal y diabólico que sometió física y psíquicamente al hijo hasta reducirlo a las cenizas del hombre que pudo haber sido de no haberse visto expuesto a tan aberrantes abusos. En su contrapartida, Hermann es la víctima que resulta de una imaginación asombrosa y fantástica, la caricatura de una mente prodigiosa que exaspera los detalles en aras de conservar la excelencia estilística.

En este sentido, la perspectiva del análisis superyoico admite la posibilidad de derribar las barreras erigidas entre las realidades psíquica y objetiva. Como sostiene Gérez-Ambertin (2003), del padre se trata, no del padre es. Y en el interjuego de identificaciones que participan en la constitución superyoica, existen múltiples factores constitucionales, históricos y contextuales que intervienen en el proceso. Tomemos como ejemplo la siguiente frase de Kafka:

"El animal arranca el látigo de manos del amo, y se castiga a sí mismo para convertirse en amo de sí mismo, y no comprende que no es más que una ilusión producida por un nuevo nudo de la correa del amo." (Kafka, 2004: 15)

Este pensamiento de Kafka ilustra varias de las cuestiones abordadas hasta el momento en torno a la severidad superyoica. La propuesta del presente estudio consistió en establecer el mayor alejamiento posible de las interpretaciones crípticas y reduccionistas que toman la parte por el todo sin considerar una visión global de la situación. Así, si bien es indudable que Kafka sufrió a lo largo de toda su vida los efectos de un castigador interno implacable, hay que tomar distancia de los análisis edipizantes para adentrarse en las raíces mismas de esta instancia maligna que se remontan a la edad más temprana, aquella en la que la identificación primaria establece el núcleo que otorgará o no una seguridad ontológica al individuo.

En Kafka, este modo primitivo de constitución sobre el modelo del otro se ha caracterizado por una identificación con el núcleo no-ser de Hermann (incorporación intrusiva del padre). Éste será el origen del peñón ominoso que vivido como ajeno constituirá la vertiente más cruel del superyó kafkiano. Así, desde la edad más temprana comenzarán a prefigurarse las infranqueables desavenencias que caracterizarán la relación del padre con el hijo, y el terreno para la rivalidad edípica será demasiado árido para que en él pueda desplegarse cualquier tipo de disputa generacional. Alienado en una temprana identificación con la madre y fijado incestuosamente al padre, Kafka se despedirá del mundo paterno para ensimismarse en una nueva identidad erigida en torno a un muro masoquista sobreinvertido en razón de su gran valor estructural.

Su huida al mundo literario incrementará la severidad de la conciencia moral cuyos reproches llevarán a Kafka a convertirse en el ser cuya culpa se alimenta de su mera existencia. A su vez, conservando el ideal del yo las características magnánimas y terroríficas del padre de la prehistoria infantil, la distancia que lo separe del yo actual será definitivamente insoportable y sus sentimientos de inferioridad consecuentes con ello. Las imágenes de sí que lo acompañarán a lo largo de su vida serán acordes a la crueldad desmedida de su instancia superyoica y serán fuente de inspiración en la creación de cada uno de sus personajes. La vuelta en sí de la mirada paterna será un proceso que resulte en la internalización de este juez insobornable cuyo dictamen excluirá al acusado de cualquier tentativa redentora.

Esta nueva perspectiva lleva a la desestimación de los influjos excluyentes de las características reales de Hermann Kafka. Si bien la personalidad de este comerciante y cabeza de familia judía tuvo su indudable

impacto sobre la crianza de sus hijos, otros tantos factores confluyeron en la sobreinvestidura de la figura de autoridad forjada por Kafka. Así, los cinco capítulos de este estudio fueron un intento por arrojar luz en torno a los diversos nudos de "la correa del amo" que sumados a la tragedia primordial de Kafka en la edad más temprana confluyeron en el acrecentamiento de la severidad superyoica. "La correa del amo" no es pertenencia exclusiva de Hermann-hombre, sino también de Hermann-niño, de Hermann real y fantaseado; de Othello, Valli y Elli, de sus hermanos muertos; de Julie y de los antepasados Kafka y Lowy; de Praga amada y odiada; de la Literatura y sus personajes; de la debilidad primordial de Kafka que lo hará ceder de forma abrumadora a todos estos influjos, etc.

En síntesis, del padre se trata, no del padre es. Si bien el superyó kafkiano enraíza en la incorporación intrusiva del padre, otros tantos factores confluyeron para que Kafka fuese un hijo "desheredado", como él mismo lo expone. Discernir las diversas voces que atormentaban al autor es un primer paso para disipar los prejuicios que a lo largo de los años fueron tergiversando su imagen y la de su padre. A fin de cuentas el "Barullo" no es tal si se escucha atentamente.

Referencias bibliográficas

- Armiño, M. (1985). "Prólogo". En Kafka, F., *La metamorfosis. La condena*. Madrid. EDAF.
- Borges, J.L. (1985) "Prólogo". En Kafka, F., *América. Relatos Breves*. Buenos Aires. Hyspamérica Ediciones Argentina.
- Brod, M. (1951). *Kafka*. Buenos Aires. Emecé.
- Correas, C. (1983). *Kafka y su padre*. Buenos Aires. Leviatán.
- Diamant, K. (2003). *Kafka's last love: the mystery of Dora Diamant*. New York. Basic Books.
- Freud, S. (1907 [1906]) *El delirio y los sueños en la <Gradiva> de W. Jensen* en *Obras Completas*. Buenos Aires. Amorrortu. T IX
- _____ (1909 [1908]) *La novela familiar de los neuróticos*, ob. cit. T IX
- _____ (1914) *Introducción del narcisismo*, ob. cit. T XIV
- _____ (1917 [1916]) *Duelo y melancolía*, ob. cit. T.XIV
- _____ (1919a) *Lo ominoso*, ob. cit. T. XVII
- _____ (1919b) *Pegan a un niño*, ob. cit. T XVII
- _____ (1921) *Psicología de las masas y análisis del Yo*, ob. cit. T XVIII
- _____ (1923). *El Yo y el Ello*, ob. cit. T XIX
- _____ (1923 [1922]). *Una neurosis demoníaca en el siglo XVII*, ob. cit. T. XIX.
- _____ (1924a). *El problema económico del masoquismo*, ob. cit. T XIX
- _____ (1924b). *El sepultamiento del complejo de Edipo*, ob. cit. T XIX
- Gérez-Ambertin, M. (1993). *Las voces del Superyó en la clínica psicoanalítica y en el malestar en la cultura*. Buenos Aires. Manantial.
- Gérez-Ambertin, M. (2004, Agosto) El sacrificio y las variadas añoranzas del padre. *Actualidad Psicológica*. P. 19.
- Heller, E. (1973). "Kafka's True Will. An Introductory Essay". En Kafka, F., *Letters to Felice*. New York. Schocken Books.
- Hopenhayn, M. (1983). *¿Por qué Kafka? Poder, mala conciencia y literatura*. Buenos Aires. Paidós.
- Kafka, F. (1971). *El castillo*. Madrid. Alianza Editorial.
- Kafka, F. (1973). *Letters to Felice*. New York. Schocken Books.
- Kafka, F. (1974). *El proceso*. Buenos Aires. Libros del Musicante.
- Kafka, F. (1975). *Diarios (1910-1923)*. Barcelona. Lumen. Tusquets.
- Kafka, F. (1985a). *América. Relatos Breves*. Buenos Aires. Hyspamérica Ediciones Argentina.
- Kafka, F. (1985b). *La metamorfosis. La condena*. Madrid. EDAF.
- Kafka, F. (1992). *Padres e hijos*. Barcelona. Anagrama.
- Kafka, F. (1995). *En la colonia penitenciaria*. Madrid. Alianza.
- Kafka, F. (1998). *Aforismos, visiones y sueños*. Madrid. Valdemar.
- Kafka, F. (2004) *Consideraciones acerca del pecado. Cuadernos en octava*. Buenos Aires. Andrómeda.
- Kancyper, L. (1992) *Resentimiento y remordimiento: estudio psicoanalítico*. Buenos Aires. Paidós.
- Kancyper, L. (2003a). *Jorge Luis Borges o la Pasión de la Amistad: estudio psicoanalítico*. Buenos Aires. Lumen.
- Kancyper, L. (2003b). *La confrontación generacional: estudio psicoanalítico*. Buenos Aires. Lumen.
- Kancyper, L. (2004). *El complejo fraterno: estudio psicoanalítico*. Buenos Aires. Lumen.
- Laing, R.D. (1964). *El Yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad*. Cap. III. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Laplanche, J.;Pontalis, J. (1967). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires. Paidós.
- Llovet, J. (1992). "Prólogo". En Kafka F., *Padres e hijos*. Barcelona. Anagrama.
- Mairowitz, D. (1993). *Kafka para principiantes*. Buenos Aires. Era Naciente.
- Robert, M. (1970). *Acerca de Kafka. Acerca de Freud*. Barcelona. Anagrama.
- Robert, M. (1982). *Franz Kafka o la soledad*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez Villasevil, J.A. (1994). "Prólogo. Un largo adiós". En Kafka, F., *Carta al padre*. Madrid. Debate.
- Stach, R. (2003). *Kafka. Los años de decisiones*. Madrid. Siglo Veintiuno.
- Unseld, J. (1989). *Franz Kafka..Una vida de escritor*. Barcelona. Anagrama.
- Wagenbach, K. (1998). *Franz Kafka. Imágenes de su vida*. Barcelona. Círculo de Lectores.

Las bastardillas son mías.