

GESTOS DE KAFKA
Para una filosofía de la interpretación literaria
· *Washington Morales Maciel* ·

Washington Morales Maciel

Universidad de la República Oriental del Uruguay

Gestos de Kafka. Para una filosofía de la interpretación literaria

DOI: 10.36446/be.2024.67.373

Resumen

A cien años del fallecimiento de Franz Kafka (1883-1924), este artículo estudia el valor de su obra para la tradicional discusión filosófica acerca de la naturaleza de la interpretación literaria. Particularmente, la tesis propuesta sugiere el valor directriz de sus textos en la producción del sentido (apreciación literaria) de sus obras y, con ello, la peculiar intervención que desde allí se resuelve en el uso no-ficcional de nuestros conceptos. Así, el diseño del primer capítulo de *El proceso* es propuesto como caso modélico de intervención de una ficción literaria en nuestra construcción cognitiva del mundo.

Palabras clave

Kafka; Metacrítica; Convencionalismo; Estética empírica; Inmanentismo

Kafka's Gestures. For a Philosophy of Literary Interpretation**Abstract**

This article explores the enduring significance of Franz Kafka's legacy a century after his demise in 1924. Specifically, the study delves into the contribution of Kafka's oeuvre to the age-old philosophical discourse surrounding the nature of literary interpretation. The proposed thesis underscores the guiding influence of Kafka's texts in shaping his works' meaning and literary appreciation. Consequently, it explores the distinctive impact of this appreciation, manifesting in the non-fictional utilization of our conceptual framework. The first chapter presents *The Trial* as an exemplary case study, illustrating the profound intervention of literary fiction in the cognitive construction of our world.

Keywords

Kafka; Metacriticism; Conventionalism; Empirical aesthetics; Immanentism

Recibido: 29/01/24. Aprobado: 08/04/24.

La intuición acerca de que nuestra “disposición” lectora al abrir un libro literario es diferente de aquellas que solemos seguir al leer textos filosóficos (o de ciencias humanas) se hace evidente en un simple autoexamen de nuestras actitudes ante textos categorizados de uno u otro modo. Un caso propio de la poesía, señalado por Peter Lamarque (2010: 19), es el de la peculiar oración analizada por Noam Chomsky (2002: 15) y vuelta verso en un breve poema de John Hollander: “ideas verdes incoloras duermen furiosamente” [*Colorless green ideas sleep furiously*] (Hollander 1971: 42; trad. propia). La combinación de palabras, considerada desde un punto de vista sintáctico, es impecable; no hay allí dificultad alguna en reconocer las funciones típicas de una construcción sencilla: un sintagma nominal (“ideas verdes incoloras”) y un sintagma verbal (“duermen furiosamente”). La oración, sin embargo, carece de sentido, si por eso entendemos su capacidad denotativa. ¿Pero si acaso la oración se transfigurase en un verso? Ése es el caso en el poema de Hollander:

Curiosamente profundo, el sueño de los pensamientos carmesí:
Mientras jadeante, en denso viridián,
ideas verdes incoloras duermen furiosamente (Hollander
1971: 42; trad. propia).

El poema puede ser todo lo oscuro que se quiera, incomprensible a primera lectura lo suficiente como para que nos invite a la elaboración de interpretaciones, incluso aún más si no contamos con información paratextual. En ensayos o artículos filosóficos y en ciencias

humanas, sin embargo, la incompreensión en virtud del estilo de escritura del texto es penada o, más bien, es penada cuando su inteligibilidad se reduce a sus modos específicos de presentación y se desvanece a la primera paráfrasis.

En la poesía nuestra disposición es muy otra. Entendemos tácitamente que el juego de la literatura –no en sentido lúdico, sino en el sentido de reglas, roles y objetivos– repara en cualidades que le son eventualmente indiferentes a la filosofía y, en algunos casos, más bien perjudiciales. Esto no implica, sin embargo, que la interpretación propuesta a “Alizarina enrollada” [“Coiled Alizarine”] de Hollander sea incomunicable, inconmensurable e incomparable a cualquier otro uso del inglés o el español. Bien podemos decir que el breve poema explora experiencias oníricas, sin figuraciones definidas, más bien adjetivando conceptos teóricos abstractos (pensamientos e ideas), produciendo un peculiar contrapunto entre dos tonalidades intensas de verde y rojo: carmesí y viridián. La especulación podría ir más lejos y ni en ese caso nos serían escasos los recursos del lenguaje para comunicar la interpretación. El punto es que la tolerancia al verso y la intolerancia hacia su par indiscernible (la oración propuesta por Chomsky) da cuenta de, como sugerí más arriba, disposiciones lectoras diferenciables.

Nadie dice que la poesía o la literatura en general deba ser oscura para ser tal, ni tampoco que una oscuridad importada de la literatura a la filosofía no pueda cumplir algún tipo de papel argumental o heurístico relevante (aunque esto no sea lo deseable); lo que en todo caso estoy planteando, a modo de observación introductoria, es que, advertidos de la categorización de un texto, nuestra disposición cambia. Y la naturaleza del cambio es la siguiente: los textos pueden ser perfectamente indiscernibles, desde un punto de vista gramatical (diga-

mos, morfología y sintaxis), y, así y todo, las cualidades que les atribuimos (y, entonces, los rasgos salientes en los que reparamos) ser muy diferentes. En general, le es irrelevante al sentido poético de un texto si sus oraciones satisfacen capacidades referenciales y denotativas, mientras que la satisfacción de esas capacidades, por su parte, son necesarias en la comprensión filosófica y científica. ¿Cuáles son las consecuencias de esto, si el desplazamiento de nuestra atención es el que asume una vieja discusión filosófica que ya galopaba claramente los jóvenes bigotes de Friedrich Nietzsche en el prólogo de Nietzsche a *El nacimiento de la tragedia*? Según el filósofo, contra todo lo esperado en un contexto de guerra, él se proponía tratar un asunto “serio”, a saber, estudiar el nacimiento de la tragedia griega, poniendo medio ojo en los dramas musicales de Richard Wagner (véase KSA I: 23-24).

Esa seriedad remite a la capacidad cognoscitiva de las artes. El dilema consiste en que, si admitimos que las cualidades focales de las obras literarias son indiferentes a la capacidad denotativa y referencial de sus oraciones y, por otro lado, una actitud filosófica y científica no puede prescindir de la satisfacción de esas condiciones, ¿nos es posible un conocimiento literario? La pregunta no es apenas si podemos tener un conocimiento vivencial, práctico o fáctico (asumiendo cierta clasificación tradicional implicada en esta discusión (García-Carpintero 2016: 178), porque eso resulta obvio de suyo, admitiendo, por ejemplo, el carácter testimonial del *background* de una novela. Aceptada la especificidad de una disposición interpretativa propia de la literatura, la pregunta anterior más bien demanda acerca de una forma de conocimiento propia de la literatura y si acaso esa forma de conocimiento le es enteramente contingente o bien inherente a la apreciación literaria.

En este artículo propongo a la literatura de Franz Kafka como un modelo de conocimiento implicado en sus cualidades estéticas; dicho de otro modo, leer estéticamente las obras de Kafka comporta de suyo un valor cognoscitivo. Que sus textos se resistan particularmente a la decidibilidad de la interpretación es una función tanto de su valor estético cuanto de su valor cognoscitivo. La primera sección explora dos hipótesis dominantes en filosofía y ciencia de la literatura. Su objetivo es plantear con claridad algunos problemas en metacrítica de la literatura. La segunda sección propone una tercera vía de interpretación de la literatura postulando algunas observaciones acerca del primer capítulo de *El proceso* (1925).

1. ESTUDIOS EMPÍRICOS Y ANALÍTICO-TRASCENDENTALES

Mencionada aquella intuición sobre las diferentes disposiciones de lectura, cabe mencionar una más, de cierto sentido común no estrictamente mal orientado, acerca de la naturaleza de la literatura: toda obra literaria es idéntica a un conjunto de rasgos textuales. La poesía consistiría, por ejemplo, en un control polisémico del lenguaje, como sugería Galvano della Volpe (1978: 23), o bien, en la prosa, por la organización narrativa de un texto, a saber, una dimensión temporal y, entre otras cosas, un medio, comienzo y fin, organizadas en cierta unidad y completud, como, a su vez, sugería desde temprano Aristóteles en su *Poética* (7, 1450b, 26; 8, 1451a, 25). Estas tesis no están, como sugiero, mal orientadas porque todas ellas son el conjunto de convenciones que dan cuenta de unos recursos y procedimientos usuales en la producción literaria de un cierto tiempo, en cuyo estudio se ha empeñado precisamente la teoría literaria. El problema de esas tesis, en todo caso, es defender que esas convenciones tengan un carácter universal, definitorio de la práctica.

El punto aquí es que toda pieza que satisfaga aquellos rasgos es literaria, aunque emplee procedimientos narrativos propios de una literatura tradicionalmente consagrada o bien que no por literaria toda pieza se ajuste a las convenciones constructivas de su época, como ocurre de modo ejemplar en las obras de César Vallejo (véase Fló 2002). Los llamados rasgos “intrínsecos” de las obras no son suficientes para determinar el carácter literario de un texto y, en ese sentido, aunque toda obra comporte un texto, no todo texto con ciertas propiedades típicas de la literatura comporta una obra. Así es, entonces, que se configuran los debates acerca de la naturaleza de la interpretación literaria, o sea, las preguntas metacríticas sobre la literatura: los objetivos de la interpretación literaria, sus principios y los criterios de una interpretación correcta (de haberlos), la naturaleza de las propiedades interpretadas, entre otras (Lamarque 2002: 285).

Uno de los asuntos particularmente polémicos allí es el de la relación interpretación-obra ante un texto: si rasgos textuales no comportan *per se* literatura, entonces ¿es la interpretación literaria la que imputa cualidades a aquellas textuales? La respuesta es que sin “información adicional” que focalice, bajo ciertos fines propios de la literatura, las propiedades textuales *tout court* no habría literatura en absoluto. Sin embargo, este titular colide, *prima facie*, con una perspectiva tipo “de abajo hacia arriba” [*bottom to top*] propia de los estudios científicos de la literatura, para los que el juego literario no se restringe a las categorizaciones previas a toda lectura. Veamos cada una de estas posiciones.

El convencionalismo dice de sí mismo ser una perspectiva analítico-trascendental, entendiéndose por eso el estudio de los roles involucrados en una práctica, no las cualidades psicológicas y sociológicas

específicas de quienes cumplen esos roles.¹ Así, por ejemplo, el saber usar las piezas del ajedrez en pleno juego no es una función del reconocimiento del diseño canónico de cada una (cualidad que podríamos confesar facilitadora, de todos modos). Más bien se trata de convenir (*qua* determinación de convenciones) qué objetos, sin importar sus aspectos, seguirían tales reglas distintivas y, por supuesto, convenir que a distintas reglas distintos objetos (Gombrich 1984: 96). Como es usual, la analogía se extiende del ajedrez a la literatura: la perspectiva convencionalista estudia los roles y reglas de la práctica literaria no obligando a una sociología del arte –piénsese, por ejemplo, en los trabajos de Pierre Bourdieu–,² estudiando las características sociales específicas de los agentes del juego como si se tratase de estudiar el diseño de las piezas del ajedrez.³ Las tesis convencionalistas esencialmente presuponen que no es posible producir una interpretación adecuada de las obras literarias sin una previa categorización, que viene dada por el mundo de la literatura. Los postulados son los que menciono sumariamente a continuación.

El primer postulado de la interpretación literaria es, en verdad, un postulado de toda interpretación: la interpretación busca la comprensión, pero la comprensión no siempre demanda interpretaciones (Lamarque 2000: 96). En ese sentido, interpretar es un proceso de búsqueda de comprensión, cuando la comprensión como tal es

¹ En las palabras de Lamarque el elemento trascendental del convencionalismo consiste en “qué protocolos de lectura y apreciación deben darse para que la [literatura] sea posible” (Lamarque 2017: 64).

² Véase Lamarque 2010 y 2014; Olsen 2005.

³ La analogía, por supuesto, no ha dejado de ser cuestionada porque, entre otras cosas, si bien el ajedrez analogo el aspecto reglado de una práctica, la práctica literaria no cuenta con un conjunto de reglas homogéneo y universal como las del ajedrez. Éste, sin más, es uno de los puntos argumentalmente débiles del convencionalismo (Blackburn 2010: 88; Gaut 2006: 124-125).

esquiva en un inicio. El segundo gran postulado es el que ya bosquejaba previamente: la naturaleza del objeto no-comprendido dirige el rango de procedimientos adecuados (y no adecuados) para su interpretación (Lamarque 2000: 97 y 2019: 71). Sin el reconocimiento del objeto del que se trate no podemos acertar en los procedimientos de interpretación a emplear. Por supuesto, existen casos anómalos que nos hacen dudar de ante qué objeto estamos, incluso al grado de dudar de si se trata de algo natural o un producto cultural.⁴ Así, de la conjunción de ambos postulados, se sigue que las interpretaciones literarias no buscan una comprensión cualquiera, sino una particularmente relativa al uso estético de los textos literarios.

El corolario negativo de esa tesis es que, si bien la interpretación literaria exige la comprensión de aspectos sintácticos, semánticos y retóricos de los textos, el objetivo de la interpretación literaria subordina la comprensión de esos aspectos textuales a otros estéticos. Así, la interpretación literaria comporta lo que Monroe Beardsley llamaba “explicaciones” y “elucidaciones” (Beardsley 1958: 129, 243), pero no se agota en ambas (véase Lamarque 2002). Las explicaciones

⁴ Ese es el caso de “[E]l objeto más ambiguo del mundo” que menciona el Sócrates de Eupalinos o el arquitecto de Paul Valéry (1967: 95) que ilustra, según Ricardo Ibarlucía (2023), cuatro corolarios que se siguen de las observaciones de Immanuel Kant sobre la *pulchritudo vaga*; uno de esos corolarios es precisamente el de la relación entre estética (belleza, en particular) e indeterminación: “el juicio de gusto es tanto más puro cuanto mayor resulta la indeterminación del objeto que se declara bello” (Ibarlucía, 2023: s/n). Ese objeto, en la descripción de Sócrates, “es uno de esos expulsados por el mar; una cosa blanca, y de la más pura blancura, amable y dura, y dulce, y ligera” (Valéry, 1967: 98). Este objeto, de naturaleza visual, ambiguo, se escabulle de las categorizaciones y, en virtud de su ambigüedad, de la cierta imposibilidad de subsumirlo a un concepto, satisface aquel corolario acerca de la belleza: la indeterminación como nota del Juicio de gusto puro kantiano. En el terreno de la estética, sea en objetos no intencionados, como en los objetos de arte, la ambigüedad y determinación ha sido asunto de discusión por décadas en el siglo XX.

son el equivalente a la comprensión semántica de una palabra en virtud del uso que se hace en una trama mayor de preferencias; mientras que la elucidación consiste en la restitución de información que las narraciones, incluso las más simples (Beardsley 1958: 243), no presentan explícitamente. Así, algunas preguntas usuales en ese nivel son: “¿Hamlet está loco? ¿Cuál es motivo real por el que Raskolnikov asesina a la vieja mujer?” (Beardsley 1958: 243). Del objetivo y las reglas de la interpretación literaria y de una clasificación previa a toda lectura es, entonces, y sólo entonces, que seguimos los procedimientos adecuados de la lectura literaria: el solo texto no sabe qué “decirnos” cuando pretendemos abordarlo.

Una vez categorizado el texto, un abordaje literario consta de estas reglas: (i) de identidad por descripción, (ii) de opacidad, (iii) de funcionalidad, (iv) teleológica y (v) temática⁵. Los personajes literarios y cualesquiera otras entidades literarias (y, eventualmente, ficcionales de la literatura) se constituyen en sus descripciones textuales y literarias. Esto puede resultar obvio, pero no lo es si se tiene en cuenta la compleja polémica acerca del carácter literario de las narraciones personales⁶, es decir, si la identidad personal es agotable en narraciones y si incluso esas narraciones se comportan como las narraciones literarias. Aunque varias teorías están dispuestas a producir analogías entre la construcción de personajes y la “construcción” de personas, es bastante dudoso el alcance de la analogía. Así y todo, es posible admitir intersecciones entre ambas prácticas narrativas. La pregunta, por tanto, atendiendo esas intersecciones (digamos, elementos narrativos de nuestra identidad personal), es: ¿cuál es la naturaleza de esas descripciones? Los restantes principios responden esa pregunta.

⁵ Véase Lamarque 2007 y 2014; Olsen 1985).

⁶ Véase Morales Maciel y Moreira 2023.

Las descripciones a las que tendemos en la literatura, según el convencionalismo, son opacas, no transparentes. Esta opacidad (o también densidad) es, al fin de cuentas, no relativa estrictamente a la dimensión semántica de los textos, sino a una más bien pragmática de la lectura. Un tema que nos es de interés puede instanciarse en diversas obras, siendo cada una de ellas una “perspectivación” diversa del tema. Ese concepto algo esquivo de perspectivación remite a dos elementos más. Por un lado, al par forma-contenido. Los contenidos los podemos caracterizar como aquellos asuntos pasibles de abstracción, sea como descripciones generales de los eventos de una obra (restringiéndonos ahora a la prosa) y, eventualmente, como los temas que reconozcamos en tales eventos. La forma, por su parte, no se define estrictamente por los recursos retóricos empleados y las convenciones puestas en juego; no únicamente a eso, al menos. La forma es más bien la presentación textual y literaria (las propiedades estéticas atribuidas al texto) específica del tema en una obra. Por otro lado, el concepto de perspectivación remite al de “saliencia” (véase Krausz 1993, 2000, 2007). Una imagen de doble lectura puede organizarse perceptivamente de tal modo que devuelva la figura de un pato o bien de un conejo, siendo la interpretación el procedimiento que observa (tanto en un sentido perceptivo como específicamente deíctico) aquellas cualidades de la imagen desde la que se configura una u otra entidad (pato o conejo). Esta intuición es extensible a la literatura. Enfocar algunas descripciones por sobre otras, jerarquizarlas, ponderar sus orientaciones o tendencias en la progresión de un texto en prosa es también un proceso de postulación de saliencias desde el que se suele seguir una interpretación de un global textual.

El concepto de perspectivación de un tema supone entonces: (i) una interpretación que postula las saliencias de los textos de tal modo que, así como el pato o el conejo se vuelven inteligibles a la percepción al colocar el ojo en tales o cuales rasgos de la imagen y elaborar

un global desde allí, las obras se vuelven tales al producirse en el proceso interpretativo la construcción de un sentido estético global a través de esas saliencias; (ii) la postulación de esas saliencias es lo que constituye la identidad (forma-contenido) del texto ya vuelto obra, el modo en que se da o presenta, según una interpretación, la obra en el texto.

Leer literatura, al menos hasta aquí, consiste en elaborar interpretaciones de manera tal que lo que se focalice sea el modo de presentación de los temas. En ese sentido, una sutil diferencia (también discutible) parece seguirse con respecto a otras prácticas. Mientras que para la literatura los modos de darse de un tema vuelven a cada obra un concreto (excepto en aquellos casos en los que se ha estabilizado un arquetipo y unos recursos narrativos fuertemente convencionalizados), en la filosofía y las ciencias humanas se espera independizar el valor cognoscitivo de un texto de su modo de presentarse (los recursos retóricos, el diseño estilístico del texto completo, etc.). Dicho de otro modo, mientras que para la lectura literaria la paráfrasis de los textos afecta el sentido literario (Lamarque y Olsen 2002: 81), la lectura científica es más bien indiferente a los modos en los que se presenta un texto. Incluso si el modo de decir toma una relevancia tal que un texto sólo puede comprenderse en sus modos de presentarse específico, se suele señalar allí un vicio epistémico. Ahora bien, aún permanece sin responder la pregunta acerca de la interpretación específica de las descripciones y, con ello, la naturaleza de las saliencias. La respuesta a ambas preguntas está en el principio de funcionalidad y en el principio teleológico.

La interpretación literaria, según el convencionalismo, pregunta cuál es la función que cumple una descripción y un plexo de descripciones en el global de un texto. Esa función, sin embargo, no es gramatical, tampoco textual (en el sentido de una gramática del texto (van Dijk

1977), ni se trata de aquellas funciones propias de un texto filosófico o científico (argumentos, ejemplos, definiciones, tesis, antítesis, etc.). Reconocer una saliencia literaria en un texto es postular el rol que algunos fragmentos pueden estar jugando en la presentación de un tema.⁷ En la medida en que un tema no se presenta de modo auto-evidente, el proceso de interpretación comienza preguntándose por el papel que las descripciones cumplen en el texto. Se espera que la interpretación devuelva hipótesis acerca de los temas y sus tratamientos señalando precisamente aquellas saliencias. Ahora bien, las hipótesis que las interpretaciones proponen se ajustan y reajustan conforme la lectura del texto avanza y, por supuesto, conforme a las relecturas (sea parte del intervalo temporal que convencionalmente se reconoce como fin y comienzo de la lectura, como de relecturas una vez terminado convencionalmente el texto). La naturaleza de las inferencias desde la que reformulamos las hipótesis es no-monotónica en la medida en que toda lectura literaria atribuye *a posteriori* el sentido estético de un pasaje. Esto enlaza el principio de funcionalidad al principio teleológico. El reconocimiento de las saliencias es el proceso de reformulación de hipótesis interpretativas a la luz de nuevos pasajes.⁸ Aquí un ejemplo, que conduce intuitivamente al último principio, el temático.

El capítulo “El secreto de Amalia”, en *El castillo* de Kafka (1926), consta de varias escenas, dos de las que se reconocen parte de un continuo temporal y espacial en virtud de diversos elementos. Uno

⁷ Esta suele ser una cierta cortedad teórica del convencionalismo, es decir, no se dice mucho más acerca de para qué querríamos “jugar” a presentar “temas” de tal o cual manera. El compromiso con la antítesis según la que la literatura no necesariamente nos aporta conocimiento limita la respuesta a aquella pregunta del para qué elaborar complejas presentaciones temáticas.

⁸ Una hipótesis metacrítica muy similar a esta fue planteada numerosas veces por Wolfgang Iser (1980).

de ellos es un collar. Toda su desgracia, atribuida a ella incluso por su propia familia, comenzó con la preparación de una fiesta de la asociación de bomberos. Tanto ropas, como vestidos, blusas y finalmente un collar formaron parte de los arreglos para la asistencia de la familia de Amalia. Habiendo recibido un collar de la posadera, la hermana de Amalia, Olga, sin que pudiese explicarlo, pasó de la envidia a la amabilidad cuando escuchó de su padre que Amalia iría a la fiesta a encontrar prometido [*Bräutigam*]. El gesto de amabilidad de Olga prestándole el collar a Amalia y esa frase de su padre no son, sin embargo, más que aparentes detalles triviales en la escena inicial del capítulo. Lo son, pero sólo hasta la descripción de Sortini en la fiesta. Este personaje, de frente arrugada y algo tosco en sus maneras, es un funcionario del castillo cuidadoso hasta la compulsión obsesiva con la bomba de incendios donada por el castillo a la asociación de bomberos.

Lo que se lee en la narración es que el funcionario cuidaba tan celosamente de su tarea que no se apartaba ni mental ni físicamente de la bomba de incendios y que entonces no daba atención ni saludo alguno a quien pasase, esto hasta la aparición de Amalia. Ante los ojos de Sortini, el resto de la familia de Barnabas (padre de Olga, padre de Amalia) fue ignorada completamente. Sin embargo, al ver a Amalia, Sortini se detuvo un segundo en ella, refunfuñando tal vez molesto por haberse apartado visual y mentalmente de la tarea (el cuidado de la bomba de incendios). Es sólo entonces que aquella expectativa inicial por el futuro afectivo de Amalia ganaría sentido, porque la familia entera no haría otra cosa que mofarse luego del “prometido” de Amalia. La identidad bajo descripción de Sortini gana un contraste con aquella Amalia que se reconocía sólo circunstancialmente bonita por sus ropas (vestido y blusa) y por su collar.

En la escena siguiente, Olga despierta por un grito de Amalia, lee una carta recibida por ella y entiende que Sortini, el mismo funcionario que los había despreciado a todos, esta vez despreciaba no a Amalia, sino “a la muchacha del collar granate” (Kafka [1926] 1982: 302)⁹. Habiendo ya hablado de las descripciones definidas y los nombres propios, según el principio de opacidad, la sustitución de “Amalia” por “la muchacha del collar granate” es significativa en el contexto del capítulo, si se tiene en cuenta el gesto de préstamo de un collar asociado inmediatamente a “hoy, yo creo, Amalia encuentra un prometido” ([1926] 1982: 296), dicho por su padre, antes de salir a la fiesta. La progresión de la amabilidad del gesto, pasando por la atención refunfuñante de Sortini y luego la sustitución de su nombre por “la muchacha del collar granate” trae consigo el devenir de una descripción aparentemente asinificativa de un objeto a su transformación en símbolo.

El collar granate cumple una función peculiar en la progresión del capítulo en la medida en que, en virtud de sus contextos de aparición, contrapone, por un lado, la expectativa familiar sobre la posibilidad de un casamiento y, por otro, la deshonra de Sortini en la propuesta de un encuentro efímero en su hotel. Asimismo, este contrapunto pone en primer plano la presentación del tema de la jerarquía y el género en la deshonra. Amalia no es Amalia, sino la “muchacha del collar granate”; en la búsqueda del encuentro, a Sortini poco le importa la identidad de Amalia o, brutalmente, poco le importa Amalia. Con ello, la postulación de la descripción inicial del collar como una saliencia es la postulación, *a posteriori*, del tema-problema de las asimetrías de poder y el género en ese capítulo. El “sentido estético” consiste en la apreciación del modo en el que es perspectivado un tema; en este caso el tema que ya mencioné es perspectivado en la

⁹ La traducción de todos los pasajes citados de la obra de Kafka es propia.

descripción de las expectativas de una familia y lo que allá afuera en el mundo (ficcional) finalmente se acaba por experimentar. El collar organiza así la identidad temática que *a posteriori* reconocemos.

En resumen, la categorización de un texto es para el convencionalismo una condición necesaria para la adecuada elección de los procedimientos interpretativos, por no decir que la categorización organiza nuestra lectura según el seguimiento de aquellos principios y que, por tanto, la comprensión parcial de un texto literario demanda una interpretación según aquellos principios. De acuerdo con esto, los principios no son puestos legítimamente en juego sin la previa categorización de un texto. La introducción de una teoría o una intuición teórica en el ejercicio interpretativo sólo puede darse legítimamente para el convencionalismo siempre que los temas que postule sean consistentes con la implementación de los principios (i) al (v). A esto, sin embargo, parecen oponerse los estudios científicos de la interpretación literaria. Sus experimentos, de hecho, exploran interpretaciones para las que la categorización no es provista a los lectores. Veamos brevemente esto.

El interés de Joan Peskin y David Hanauer en la poesía no ha sido estrictamente filosófico, aunque parte de sus conclusiones son relevantes para la metacrítica de la literatura¹⁰. Su búsqueda, en verdad, es la de la enseñanza y aprendizaje de la literatura. Así, sus experimentos muestran la correlación entre el grado de escolarización de los lectores y la clasificación de textos acerca de los que no se provee información previa a toda lectura, precisamente aquello que el convencionalismo discute. Tres grupos de lectores de distinta proveniencia formativa (estudiantes de grado, licenciados en letras y ma-

gísteres en literatura inglesa) leyeron fragmentos de textos seleccionados según la saliencia de algunas cualidades textuales: gráficas, fonéticas, semánticas y tópicas (Hanauer 1995: 198).¹¹ En virtud de esas cualidades, los lectores clasificaban de entre doce textos cuáles consideraban poéticos, atribuyendo un valor de 1 a 9, siendo 1 igual a “texto no-poético” y 9 igual a “texto poético”. Al leer ciertos fragmentos con cualidades textuales no prototípicamente poéticas, los lectores con menor grado de escolarización atribuyeron valores próximos a 1 o 1 en los rasgos relativos a lo semántico y lo tópico, mientras los magísteres en literatura clasificaron correctamente esos textos no-prototípicos como poéticos señalando no sólo los rasgos tradicionales (gráficos y fonéticos), sino también los semánticos y los tópicos (véase Hanauer 1995: 194-5).

La consecuencia filosófica que se pretende de allí es que, a diferencia de las posturas convencionalistas, un lector altamente escolarizado en literatura es capaz de inferir la categorización de un escrito desde algunos rasgos textuales; de allí que la legitimidad del juego literario no vendría necesariamente estipulada por información adicional alguna (Hanauer 1995: 199)¹². Sin embargo, un punto discutido por los propios investigadores es el de la instanciación de esos rasgos en textos que no son publicados siguiendo un objetivo literario. El caso estudiado por Markus Appel y su equipo es el de las técnicas literarias empleadas por el periodismo (Appel *et al* 2021: 191). Uno de los casos de estudio más significativos acerca de la estetización de textos periodísticos es el del *Nuevo periodismo*¹³, corriente en Estados Uni-

¹⁰ Véase Appel *et al* 2021: 185; Hanauer 1995: 198; Peskin y Hanauer 2023: 51.

¹¹ Los textos fueron seleccionados desde manuales de enseñanza universitaria de literatura (véanse los fragmentos en Hanauer 1995: 201-5).

¹² Véase también Peskin y Hanauer 2023: 50 y ss.

¹³ Véase Roggenkamp 2005 y Wolfe 1973)

dos que desde 1960 dio pasos decididos en explotar recursos de narrativas literarias en crónicas periodísticas. Así, las narraciones periodísticas desarrollaron escrituras como si las noticias presentasen personajes, argumentos (en sentido literario), construcción de escenas, diálogos y transiciones dramáticas (Roggenkamp 2005: xiii). El foco se dislocó, según Tom Wolfe (referencia en la formación y narrativa histórica del propio movimiento), desde crónicas austeras hacia escrituras inmersas en los hechos que hacía de los periodistas cazadores de objetividad a la vez que escritores interesados en los efectos subjetivos de sus textos en los lectores: “La idea era dar la descripción objetiva completa, más algo que los lectores siempre han tenido que buscar [en la narrativa]: [...] la vida subjetiva o emocional de los personajes” (Wolfe 1973: 21). Como en otros ámbitos de la producción editorial de comienzos del siglo XX¹⁴, el periodismo narrativo también giraba su objetivo hacia escrituras interesadas en el entretenimiento de los lectores.

De la sumaria presentación de ambas posturas sobre la interpretación literaria cabe introducir unas últimas observaciones antes de finalmente presentar el valor metacrítico de la literatura de Kafka. En primer lugar, los estudios empíricos sobre la interpretación literaria, a pesar de discutir la tesis convencionalista sobre el rol aparentemente nulo de propiedades intrínsecas en la categorización de textos, no son inconsistentes con aquellas tesis. Se suele sostener una clasificación de las cualidades de las obras según si son, por un lado, relacionales, a saber, las cualidades imputadas por una interpretación de interés estético y, por otro lado, según si son intrínsecas, es decir, características de orden más bien sintáctico, semántico, retórico, gráfico, fonético, etc. Una vez postulada la clasificación, se proponen

experimentos en los que la categoría de cada texto nunca es anunciada con anticipación. Se espera que la negación de la tesis convencionalista se siga de la clasificación adecuada de los textos habiendo reparado apenas en rasgos intrínsecos. El alcance de la estrategia, sin embargo, es dudoso en la medida en que (i) se reconoce la aparición de usos convencionales del lenguaje literario en otras prácticas, (ii) se sugiere al menos tácitamente que la extensión de convenciones literarias a textos periodísticos invita al desplazamiento de disposiciones de lectura y así a una cierta confusión de objetivos que favorece la ideologización de las noticias y, finalmente, (iii) se reconoce también que una alta escolarización de los lectores no hace más que confirmar que la información adicional es necesaria para dotar de sentido poético (o literario sin más) a los pasajes que se leen. En ese sentido, el contrapunto entre ambas posturas no es estricto, aunque el espíritu de los estudios empíricos sea defender un rol algo más central a las propiedades intrínsecas.

Mi tesis en este punto es que, sin negar ambas posiciones, una defensa más sólida del rol de las propiedades intrínsecas en la interpretación estética de textos literarios hay que buscarla en obras cuyos textos tienen un rol directriz en la interpretación, de tal forma que la información adicional que estipula sus saliencias sea indecible. Un caso modelico de esto es la obra de Franz Kafka. Esa tesis trae consigo, a su vez, otra que es central en este artículo: la indecidibilidad tiene un poder cognoscitivo peculiar, con lo que la idea misma de saliencia estética comporta en Kafka un beneficio cognitivo específico.

¹⁴ Véase Gervais 2007 y 2020.

2. EL PROCESO

La defensa de esas tesis se sostiene en observaciones sobre *El proceso*, particularmente una hipótesis acerca del rol de la apertura de la novela y la progresión de la ficción, siempre teniendo en cuenta aquella apertura.

El pasaje inicial de *El proceso* es el siguiente: “Alguien debe haber injuriado a Josef K., porque sin haber hecho nada malo una mañana fue arrestado” (Kafka [1925]1990: 7).¹⁵ Dos eventos ficcionales presentados como dados se introducen en ese inicio. En primer lugar, el narrador afirma que un tal Josef K. “fue arrestado” (nótese la elección del tiempo verbal y, entonces, el lugar del narrador, sugiriéndoselo omnisciente). En segundo lugar, a esa verdad de ficción se le adiciona esta otra: Josef K. no cometió crimen alguno. Y de esas dos verdades puede inferirse, a su vez, un primer problema que tiene una doble naturaleza: una de ficción y otra que podemos llamar, junto con Gregory Currie (1990: 48), una *simpliciter*. Ese problema consiste en que K. fue arrestado, de manera que podría pensarse que, por un lado, K. cometió un crimen; sin embargo, por otro, el narrador asegura que el personaje no cometió ninguno.

¹⁵ La elección en castellano de “injuriado” se justifica en la introducción que Kafka hizo de un lenguaje técnico de derecho en su novela: “mußte [...] verleumdet haben” remite al sustantivo “Verleumdung”, figura del Código criminal austríaco de 1852 (Ziolkowski 2018: 183), que por su definición se aproxima a lo que en el actual artículo 334 del Código penal uruguayo se entiende por “injuria”, i.e., la ofensa del honor, la rectitud o decoro de una persona. Por su parte, “malo”, a su vez, sustituye lo que también en aquel código penal se definía como “crimen” [*böser Vorsatz*]. De todos modos, muchos códigos penales en la actualidad contienen figuras similares; dos casos claros de esto se encuentran en los códigos penales del Brasil y la Argentina.

Así, digo que el problema tiene una doble naturaleza en la medida en que la ficción se solapa a nuestra red conceptual relativa al mundo jurídico *simpliciter*. “Alguien *debe haber* injuriado a Josef K.” vuelve a las dos aserciones de ficción inconsistentes: en el universo ficcional de *El proceso* no parece ser posible la verdad de la conjunción “K. no cometió un crimen y K. fue arrestado”; la formulación, por tanto, que “debe haber” sugiere es, en verdad, “¿cómo es posible el arresto de K, si K. no hizo nada malo?”. A través de esa marca modal, lo que el narrador introduce es, como en toda hipótesis, incerteza, que, en este caso, es pronunciada porque es apenas una apertura sin mayor información adicional. Se nos adelanta un arresto –colocándose el narrador en una situación epistémica de privilegio frente al lector–, pero poniendo en duda ese privilegio de manera inmediata. ¿Será que acaso podemos confiar en el narrador, dado que la omnisciencia aparente viene acompañada de una duda acerca de los motivos del arresto? La incerteza, por tanto, tiene dos niveles: (i) asumiendo la verdad ficcional de las dos aserciones del narrador, ¿será que efectivamente K. fue injuriado? ¿Cómo saberlo? (ii) Asumiendo la falsedad ficcional de las aserciones del narrador, ¿qué podemos esperar de lo que se diga luego? ¿Podremos confiar en lo que el narrador diga luego? La expectativa del lector, por tanto, se encuentra poniendo en juego algunas posibilidades: (i) quizás Josef K. cometió un crimen (el narrador puede estar errado), (ii) quizás Josef K. no fue verdaderamente arrestado (el narrador también puede estar errado), (iii) ni Josef K. cometió un crimen ni realmente fue detenido.

Así, el comienzo presenta un curioso nudo (problema) que *a posteriori* se vuelve obvio en la introducción de la hipótesis. El problema es cómo es posible ser arrestado si Josef K. no cometió crimen alguno; y la hipótesis, por su parte, es que K fue injuriado. La insistencia en este esquema rudimentario es que la marca modal de la hipótesis tácitamente refuerza el solapamiento de la falsedad (*simpliciter*

y ficcional) de la conjunción de las dos aserciones del inicio del primer capítulo de la novela (el arresto y la ausencia de un crimen). Ese inicio, por tanto, consigue aproximar ficción y realidad y, por tanto, a su vez, aproximar también el desarrollo posterior de la novela al mundo no-ficcional del lector. Este movimiento organiza sus expectativas como si la novela tuviese la estructura narrativa de un *thriller* policial tradicional, construyéndolo, sin embargo, desde un problema que en el mundo no-ficcional es enteramente verosímil. Así y todo, la novela tiene un comportamiento más bien similar a la estructura de un *thriller* posmoderno (Marcus 2003: 252), donde las incógnitas del narrador, que acaban por ser también las del lector, no son resueltas, volviéndose indecidibles.

Las preguntas, entonces, que se plantean desde un comienzo de la novela podrían ser: ¿quién pudo haber injuriado a K? ¿Por qué pudo haberlo hecho? Como en las novelas de aventuras, que sabemos que Kafka leía (véase Robertson 2018), estas preguntas y otras implicadas abren la novela de tal forma que esperamos a cada indicio sus respuestas. Sin embargo, nuevamente las respuestas a esas preguntas nunca llegan, al menos no sin incertidumbre; a esto llamo intuitivamente “indecidibilidad”, término propio de la lógica matemática (pensemos en el problema planteado por Alonzo Church a la lógica de primer orden¹⁶ que se ha extendido, sin embargo, analógicamente a otros campos. Así, Michael Riffaterre (1981) y luego Tzvetan Todorov (Todorov 1978) proponen un concepto de indecidibilidad asociado a problemas metacríticos e incluso este último, en particular, lo propone sin demasiado comentario acerca de la literatura de Kafka, reinterpreta las observaciones de la gran crítica literaria francesa Marthé Robert. Según ella, someter a Kafka a un régimen de interpretación de símbolos, reduciéndolo temáticamente, era un

¹⁶ Véase Grädel, Otto y Rosen 1999.

error metacrítico, precisamente porque el valor de la literatura de Kafka es más bien su comportamiento esquivo a las interpretaciones excluyentes o únicas, no su reducción a temas simbólicamente comunicados (véase Robert 1969: 33 y ss.). La tesis, en *analogía* con la lógica matemática, es que las interpretaciones de las obras literarias de Kafka no pueden ser satisfechas por los textos, es decir, sea cual sea la interpretación que se proponga, ninguna muestra ventajas respecto a sus competidoras porque todas quedan parcialmente desmentidas (Todorov 1978: 84-5). Mi foco, sin embargo, es que el sólo nivel textual, sin mayor introducción de temas (recuérdese el principio temático), presenta inconsistencias que hacen que precisamente las interpretaciones imputadas sean indecidibles. Veamos esto con algunas menciones al desarrollo del capítulo y considerando la confiabilidad del narrador.

Cada lectura supone el despliegue de un conjunto de expectativas que son la función de los conceptos, modelos mentales o simplemente representaciones del lector. Estas tesis, típicas de Marvin Minsky (1988) y Eugene Charniak (1972), consisten en que a lo largo de la vida producimos representaciones estructuradas en “terminales” (Minsky 1988: 245) que, al fin de cuentas, configuran redes conceptuales. Si, por ejemplo, leemos la frase “Fred estaba yendo a la tienda. Hoy es el cumpleaños de Jack y Fred estaba yendo a buscar un regalo” (Charniak 1972: 6) nada nos resulta muy extraño a pesar de que no reconocemos de manera expresa cómo solemos llenar sus espacios en blanco. La comprensión de ese breve escrito propuesto por Charniak tiene el valor de hacer evidente el carácter inferencial de la lectura. No hay allí conectores pragmáticos que nos permitan explícitamente vincular la ida a una tienda, la ocurrencia de un cumpleaños y la compra de un regalo; sin embargo, la lectura que tácitamente hacemos es “Fred estaba yendo a la tienda [porque] hoy es el cumpleaños de Jack y [por tanto] Fred estaba yendo a buscar un regalo”. Nuestro

modelo mental occidental de cumpleaños comporta, por lo general, un ritual de regalo y, a su vez, regalos que solemos asociar a la actividad comercial en tiendas. Esta información implícita, logro de la vida en comunidad en la que esos rituales son tradicionalmente el caso, está en juego para llenar los espacios en blanco que la escritura como tal presenta. Este nivel explicativo, textual, también opera en nuestra lectura de cualquier texto literario, sin ser *El proceso* una excepción. Pongamos por caso una noción estándar de arresto, lo que he llamado hasta aquí “modelo mental”.

Las escenas iniciales de *El proceso* también producen en el lector un conjunto de expectativas asociadas a las terminales de arresto, es decir, los espacios en blanco que el lector intuitivamente va llenando conforme lee. Si ocurre una detención, esperamos que la información de la escena (sea real o ficticia) satisfaga nuestra expectativa de agentes policiales, la instanciación de un protocolo verbal y gestual de detención, incluyendo la declaración pública de sus motivos, el arresto como privación de la libertad física, la apelación a defensores, en ciertos casos, en otros la declaración de medidas, bajo mediación de jueces, libertades provisionales, limitaciones de circulación y un largo etcétera.

El inicio mismo del capítulo I de la novela de Kafka, sin embargo, no satisface todas nuestras expectativas, de hecho, no satisface las que consideraríamos las más relevantes, extendiendo la tensión del problema o nudo ya mencionado aquí. Josef K., aquella mañana, en lugar de recibir su desayuno de la cocinera de la Sr. Grubach recibe en su puerta a un hombre descrito de un modo muy peculiar. Esa descripción tiene un rol significativo en la sucesión de ambigüedades que se despliega por párrafos a lo largo del primer capítulo. La detención es anunciada por un segundo hombre; sin embargo, hasta

darse una confirmación puramente nominal, no hay ninguna descripción de identificaciones policiales, declaraciones de motivos, etc. De hecho, sin algunas informaciones introducidas como eventos puramente verbales la detención está en cada momento bajo duda. Si un arresto nos produce comúnmente las expectativas de agentes de policía y, a su vez, pensamos en protocolos de arresto, identificaciones, trajes oficiales y distintivos, del mismo modo esperaríamos entonces la descripción de cada uno de esos detalles en las escenas iniciales. Sin embargo, el narrador, del que solamente después sabemos que es un agente policial [*Wächter*], dice:

Él era flaco y aun así de complexión robusta, usaba un traje negro ajustado que, similar a las ropas de viaje, estaba provisto de fruncidos, bolsillos, hebillas, botones y un cinturón, y en consecuencia, sin que estuviese claro para qué servía, parecía particularmente práctico. (Kafka [1925] 1990: 7)

En ningún momento, sino sólo hasta la declaración de arresto y luego con la oración con aire de duda “sólo podrían ser agentes” [*es konnten ja nur Wächter sein*] (Kafka [1925] 1990: 11) podemos aceptar que Willem es un agente de policía. Sin saber de su arresto, K. no reconoce a agentes de policía, tampoco logra saber sus nombres (lo infiere de escuchar sus conversaciones). La pregunta que el lector se hace es ¿en qué descansa la impresión de que en ese mundo ficcional verdaderamente (aunque, por supuesto, no *simpliciter*) ocurre un arresto? Todas las terminales intuitivas del modelo mental de arresto de un Estado de derecho son falsas: no se informan los motivos de la detención (Franz y Willem se niegan a informarlos e incluso dudamos de que los conozcan), no hay uniformes reconocibles (la descripción que cité más arriba es anterior a la declaración de arresto y K. la asocia a ropas de viaje), no hay una identificación oficial de los

agentes (sólo a través de conversaciones sabemos sus nombres y únicamente los “reconocemos” agentes porque introducen a un inspector y declaran la detención), éstos no le piden en ningún instante la identificación a K. (incluso K. especula con presentarles una identificación de su libreta de ciclista), no le leen los derechos (en verdad, los agentes se niegan a hacerlo y el propio Josef K. desiste de llamar a un abogado) y, por último, no hay privación de libertad (a K. le es permitido ir a su trabajo, sugiriéndose la trivialidad del arresto).

Esto último resulta interesante de modo particular porque el narrador se vuelve *a posteriori* muy poco confiable. Gracias a sus palabras sabemos sobre el empleo de K., ocupaba un alto puesto en un banco, y que en virtud de eso entonces podía sentirse tranquilo acerca de su falta ese día. El narrador, en suma, emplea la expresión adverbial “*zwar*” para presentar como un hecho que K. no iría a su trabajo en el día de su arresto. La frase completa es “En el banco, de hecho [*zwar*], no prestaría sus servicios en la mañana de hoy” (Kafka [1925] 1990: 17). Hasta ahí el lector no se vería obligado otra vez a producir un nuevo reajuste en sus creencias sobre los acontecimientos ficcionales del primer capítulo. Sin embargo, justo antes del capítulo II la sorpresa de K. es la del propio lector cuando el agente de jerarquía superior le pregunta si acaso pensaba esa misma mañana ir al banco. La pregunta apuntaba a algo más allá de una preocupación que no parecía ser mayor en K., precisamente por lo que acabo de mencionar sobre su “alto puesto”. Tres personajes no introducidos ni en rol ni en nombre pero que deambulaban de manera misteriosa en la escena (así como las progresivas multitudes que desde otro edificio miraban las vicisitudes de K.) emprendieron camino con K. hacia la calle y se hicieron de un auto con el que ir al banco; de este modo, la detención de K., que por un momento se solapó al lector, se volvió consistente con ir al trabajo. La privación de libertad relativa a un arresto tampoco es una verdad de ficción en esa novela. Asimismo, por segunda

vez el narrador sugiere saber algo que el lector no para luego ser desmentido por las situaciones que él mismo describe.

De esto, sin embargo, dos últimos elementos más son dignos de mención. En primer término, las palabras del inspector ante los requerimientos obvios de K. acerca de información sobre su proceso: “No puedo decirle de ningún modo de qué se lo acusa o, aún más, no sé si se lo acusa” (Kafka [1925] 1990: 22). Otra vez, la peculiaridad del pasaje radica en cómo la incertidumbre sobre los motivos del arresto sugiere la independencia de la detención respecto del soporte judicial que, *prima facie*, le daría sentido. En esa misma línea, cuando Josef K. infiere, bajo la forma de pregunta, a partir de la libertad de ir al trabajo que “Entonces el estar arrestado no es tan terrible” (Kafka [1925] 1990: 26) parece trivializarse la naturaleza de la detención haciéndose un *acting* y una pura aparición nominal. Así, K. le dice al inspector que la comunicación del arresto es una pérdida de tiempo. Sabemos, sin embargo, que la aparente trivialidad logra hacia el final de la novela el volumen de la frase “¡Cómo un perro!” antes de K. ser ajusticiado. El *acting* no acaba siendo trivial hacia el final de la ficción. El segundo elemento digno de mención acompaña esta ambigua independencia del arresto y la justicia. Que el inspector diga no saber si K. fue acusado de hacer algo “malo” o no, no impide el cumplimiento del deber de la comunicación del arresto. Esta pretendida ignorancia del inspector, sin embargo, produce un efecto de ambigüedad en el lector porque, inmediatamente a aquella pretensión, el inspector alude sutiles coerciones judiciales sobre K. El lector, por un parte, lee que el inspector no sabe el motivo del arresto de K. o bien que no puede declararlo; por otra parte, sin embargo, el inspector sugiere que K., al hablar demasiado, no colabora con la impresión que deja ante él y los guardias. Esta conjunción sin ser estrictamente contradictoria, es decir, declarar no saber nada sobre la causa de K. y, por tanto, declarar no tener un rol judicial sino exclusivamente punitivo y, al mismo tiempo, sugerir un

comportamiento a K. a riesgo de que no se comprometiese más su situación, genera por lo menos una tercera sospecha de inconsistencia del narrador en el lector.

¿Qué nos hace pensar, entonces, que allí ocurre un arresto? Su pura declaración y el *acting* asociado a su declaración es una buena candidata a respuesta. El capítulo I, si se me permite cierta exageración, no hace más que sumar problemas al lector, en lugar de encaminar indicios de respuesta. Nuestras expectativas, es decir, la predictibilidad de los eventos a partir de la información provista en el planteamiento del nudo o problema del inicio, son nulas. No sabemos si hubo un tal crimen o no, no sabemos si alguien injurió o no a K., no sabemos si una detención implica forzosamente haber cometido un crimen. El lector está inmovilizado en las preguntas del comienzo e incluso preguntándose cómo es posible que un oficial de jerarquía mayor no tenga esas informaciones y no se disponga a informarlas. Ya en ese punto la incertidumbre se realiza en un grado tan alto que sólo los comportamientos –ambiguos de todos modos– y las nominaciones sostienen inclusive la conjetura de que allí hay policías en un sentido esperado desde nuestras proposiciones verdaderas *simpliciter* sobre el mundo real. Las saliencias estéticas, dicho de otro modo, el resultado de un juego interpretativo que valoriza positivamente la indeterminación posee en Kafka un fuerte componente textual. Las lagunas del texto tienen un papel muy relevante en el juego de la apreciación (postulación de saliencias) o, lo que es lo mismo, la postulación de perspectivaciones posibles de los contenidos del texto.

La tesis, por tanto, es que la producción de cierto dramatismo (con momentos de comedia, ciertamente) es el resultado de haberse elaborado sutilmente una inicial aproximación de la ficción literaria al mundo desde el que y con el que producimos nuestra representación de arresto. Dicho de otro modo, que las inconsistencias frecuentes y,

por tanto, el vaciamiento de la noción *simpliciter* de arresto sean el caso en la ficción es el producto de un compromiso tácito en el que narrador envuelve al lector: este mundo le es familiar, porque es uno en el que tampoco son aceptables los arrestos arbitrarios, es decir, que sin la aplicación de un código penal (la figura del Estado de derecho es mencionada una vez en el capítulo) pueda alguien ser arrestado. La expectativa, sin embargo, una y otra vez no es satisfecha y cuando lo es lo es de modo vacío al punto de que, como digo, el lector sale del capítulo con más dudas que respuestas acerca del nudo inicial.

Algunas observaciones sobre esto. La primera es que la indeterminación estética y las saliencias también se constituyen por la introducción de información extra-estética porque la pregunta por la finalidad de la conjetura no tendría ningún sentido si no se asumiese un lector para el que la intuición de la inconsistencia “arresto-sin-crimen” no fuese evidente. Mi observación, por tanto, es que la eficacia estética de la novela es dependiente no sólo de la conexión integral de descripciones y sus finalidades, sino también de la pregunta sobre el valor epistémico de las descripciones perspectivadas. Dicho de otro modo, el nivel propiamente constructivo de la novela sigue sus principios, de manera que leerla como crónica de hechos pasados o futuros no es de recibo. Sin embargo, el seguimiento de sus principios no limita en absoluto que la “imagen” local de cada capítulo de *El proceso* y la progresión global de la novela colide las intuiciones del lector.

La segunda observación es que la apreciación no puede independizarse del valor epistémico de esas colisiones. La saliencia del inicio orientando las restantes genera distancias entre lo leído y lo esperado espontáneamente (expectativas del lector). Esa distancia cognitiva no tiene las características de una evidencia factual, no se comporta como una refutación ni como una validación ni orienta en la praxis e incluso le es contingente la carga emotiva del lector. Sin embargo,

reorganizando los conceptos instala o reinstala preguntas (por tanto, un elemento reflexivo) sobre la realidad que es punto de partida para la explicación del texto y la apreciación de la obra.

El proceso nos obliga, en cierta medida, desde un inicio a aceptar una inconsistencia porque de ella dependen luego las experiencias de perplejidad en la descripción de objetos, acciones y eventos de ficción. Es como si la novela nos apartase sin nuestro consentimiento de algunas posibilidades narrativas, de manera que, forzados a identificar al menos parcialmente en ese caso las descripciones de entidades de ficción con las del mundo real, luego ganasen fuerza las distinciones con el mundo real. Esa distancia pone la reconfiguración literaria específica del tema de la ley y la justicia al servicio de iluminar posibilidades consistentes con el mundo real o, dicho brutalmente, la labilidad y arbitrariedad de la ley y la justicia.

La eficacia de las saliencias estéticas imputadas a un texto (relativas a las conexiones entre descripciones a las que les atribuimos tales o cuales funciones en un global literario) exige también una cierta organización conceptual (una vez más, podemos pensar esto en términos de expectativas) que da un sentido extra-estético al *output*. Las matrices de conceptos, redes léxicas o modelos mentales de *El proceso*, relativas a la ley y la justicia, son comprometidas de tal manera que perspectivar las descripciones “en” las inconsistencias de la ficción es también perspectivar las inconsistencias “fuera” de la ficción. Obligarnos a aceptar, entonces, una inconsistencia en la ficción en virtud de finalidades literarias también nos obliga *ipso facto* a enfrentar la posibilidad de las inconsistencias en los conceptos que organizan nuestras expectativas. El juego literario, por tanto, con esas expectativas como material, también incorpora una dimensión no-conventional en la estética y es el estudio de los modos en los que se

organizan nuestros conceptos en el marco de tales o cuales temas vueltos material de la literatura.

Nuevamente, si, como cierta región de las tesis analíticas contemporáneas sostiene, la apreciación pregunta solamente por la significación como global de descripciones articuladas (la experiencia de un concreto de perspectivaciones), entonces hay un elemento que queda desplazado, puesto que también “ponemos” cognitivamente en la obra nuestros conceptos y de tal manera que pueda volverse significativa la articulación global de aquel concreto de perspectivaciones. Las saliencias estéticas de *El proceso* también se modelan a través de información extra-estética y esos “modelados”, en su camino de salida, reconfiguran *ipso facto* esas fuentes extra-estéticas. El absurdo en Kafka, del que Albert Camus hablaba (1942) es, al fin de cuentas, el poder estético y a la vez epistémico de sus obras.

Con esto todo no se niega, por tanto, el convencionalismo. Sin embargo, las tesis que se defendieron aquí avanzan en una dirección más afín a las posturas empíricas, aunque siguiendo otro camino, uno histórico: el rol de las explicaciones del texto en la interpretación estética gana un mayor lugar cuando las posibilidades interpretativas de una tradición no logran imputaciones consistentes. Del mismo modo que sugieren Robert y luego Todorov, las fallas de la crítica al leer a Kafka no tienen que ver con las dificultades de acertar cuál es el tema tratado en sus obras; el problema es más bien procedimental (meta-crítico), porque los textos de Kafka desafían los procedimientos usuales de atribución temática por decodificación de símbolos: el narrador no cumple sus promesas, de manera que el lector no consigue más que atisbos fragmentarios de perspectivaciones de temas. Los textos de Kafka piden ser categorizados como literarios para luego lograr su valor en defraudar las expectativas acerca de los procedimientos adecuados para la lectura literaria.

REFERENCIAS

- APPEL, Markus. *et al.* (2021), “The Psychological and Social Effects of Literariness: Formal Features and Paratextual Information”, en Kuiken y Jacobs (2021: 177-202).
- ARISTÓTELES (1974), *Poética*, trad. de Valentín García Yebra (Madrid: Gredos).
- BEARDSLEY, Monroe (1958), *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (Nueva York: Harcourt, Brace & World).
- BLACKBURN, Simon (2010), “Some Remarks about Value as a Work of Literature”, *The British Journal of Aesthetics*, 50, 1: 85-88.
- CAMUS, Albert (1942), *Le Mythe de Sisyphe* (Paris: Gallimard).
- CARMONA, Carla & LEVINSON, Jerrold (eds.) (2019), *Aesthetics, Literature and Life: Essays in honor of Jean Pierre Cometti* (Milán: Mimesis International).
- CHARNIAK, Eugene (1972), *Toward a Model of Children's Story Comprehension* (Doctoral Dissertation, Massachusetts Institute of Technology).
- CHOMSKY, Noam (2002), *Syntactic Structures* (Berlín: Mouton de Gruyter).
- CURRIE, Gregory (1990), *The Nature of Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press).
- DELLA VOLPE, Galvano (1978), *Critique of Taste* (Londres: NBL).
- DUTTLINGER, Carolin (2018), *Franz Kafka in Context* (Cambridge: Cambridge University).
- FLÓ, Juan (2002), “Novedad, azar y selección en la poesía de César Vallejo”, *Romance Quarterly*, 49, 2: 84-110.
- GAUT, Berys (2006), “Art and Cognition”, en Kieran (2005: 115-126).
- GERVAIS, Thierry (2007), “L'invention du magazine. La photographie mise en page dans ‘La Vie au grand air’ (1898-1914)”, *Études photographiques*, 20: 50-67.
- ____ (2020), “Representing News with Photographs: A Visual Economy”, en Pasternak (2020: 476-492).
- GOMBRICH, Ernst (1984), *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Londres: Phaidon).
- GRÄDEL, Erich, OTTO, Martin y ROSEN, Eric (1999), “Undecidability results on two-variable logics”, *Archive for Mathematical Logic*, 38, 4: 313-354.
- HANAUER, David (1995), “Literary and Poetic Text Categorization”, *Journal of Literary Semantics*, 24, 3: 187-210. [DOI: 10.1515/jlse.1995.24.3.187]
- HOLLANDER, John (1971), *The Night Mirror* (Nueva York: Atheneum).
- IBARLUCÍA, Ricardo (2023), “La ambigüedad de la belleza: sobre la indeterminación ontológica del objeto estético”, *Revista de Filosofía* (La Plata), 53, 2, e080. [DOI: 10.24215/29533392e080]
- ISER, Wolfgang (1980), “Interaction between Text and Reader”, en Suleiman y Crosman Wimmers (1980: 106-119).
- KAFKA, Franz [1926] (1982), *Das Schloß. Kritische Ausgabe* (Fráncfort: Fischer Verlag).
- ____ [1925] (1990), *Der Prozeß. Kritische Ausgabe* (Fráncfort: Fischer Verlag).
- KIERAN, Mathew (eds.) (2005), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* Malden (MA: Blackwell).
- KRAUSZ, Michael (1993), *Rightness and Reasons. Interpretation in Cultural Practices* (Ithaca: Cornell University Press).
- ____ (2000), *Limits of Rightness* (Londres: Rowman and Littlefield).
- ____ (2002), *Is There a Single Right Interpretation?* (University Park, USA: Penn State University Press). [DOI: 10.1515/9780271032344]
- ____ (2007), *Interpretation and Transformation. Explorations in Art and the Self* (Nueva York: Rodopi).
- KUIKEN, Donald y JACOBS, Arthur M. (2021), *Handbook of Empirical Literary Studies* (Berlín: De Gruyter). [DOI: 10.1515/9783110645958]
- LAMARQUE, Peter (2000), “Objects of interpretation”, *Metaphilosophy*, 31, 1-2: 96-124.
- ____ (2002), “Appreciation and Literary Interpretation”, en Krausz (2002: 285-306).
- ____ (2007), “On the Distance between Literary Narratives and Real-Life Narratives”, *Royal Institute of Philosophy Supplement*, 60: 117-13.
- ____ (2010), “Wittgenstein, Literature, and the Idea of a Practice”, *The British Journal of Aesthetics*, 50, 4: 375-388.

- ____ (2014), *The Opacity of the Narrative* (Londres: Rowman and Littlefield).
- ____ (2017), "Philosophy and the Lyric", *Journal of Literary Theory*, 11, 1: 63-73.
- ____ (2019), "Ten Theses on Literary Interpretation", en Carmona y Levinson (2019: 69-86).
- LAMARQUE, Peter y OLSEN, Stein Haugom (2002), *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective* (Oxford: Clarendon Press).
- MARCUS, Laura (2003), "Detection and literary fiction", en Priestman (2003: 245-67).
- MINSKY, Marvin (1988), *The Society of Mind* (Nueva York: Simon & Schuster).
- MORALES-MACIEL, Washington y MOREIRA, Romina (2023), "Narraciones de vida y narraciones literarias: De la metacrítica de la literatura a la filosofía de la identidad personal", *Elenkhos - Revista De La Sociedad Filosófica Del Uruguay*, 6, 1: 1-20. [DOI: 10.56657.6.1.1]
- NIETZSCHE, Friedrich (1872), *Die Geburt der Tragödie* (KSA I: 9-156).
- ____ (1988), *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* [KSA], ed. de Giorgio Colli y Mazzino Montinari (Nueva York: Walter de Gruyter).
- OLSEN, Stein Haugom (1985), *The Structure of Literary Understanding* (Cambridge: Cambridge University Press).
- ____ (2005), "The Concept of Literature: an Institutional Account", en Olsen y Pettersson (2005: 11-35).
- OLSEN, Stein Haugom y PETERSON, Anders (eds.), (2005). *From Text to Literature New Analytic and Pragmatic Approaches* (Londres: Macmillan).
- PASTERNAK, Gil (ed.) (2020), *The Handbook of Photography Studies* (Londres: Bloomsbury).
- PESKIN, Joan y HANAUER, David (2023), *A Life with Poetry: The development of poetic literacy* (Ámsterdam: John Benjamins).
- PRIESTMAN Martin (ed.) (2003), *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge Companions to Literature (Cambridge: Cambridge University Press).
- RIFFATTERRE, Michael (1981), "Interpretation and Undecidability", *New Literary History*, 12, 2: 227-242.
- ROBERT, Marthé (1969), *Kafka* (Barcelona: Paidós).
- ROBERTSON, Ritchie (2018), "Kafka's Reading", en Duttlinger (2018: 82-90).
- ROGGENKAMP, Karen (2005), *Narrating the News. New Journalism and Literary Genre in Late Nineteenth-Century American Newspapers and Fiction* (Kent: The Kent State University Press).
- SULEIMAN, Susan R. y CROSMAN WIMMERS, Inge (1980), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation* (Nueva Jersey: Princeton University Press).
- TODOROV, Tzvetan (1978), *Symbolisme et interprétation* (París: Seuil).
- VALÉRY, Paul (1967), *Eupalinos and L'Âme et la danse* (Oxford: Oxford University Press).
- VAN DIJK, Teun (1977), *Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse* (Londres: Longman).
- WOLFE, Tom (1973), *New Journalism* (Nueva York: Harper & Row).
- ZIOLKOWSKI, Theodore (2018), "Law", en Duttlinger (2018: 183-190).