

K.: UNA LECTURA SINTOMAL DE LOS *DIARIOS* DE FRANZ KAFKA

PABLO LÓPIZ CANTÓ

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Abordar los *Diarios* de F. Kafka, tal vez o en principio como ocurre con cualquiera de los otros dispositivos textuales de este judío cosmopolita e incrédulo, enfrenta a una sorpresa y a un extrañamiento respecto del género mismo al que dicen pertenecer: como aquella figura que avanza, inquieta, móvil, impulsada, veloz hasta la transparencia, hasta dejar de ser figura y confundirse con el viento, hasta deshacerse contra el viento y transformarse en animal, en crin o fluctuación, en paso a lo imperceptible; como aquel deseo de ser piel roja que acabase fundiéndose con el caballo hasta borrar el caballo y ser ya sólo la transición aérea; los *Diarios* de Kafka se disponen según una forma rara, según una multiplicidad de formas que tienden a borrarse, a confundirse con su funcionamiento: no con su función, que permanece no especificada, sino con el flujo mismo, magmático, cortado de continuo y vuelto a retomar, de la escritura. En primer lugar, los *Diarios*, y se excluyen aquí los diarios de viajes, que acaso ya sean otra cosa, sigan otra lógica, sitúen en otro lado; los *Diarios* no pasan, como pudiera esperarse, por la autobiografía ni la contemplación introspectiva. No al menos en lo fundamental. Kafka se encarga de anotar su «odio a la observación activa de sí mismo. A interpretaciones psíquicas del tipo: Ayer estuve así por tal motivo, hoy estoy así por tal otro...» (Kafka, 2000, 463).

Es cierto que hay bloques, y bien se pueden detectar, de autobiografía: anotaciones de acontecimientos que se acoplan de un modo u otro a ese elemento imaginario que se designa bajo el ideograma «yo», y que señalan, desde el interior mismo del texto, las posiciones en que pudiera localizarse, intermitentemente, al autor. Ahí están las variadas descripciones de sueños, que se sitúan un escalón por debajo de la conciencia del que habla, algo así como al lado del escritor; pero también las glosas de recuerdos, e incluso reflexiones que giran en torno al yo como alrededor de un efigie mágica, como en torno de una máquina de escritura depurada de toda subjetividad, según una estructura célibe al modo de la tercera persona flaubertiana. Hay bloques de autobiografía, pero estos no conforman la corriente central de los *Diarios*. Hasta el punto de que no puede detec-

tarse nada semejante a algo que pueda definirse como corriente central. Los *Diarios* de Kafka siguen una lógica perversa, diabólica, en cuanto que, como el endemoniado geraseno, es múltiple, diversa de sí, en constante transformación, imprevisible aunque compacta. Probablemente provenga como aquel de un fondo subterráneo de grillos rotos. En primer lugar, los *Diarios* se presentan como una acumulación de fragmentos textuales, de unidades solo parcialmente coherentes de escritura. Organizados en doce cuadernos y algunos legajos dispersos que abarcan desde 1910 hasta junio de 1923, trece años de apostillas que se suceden según ritmos de interrupción variables. Entrar en ellos obliga a asumir la constancia con que la propia textualidad rechaza una lectura que pretenda agotarse en la imposición de un sentido unívoco o de un formalismo de código. Sin embargo, eso no quiere decir que toda lectura sea imposible o necesariamente deficitaria. Se pueden, al fin, detectar ciertas recurrencias, trazas algo más gruesas, mecanismos que se repiten y que, sin llegar a clausurar la apertura esencial en la que persiste lo dicho, dejan, si no entrar, sí al menos observar desde este lado de la puerta y, así, describir lo percibido. Los *Diarios* forman un laberinto en el que todos los pasadizos conducen afuera, que constantemente te expulsa. En palabras de Felix Guattari, Kafka, renunciando a hacer pasar sus puntos de sinsentido bajo el yugo de una hermenéutica cualquiera, los dejará proliferar, amplificarse, para engendrar otras formaciones imaginarias, otras ideas, otros personajes, otras coordenadas mentales, sin ningún tipo de sobrecodificación estructural» (Guattari, 2009, 19).

I. MUCHOS K.

No hay hermenéutica posible de la textualidad kafkiana, porque no hay ley que rija su escritura. El 6 de septiembre de 1921 el propio Kafka abordaba la cuestión por el lado de la metáfora.

Las metáforas —anota en su último cuaderno— son una de las muchas cosas que me hacen desesperar de la escritura. La falta de autonomía de la escritura, su dependencia de la criada que enciende la calefacción, del gato que se calienta junto a la estufa, incluso del pobre viejo que también se calienta. Todas esas son operaciones autónomas, que se rigen por su propia ley, solo la escritura está desamparada, no habita en sí misma, es broma y desesperación (Kafka, 2000, 657).

De algún modo, la escritura para Kafka parece siempre desplegarse fuera de sí, según órdenes ajenos, en una intemperie que necesariamente la lleva a conectarse con la exterioridad siguiendo modalidades concretas —la estufa, la criada, el gato, el viejo, etc.—. A partir de estas y otras consideraciones se pueden comenzar a discernir diversos procedimientos, segmentos textuales, formaciones

fantasmáticas, etc., que aproximan al funcionamiento de la obra kafkiana, y, por supuesto, en concreto a sus *Diarios*, pues, de hecho, la mencionada irreductibilidad a toda interpretación que caracteriza la escritura de Kafka aparece de manera eminente en las anotaciones que conforman esta componente llamada *Diarios*. Al lado de esas otras componentes de la escritura kafkiana que son las novelas, las cartas y los relatos, los *Diarios* constituyen el lugar por excelencia para el despeje de los procedimientos de producción textual y del funcionamiento general de la obra —si es que en Kafka se puede hablar de tal cosa como *una* obra.

Los *Diarios* son esa componente que es ya en sí misma plural y disforme, pues engloba una pluralidad de dispositivos literarios muy diferentes los unos de los otros, heterogéneos entre sí y difícilmente reducibles a una presunta unidad de conjunto: integra la mecánica del relato, la sentencia o la imagen brevísima, la exposición de estados afectivos, la descripción o el retrato, la figuración de movimientos, el recuerdo de lecturas, etc., etc., etc. Así, los *Diarios* rechazan desde su inicio mismo toda pretensión sistematizadora. Pero quizá se pueda, a pesar de todo, escribir sobre ellos. En primer lugar, al menos, como un flujo intermitente de anotaciones sin intención clara: el 27 de junio de 1919 Kafka retoma la escritura del diario, de su último cuaderno, tras más de un año y medio de interrupción. Entonces escribe: «Nuevo diario, en realidad sólo porque he estado leyendo el antiguo. Imposible ya averiguar ahora, a las doce menos cuarto, algunas razones e intenciones» (Kafka, 2000, 636). El sentido que gobierna la escritura permanece en todo caso difuso, desde el principio. Queda en entredicho toda pretendida intencionalidad sobre la cual se asentase la construcción discursiva. El acto de escritura no es, en Kafka, acto intencional.

Si para Brentano, y más tarde para Husserl, la intencionalidad es aquello que precisamente caracteriza todo estado de conciencia, la emergencia de lo que Kafka, en los *Diarios*, escribe no puede ser remitida a una actividad de la conciencia ni, por tanto, tampoco a un sujeto previo; sino que se daría como mera aparición sobre el vacío de su propio acontecer, sin objeto. La redacción de los *Diarios* comienza con un fragmento breve en el que puede leerse: «Los espectadores se ponen rígidos cuando pasa el tren» (Kafka, 2000, 41) —sentencia por lo demás descriptiva, aunque su significado permanezca sin especificar, por cuanto no se determina ni de qué tren se trata ni por qué los espectadores reaccionan a su paso—. La anotación es abandonada en su asignificancia. En octubre de 1913, se anota otra reflexión bastante precisa acerca del carácter de los fragmentos en que se encuentra repartida la redacción de los *Diarios*:

Ni siquiera tengo ganas de llevar un diario —dice Kafka—, quizá porque en él empiezan a faltar demasiadas cosas, quizá porque continuamente tuve que describir en él

acciones incompletas, por lo que parecen necesariamente incompletas, quizá porque el hecho mismo de escribir contribuye a mi tristeza (Kafka, 2000, 448).

Las anotaciones parecen en todo caso adolecer de una debilidad que les es consustancial. Esta debilidad, el hecho de que aparecen siempre como incompletas, no detiene, sin embargo, la redacción. Tampoco la sospecha de que el propio ejercicio de escritura esté en el origen de la afección de tristeza que Kafka sufre. El flujo de palabras continúa según muy variados registros, siempre de manera intermitente, como tarea abandonada y vuelta a retomar de continuo. Hasta el punto de que el interés de los *Diarios* parece reducirse a su carácter experimental. La escritura aparece en ellos como ensayo. Siguiendo la definición que diese Deleuze, la escritura de los *Diarios* parece responder a una experimentación inmanente que decanta los elementos polívocos en ausencia de todo criterio trascendente. Los *Diarios* como laboratorio cuyo significado no llega en ningún caso a coagular de modo definitivo. 29 del IX de 1911: «Alguien que no lleva diario no es capaz de valorar un diario correctamente», apunta Kafka, para a renglón seguido describir los particulares estados subjetivos por los que pasa Goethe en la jornada del 11 de enero de 1797: serenidad, visión sistemática, ideas excitadas... (cf. Kafka, 2000, 64-65).

La escritura de los *Diarios* siempre avanza. Sin destino, pero avanza. A pesar de las muchas contrariedades y de las dificultades terribles que ella misma se encarga de consignar. Insomnio, dolores de cabeza, enfermedad. Como proceso antagónico al orden de las significaciones dominantes y, muy especialmente como técnica antagónica a la conformación de una subjetividad fija, el despliegue textual se desarrolla según modalidades que, permitiendo enriquecimientos indefinidos, también encuentran numerosos obstáculos. La última anotación, de agosto de 1923, cifra adecuadamente la mecánica a la cual Kafka se ha abandonado durante los últimos trece años:

Cada vez más angustiado cuando escribo. En comprensible. Cada palabra, volteada en la mano de los espíritus —ese giro de su mano es el movimiento característico de ellos— se convierte en lanza dirigida contra el que habla. Muy especialmente una observación como esta. Y así hasta el infinito. El único consuelo sería: ocurre, quieras o no ocurre... (Kafka, 2000, 639).

La siembra sucesiva de palabras posee el efecto de retornar sobre aquel que las escribe abriendo al sujeto de la enunciación, muy a menudo indistinguible en los *Diarios* del sujeto del enunciado, a la disgregación, a la borradura. Las palabras retornan como lanzas dirigidas contra aquel que habla. Así, la elaboración de la escritura de los *Diarios* se teje con la vida. Teje un acoplamiento con el afuera mediante la apertura a la mutación subjetiva. Como se ha apuntado, la escritura se encuentra necesariamente ensamblada a elementos que le son exteriores. Al trabajo y a la institución matrimonial, pero también a imágenes y figuras de muy diverso tipo. Si el flujo a ratos desbocado de las cartas, especialmente de

las que se encuentran dirigidas a mujeres, se encuentra siempre acoplado a un personaje exterior, Felice, Grette o Milena, el flujo de los *Diarios* no parece encontrar más acoplamiento que el que los propios textos generan. Sin duda, encontramos esos mismos nombres y otros muchos, pero el diario no demuestra dirigirse a nada, ni aun siquiera a sostenerse a sí mismo, como acaso ocurre con la práctica epistolar kafkiana. Abandonado a su inevitable dispersión tanto temática como formal, al procedimiento que avanza hacia ninguna parte, que se acumula siguiendo líneas de variación imprevisibles, el diario se erige como mero artefacto literario, depurado de toda referencia significativa. «Ando a la caza de construcciones —anota Kafka—. Entro en un cuarto y las encuentro revolviéndose, blanquecinas, en un rincón» (Kafka, 2000, 455).

2. EL PEQUEÑO K.

¿Cómo funciona, entonces, lo que se escribe? Los retratos descriptivos de personajes o situaciones, de ciertas posturas, de elementos de la vestimenta, que, por otro lado, tienen una amplia presencia a lo largo de los *Diarios*, permiten una primera aproximación a la relación que la escritura sostiene con su exterioridad. Estos retratos, que en principio pudieran funcionar como medios para la codificación de los afectos o como procedimientos para la clausura del flujo asignificante en tanto que, parece, la escritura podría quedar capturada en su relación con la realidad, a través de la imagen, sin embargo, en su proliferación y en su fragmentación no hacen sino deshidratar la representación hasta que su contenido queda reducido a y transformado en vehículo expresivo, procedimiento estrictamente literario.

En este sentido, los personajes que atraviesan los *Diarios* resultan en cierta medida ejemplares. Se ha hablado mucho acerca de la presunta distinción que Kafka produciría entre formas especificadas de mujer: las hermanas, las criadas, las novias, las prostitutas. Parecería así que se desarrollan ciertos arquetipos femeninos con funciones diversas en el interior de los textos y en relación con el movimiento del resto de los personajes, especialmente de K. Sin embargo, los *Diarios* hacen estallar semejante clausura del segmento femenino. Las figuras femeninas se multiplican sin cesar. Dos jóvenes que K. se cruza por la calle, una rubia y otra morena. Una campesina junto a su marido, algo encorvada, etc. Todas estas figuras introducen cargas eróticas que operan en el interior mismo de la propia máquina de escritura, conectándola con el afuera. Hay un acoplamiento de la escritura, de los *Diarios*, a esa exterioridad que se describe diferente sin cesar y que aparece como multitud dispersa, como un conjunto abierto de singularidades de entre las cuales, por momentos, algunas adquieren una relevancia extraordinaria pero nunca definitiva. Por otro lado, la carga erótica no deja de encontrarse a lo largo de los *Diarios* también presente en relación con los personajes masculinos. Como dicen Deleuze

y Guattari, hay en Kafka una efusión homosexual (cf. Deleuze y Guattari, 1978, 101) que, en el caso de los *Diarios*, atraviesa las descripciones de los compañeros y de los amigos, de un círculo que es sobre todo circulación, pasaje, contemplación instantánea detenida. Su presencia también funciona. He ahí la compañía durante el paseo, el tomar café con, cruzar unas palabras. Pero más especialmente la relación con los desconocidos, que son tratados con idéntica minuciosidad que cualquiera de las mujeres. Y del mismo modo los objetos. Todo. Hay un erotismo kafkiano que acaso no pase por la cuestión de los sexos y ni siquiera por la de las personas, sino que se desarrolla como intensidad descriptiva, dentro de la multiplicidad inabarcable de retratos y conforme a cotas de mayor o menor agrado, mayor o menor repulsión. Algo así como un fetichismo sin fetiche especificado, fluctuante. Este erotismo dependería exclusivamente de la expresividad y de las variaciones en el procedimiento, en el despliegue de la escritura.

Desde esta perspectiva, podría hablarse de un cierto autoerotismo de la escritura de los *Diarios*, de un goce perverso que moviliza la escritura hacia delante sin llegar nunca a especificar un objeto o un sentido. Dejando de lado el supuesto aspecto representativo de la escritura, esta aparece como avatar de una pulsión erótica, como expresión de una potencia o de un deseo. Tomando la cuestión por este lado, habría un devenir-escritura de la pulsión, una pulsión que ha de ser leída como función dinámica, algo así como un vector, una moción a la cual le corresponde un fin exclusivo, su proliferación. En ese mismo sentido, se puede decir que la escritura transporta una demanda, una exigencia: abordada en sí misma, se puede decir que los *Diarios* de Kafka transportan una pulsión que no cesa, una demanda pura respecto de la cual ya no se podría decidir a qué o a quién se dirige. Si, en principio, el escribir está inicialmente inserto en la estructura de un deseo del objeto (escribir determinada cosa), en los *Diarios* parece haber surgido una quiebra de semejante lógica. El objeto ha devenido secundario respecto del ejercicio mismo de escribir. En ese sentido, la escritura es profundamente autoerótica, su movimiento es el de un vector que se cierra sobre sí mismo al acoplarse a objetos considerados siempre y solo en tanto que objetos cualesquiera. Como apunta R. Barthes, «cuando el objeto se borra o se atenúa en beneficio de la Tendencia (Escribir), hay una indiferencia creciente en distinguir los objetos del Escribir, es decir, los 'géneros' de la literatura» (Barthes, 2005, 201). De la caída de la relevancia del objeto se deriva, por la vía erótica, la dispersión de la redacción de los *Diarios* en una multitud de disposiciones textuales, la ruptura respecto de todo posible formalismo de código. Y es que, en el límite, la escritura kafkiana encuentra en sí misma su propio objeto. Hasta el punto de que la figura de Kafka alcanza a presentarse como prototípica de eso que ha dado en llamarse el perverso polimorfo: como aquel que pone en marcha un aparato de satisfacción cerrado sobre sí mismo, una búsqueda de satisfacción que no difiere en nada de la propia acumulación de las piezas que conforman el mecanismo. El perverso polimorfo es el dispositivo pul-

sional en tanto que referido a una especie de objeto interno o, para hablar con rigor, a un nobjeto. Este nobjeto no es en ningún caso suprimido como tal, sino que figura como el hueco y el cierre imposible en el vector pulsional, y puede encarnarse en diferentes objetos que han de ser designados como objetos de la escritura. Así, es necesario distinguir entre el nobjeto de la imposible satisfacción interna, que necesariamente falta a su lugar y, por tanto, aparece como punto de fuga propicio para la proliferación de la escritura; y la batería de objetos de la escritura, los cuales no se definen sino por el lugar que ocupan, por situarse en el lugar vacío de la insatisfacción. La cuestión es, así, una cuestión estrictamente topológica. El nobjeto de la escritura es un *topoi*, un lugar mediante el cual la escritura (no) se cierra sobre sí misma. O, visto desde la otra perspectiva, el lugar de la satisfacción es precisamente un no-lugar, *átopos*, espacio de tránsito por el cual pueden pasar los diversos objetos de la escritura, desde el cual la escritura crece sin cesar y se encuentra abierta a constantes enriquecimientos. Así, no hay satisfacción sino en la indefinida proliferación de la escritura sin objeto especificado ni destino. En todo caso, lo que caracteriza a la escritura de los *Diarios* es que para ella no hay un Otro sobre el cual clausurar su sentido, sino solo una multiplicidad siempre ampliable de pequeños objetos que no agotan el impulso. Sólo hay deseo de escribir *algo*.

La pregunta por el deseo de escribir no es otra que aquella por el motivo que moviliza la escritura. ¿Por qué escribe Kafka sus *Diarios*? Las razones que pueden despertar un tan peculiar deseo como es el de escribir podrían ser varias. Sin embargo, para un caso como el de los *Diarios* de Kafka todas aparecen más bien como simples excusas, justificaciones ad hoc, simples coartadas. Por ejemplo, la pretensión de un cierto ascenso en el estatus social del autor, por cuanto lo escrito no funciona en absoluto en ese orden mientras persista sin distribución, mientras no circule. En cualquier caso, no parece poderse dar razón de la escritura de los *Diarios* en relación con una Causa, con una finalidad social o moral. El origen del deseo es, entonces, ilocalizable. Se puede, con todo, apuntar a una cierta voluptuosidad, cierta erotización del ejercicio mismo de escribir. Barthes ha hablado del placer de escribir (cf. Barthes, 2008); sin embargo, hablar de placer rechina sin duda a quien contempla los *Diarios* de Kafka, abarrotados como están por las indicaciones de la angustia de escribir, los dolores de cabeza: lo que Freud designara como *displacer*, *Unlust*, y como síntoma.

3. EL GOCE DE LA ESCRITURA

Si, como se ha dicho, la pulsión es una función dinámica, algo así como un vector; desde el punto de vista analítico a esta moción le corresponde un fin exclusivo, la satisfacción imposible. Desde la perspectiva clínica, se pueden dife-

renciar al menos dos vías en función del tipo de objeto de la pulsión que vaya a ocupar el espacio vacío del cierre. La distinción se establece entre un curso asintomático de la pulsión, cuando el objeto es objeto de placer, y un curso sintomático, que hace surgir un elemento sustitutivo, un *Ersatz*, que no es otra cosa que el síntoma. El síntoma aparece como ofreciendo a la pulsión, como en un desvío respecto del objeto de placer, otra satisfacción. Una satisfacción que se presenta como *Unlust*, como displacer. Esta es la paradoja a la que enfrenta el síntoma: el síntoma es una satisfacción que se presenta como displacer. Aquí no se plantea qué quiere decir el síntoma, sino cómo trabaja la pulsión. El síntoma sería un modo de funcionamiento de la pulsión. La cuestión se desplaza desde el ámbito de la significación y el sentido, desde la hermenéutica del síntoma, hacia un cierto funcionalismo. La pregunta ahora es ¿cómo funciona la pulsión y qué satisface el síntoma?

A partir de la aprehensión del síntoma como satisfacción pulsional displacentera surge, en las lecturas lacanianas, eso que se ha dado en llamar el goce. La noción de goce permite saltar sobre la oposición placer-displacer para abordar la existencia de una satisfacción inconsciente, una satisfacción que se desconoce a sí misma y que se presenta al sujeto bajo la forma de displacer. Así, el curso sintomático de la pulsión mostraría un vector pulsional desviado respecto del objeto de placer. Es lo que Freud denomina degradación del curso de la satisfacción en síntoma, *Erniedrigung*. Pero, además de esta desviación, con la emergencia del síntoma se produciría un desplazamiento por sustitución: sustitución del objeto de placer por el síntoma. El síntoma vendría a sustituir al objeto, y el displacer al placer, manteniéndose, sin embargo, la mecánica de búsqueda de una satisfacción imposible.

Desde la perspectiva del goce, lo que para el sujeto aparece como *Unlust* en el síntoma, como displacer, como sufrimiento, en realidad es un *Lust*, una satisfacción inconsciente. De ahí que sea perfectamente posible, e incluso habitual, gozar del síntoma o encontrar la satisfacción precisamente allí donde se sufre. Porque la exigencia pulsional en tanto tal constituye una infracción al principio de placer, en la medida en que lo que a su través se exige no es una satisfacción a través del placer, sino un plus-de-gozar. La pulsión responde a una dinámica de satisfacción inconsciente y, por lo tanto, funciona más acá de la oposición placer-displacer, según la mecánica del goce, del plus-de-gozar (cf. Lacan, 1958).

La dinámica inconsciente del goce se distingue de la lógica subjetiva de búsqueda del placer. Más acá del principio de placer hay un resto, una parte de goce que no se puede anular, que mantiene su exigencia, que sostiene la demanda: eso que Lacan llama objeto *a* minúscula y que constituye el núcleo del síntoma, de su repetición y su persistencia, y que, como se ha apuntado, no es desechable, en cuanto que él mismo es un desecho, un noobjeto, lo real que todo objeto ocupa pero que ninguno agota ni suprime. Todo objeto de placer falta al goce. De ahí que la desviación de la dinámica pulsional respecto de los objetos de placer no sea un acontecimiento contingente, que el síntoma no sea un acci-

dente, sino que responda al orden de la necesidad. Hay un retorno del goce, de la falta de goce, bajo la forma del síntoma. El curso de la pulsión conduce a la producción sintomática. Desde ahí, podría afirmarse que la pulsión no es otra cosa que producción de goce, con independencia de si este goce es percibido por el sujeto como placer o como displacer. A lo que apunta la dinámica pulsional es, entonces, a la producción de intensidades afectivas no especificadas.

Así, en realidad la distinción entre dos cursos diferenciados para la pulsión desaparece. Todo objeto de la pulsión, ya sea de placer o de displacer, es, en todo caso, objeto de goce. No existe tal cosa como una degradación de la satisfacción pulsional. Todo lo más que hay es producción de goce. Y es más, situada la ruptura tanto respecto de la percepción del sujeto-conciencia como respecto de la oposición placer-displacer, es necesario dar aún un paso más allá de la percepción freudiana, por cuanto el goce se produce, *se siente*, pero no se satisface. La pulsión es una moción que no se cierra con el objeto de placer ni con el síntoma, sino que goza de ellos. A partir de la consideración de la pulsión como dinámica de goce la cuestión del objeto se desplaza a un segundo plano haciendo aparecer a la propia pulsión como una potencia afirmativa y productiva. La pulsión produce a su propio objeto en tanto que síntoma. La pulsión goza de sí. Ya no hay degradación de la satisfacción pulsional, sino sólo producciones variables de intensidades afectivas.

4. EL CUERPO DE K.

La escritura de los *Diarios* no conoce sino su propio autoerotismo polimorfo, independiente del principio de placer, de la distinción placer-displacer, y concentrado en la producción de intensidades afectivas gozosas según una multiplicidad indefinida de objetos. Ahí parece residir el principio del pacto diabólico que Kafka contrae con la escritura. Lo relevante no es un deseo de escribir asociado a un Otro, sino la proliferación de la dinámica de producción textual sin objeto especificado. Por ello, la escritura en los *Diarios* de K. aparece, antes que nada, como el establecimiento de un contrato anti-conyugal. Es cierto que las mujeres, o más concretamente Felice, y a partir de la relación con ella la crisis que culmina en 1914, determinan un punto importante en el desarrollo de la escritura de los *Diarios* de Kafka —hasta el punto de que a partir de F. se hacen algo más legibles las sucesivas relaciones que Kafka mantenga con otras muchachas, pero también la relación que mantiene con el trabajo, con la familia, e incluso, se podría afirmar, con la generalidad de los objetos. Con el Padre, pero, sobre todo, con la Oficina. La Oficina aparece como la forma acabada del tiempo perdido para la escritura, la imagen perfecta de todo lo obligatorio que, en la medida en que ata a una actividad mundana, impide la dedicación a ese objeto absoluto del deseo que es la Escritura, su proliferación indefinida.

Kafka evalúa los puntos que pueda haber a favor y en contra del matrimonio.

Delante de mis hermanas —anota K. en sexto lugar— he sido, sobre todo antes, un hombre completamente distinto a como soy delante del resto de la gente. Temerario, franco, poderoso, sorprendente, emotivo como sólo lo soy cuando escribo. ¡Si pudiera ser así delante de todos, por mediación de mi mujer! Pero ¿no sería entonces a costa de escribir? ¡Eso no, eso sí que no! (Kafka, 2000, 436-437).

El pacto diabólico con la escritura pasa por firmar un pacto anti-conyugal. Por permanecer soltero. Célibe. En el esbozo de Carta al Padre de Felice (y tras leer a Kierkegaard) escribe Kafka:

Mi empleo me resulta insoportable porque contradice mi único anhelo y mi única vocación, que es la literatura. Dado que yo no soy nada más que literatura y no puedo ni quiero ser nada más que eso, mi empleo no podrá atraerme nunca, aunque sí puede destrozar me completamente. No estoy muy lejos de eso. Soy presa de incesantes alteraciones nerviosas, y este año de preocupaciones y torturas por mi futuro y el de su hija ha puesto de manifiesto mi completa falta de resistencia.... Y ahora compáreme usted con su hija... conmigo, hasta donde yo puedo verlo, será desdichada. Y no solo por mis circunstancias externas, sino todavía más por mi propia naturaleza; yo soy un hombre encerrado en mí mismo, taciturno, nada sociable, insatisfecho, aunque no pueda calificar todo eso de desdicha para mí, pues es únicamente el reflejo de mi meta... vivo como un desconocido entre desconocidos... La razón es sencillamente que no tengo la menor cosa que decirles. Todo lo que no es literatura me aburre y lo odio, pues me molesta o me estorba, aunque sólo sea en mi imaginación. De ahí que carezca de todo sentido de la vida familiar, como no sea el de la observación... Un matrimonio no podría cambiarme, de igual forma que mi empleo no puede cambiarme (Kafka, 2000, 444).

Kafka deviene, a través del pacto, máquina de escribir, mecanismo de escritura, pero mecanismo célibe, de inspiración patafísica,¹ como aquel que apareciese al final del relato *En la Colonia Penitenciaria*. El concepto de máquina célibe lo utiliza Michel Carrouges en 1954 para designar toda una serie de aparatos fantásticos presentes en la literatura y el arte. Mecanismo de tipo duchampiano, la máquina célibe remite a una antigua máquina paranoica: remite a un sistema mecánico de suplicio que funciona conforme a una Ley cuyo fundamento permanece oculto, conforme a un sistema de soberanía obsesivo, dislocado en su precisión y efectividad. La máquina paranoica que Kafka presenta a través de la descripción del oficial de la colonia funciona inscribiendo en la piel del reo, no el delito, sino la letra de la ley que se ha infringido. El movimiento de la rastra se repite hasta que el condenado es capaz de leer lo que se escribe, momento que coincide con una metamorfosis en su rostro como efecto de la aceptación de la pena.

¹ La patafísica acostumbra a definirse como la ciencia de las soluciones imaginarias.

Frente a la máquina paranoica que inscribe la Ley sobre el cuerpo del reo y, en esa misma medida, sobre el cuerpo social, frente a esa máquina de suplicio que liga en un solo mecanismo móvil Ley, Escritura y Cuerpo; la máquina célibe se erige contra la Ley, liberando la relación cuerpo-escritura de toda especificación trascendente fundada sobre un Otro y, en ello, de todo sentido. El giro del relato kafkiano sobre la máquina de la colonia penitenciaria es conocido: los habitantes de la colonia han perdido todo interés por la máquina y el oficial a cargo de la misma permanece solitario como su último valedor. La relación entre el oficial y la máquina está fuertemente erotizada. La metamorfosis que transforma a la máquina paranoica ya anticuada en máquina célibe se produce en el momento en que el oficial encargado decide someterse al aparato de suplicio. Entonces el dispositivo cambia su funcionamiento. La máquina deja de trabajar basándose en la Ley y lo que escribe se despliega sobre el cuerpo más acá o al margen de todo sentido: «La rastra ya no escribía, sólo pinchaba, y la cama no hacía girar el cuerpo, sino que se limitaba a elevarlo, vibrando para incrustarlo en las agujas».

La máquina célibe se levanta contra el Padre, contra la Familia, contra la Oficina, fuera de la Ley, y libera la relación cuerpo-escritura de toda captura respecto de un referente externo instituyendo la lógica de un autoerotismo que conduce a la producción de «cantidades intensivas» (Deleuze), a la producción de gradientes de goce, de efectos corporales desubjetivados y de intensidades afectivas. Y es de este modo como parecen operar los *Diarios*: como vibraciones y como pinchazos. La escritura de los *Diarios* permanece en los márgenes de la Ley, sin llegar nunca a ingresar en ella —véase la *Carta al padre*, pero también las observaciones en torno a los daños infligidos por la educación: «Pensándolo bien, he de decir que mi educación me ha hecho mucho daño en no pocos sentidos...» (Kafka, 2000, 46-54)— y se inscribe sobre el cuerpo. Se escribe en el propio cuerpo. No hay otra superficie de inscripción que no sea el cuerpo, el cuerpo como espacio de inscripción. Hasta la muerte. Sin embargo, para no morir. A las consideraciones y las lecturas que observan en la pragmática de los *Diarios*, y por ende del resto de la textualidad kafkiana, una profecía apocalíptica, en la que la muerte se inserta de manera natural como conclusión ya prevista y acaso incluso buscada, se opone una lectura de la escritura como máquina de intensificación de los afectos. El permanecer célibe de Kafka es también un devenir escritura: el ya citado «yo no soy nada más que literatura y no puedo ni quiero ser nada más que eso». Kafka no deja de anotar los afectos estrictamente físicos en relación con su pacto con la escritura. El pacto con el diablo, que se opone al pacto conyugal, pero también al pacto con la vida tal y como lo dicta la Ley:

¿qué es en sí el estado literario? —se pregunta en carta dirigida a Max Brod y fechada el 5 de julio de 1922—. La creación es una recompensa dulce y maravi-

llosa, pero ¿por qué? Esta noche lo he visto claramente, con la nitidez de una lección infantil, que se trata de un salario por haber servido al diablo.

El pacto con la escritura que se establece a través de los *Diarios* es legible como un pacto masoquista, no tanto en lo que tiene de destructor cuanto en lo que puede hacer por intensificar los afectos, los efectos corporales: más acá de la distinción placer-displacer, introduce una amplificación en los gradientes de goce. Del dolor, sin duda. Pero también de los momentos de exaltación: «La firmeza que me proporciona escribir lo más mínimo es, sin embargo, indudable y maravillosa» (Kafka, 2000, 459).

5. LA HISTERIA DE K.

Los *Diarios* hacen aparecer el cuerpo de K. como efecto él mismo de una productividad histórica dinámica, organizada según ritmos orgánicos y pulsaciones concretas, pero también interferida de continuo, cortocircuitada por ruidos inarmónicos que invocan a nuevas formaciones, otras figuras. Si desde el punto de vista clínico la histeria es la capacidad de somatizar modos de habla, desde el punto de vista aquí desarrollado cada notación de los *Diarios* aparecería, al contrario, como una modulación de la corporalidad de K. Cada palabra es legible, así, en función de un impulso autoerótico, masoquista, célibe y polimorfo. Y la escritura de K. no sería sino una producción histórica. El cuerpo de K. es, desde esta perspectiva, el campo de inscripción y expresión de toda una serie de experimentos literarios, de hablas diversas e impersonales. En el fondo, no se trata tanto de somatizaciones como de la emergencia del cuerpo de K. como un plano de escritura sin autor, materia textual en constante metamorfosis, descomponiéndose y recomponiéndose sin cesar, enriqueciéndose constantemente con elementos asignificantes inesperados según una poética gozosa.

Las sensaciones de mareo, los dolores y angustias, el miedo y la enfermedad, pero también estados más o menos cercanos al éxtasis o aproximaciones a la tranquilidad, son aquí creaciones patafísicas de una subjetividad afectiva permeable, advenida ella misma a partir de una miríada de agentes materiales primitivos que escapan a las determinaciones significantes. Se escribe con el cuerpo. Y nada de lo que le ocurre al cuerpo, nada de lo que cuenta el cuerpo, su plástica, es otra cosa que transcripción de ese deseo múltiple y sin nombre de escribir, de ese pacto diabólico con la escritura que hace de esta el lugar privilegiado para la producción de gradientes siempre mayores de goce, para la exaltación de cantidades sensitivas expresas. La escritura de los *Diarios* no tiene, al fin, en Kafka, nada que ver con la autobiografía y sí, en cambio, con la intensificación de la afectividad. Es decir, de la vida.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland (2005), *La preparación de la novela*, Buenos Aires, Siglo XXI.

— (2008), *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI.

DELEUZE, Gilles, y Felix GUATTARI (1978), *Kafka, Por una literatura menor*, Era.

GUATTARI, Felix (2009), *Sesenta y cinco sueños de Franz Kafka*, Buenos Aires, Nueva visión.

KAFKA, Franz (2000), *Diarios, Obras Completas II*, Barcelona, Galaxia Gutemberg.

LACAN, Jaques (1985), *Aún. El seminario de Jacques Lacan, 1972-1973*, Buenos Aires, Paidós.