



**Doctorado en Filosofía – Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación – Universidad de la República**

**Tesis para defender el título de Doctorado en Filosofía**

***Metacrítica de la literatura y humanismo literario  
(Entre convencionalismos y naturalizaciones)***

**Mg. Washington A. Morales Maciel**

**Dir.: Prof. Dr. Ricardo Ibarlucía**

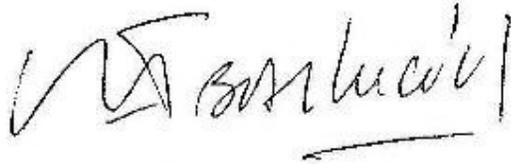
**Co-Dir.: Prof. Dr. Gustavo Pereira**

**Punta del Este, Maldonado, Uruguay, 24 de noviembre de 2023**

Buenos Aires, 24 de noviembre de 2023

Por la presente, y en calidad de tutor del doctorando Washington Morales, avalo la presentación de su tesis titulada “Metacrítica de la literatura y humanismo literario (Entre convencionalismos y naturalizaciones)”.

Sin otro particular, los saluda

A handwritten signature in black ink, appearing to read "R. Ibarlucía". The signature is stylized and includes a horizontal line underneath the name.

Prof. Dr. Ricardo Ibarlucía

## Agradecimientos

La a escritura de los agradecimientos en una tesis de doctorado vive de un dilema: por un lado, sesgos, que en un primer momento no colaboran con el justo reconocimiento de personas que hicieron posible que estas páginas estén siendo presentadas a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República; por otro, el curioso riesgo de que las menciones ganen el volumen y la narrativa más propias de unas memorias autobiográficas que de la convencional breve apertura de una tesis de doctorado. Pues bien, como era de esperarse, no tengo una solución a ese dilema, así que probablemente las menciones son numerosas, al tiempo que de todos modos terriblemente sesgadas.

Comenzaré por agradecer a Luísa Flôres Somavilla por su inmenso apoyo intelectual y afectivo en los años 2020 y 2021; sin ella esta tesis no hubiese sido posible en absoluto. Mis padres, Élida y Alberto, también han apoyado a su modo, indirectamente, cada decisión que fue conduciendo a esta tesis. Mis queridos amigos, al parecer *posnihilistas*, también han tenido un papel notable a través de sus conversaciones infinitas en que parte de estas ideas en doscientos sesenta y una páginas llegaron a ser las que hoy en día son; agradezco, entonces, a Alejandro Chmiel, Guillermo Nigro, Horacio Lena y Matías Osta por sus lecturas, devoluciones, charlas sobre los temas de esta tesis. Quisiera, asimismo, agradecer a Sofía Deal, porque el áspero 2022 tiene su nombre en cada llamada y mensaje de aliento; por la misma razón extendiendo las gracias a Carina Landoni.

En aquel aire de memorias, ladeándome una vez más entre los polos del dilema de los agradecimientos, quisiera dar las gracias a Irene Backer, porque este 2023 tiene en su pregunta “¿de qué va tu tesis?” un cariño que motiva los impulsos de cierre de este largo proceso de ya seis años de trabajo.

No puedo no nombrar, a su vez, a algunos colegas y amigos que en estos seis años han intervenido en sus charlas en la formación de esta tesis: Ivana Deorta, quien ha escrito sendas páginas sobre la filosofía de Th. W. Adorno y con quien muchas veces hemos conversado sobre las ideas del filósofo; Martín Fleitas, quien desde muy temprano en la licenciatura fue abriendo la puerta a aquellos *filósofos Frankfurt* que yo ignoraba casi completamente alguna década atrás.

Mi actividad docente en la Facultad de Psicología de la Universidad de la República también me posibilitó año a año repensar las tesis de esta tesis en el diálogo directo con los estudiantes de cuatro seminarios del ciclo de graduación: "El papel del psicoanálisis freudiano en la especulación estética de 'Notas sobre Kafka' de Th. W. Adorno" (2021), "Usos del psicoanálisis en la filosofía de la literatura" (2022). "Problemas epistemológicos en teorías sobre la identidad personal modeladas a través de literatura" (2023) y "Problemas estéticos en teorías literarias modeladas a través del psicoanálisis" (2023). Sería en extremo injusto nombrar algunos, algunas, estudiantes y no a otros apenas por cortedad de memoria. Sin embargo, sí quisiera dar las gracias a Romina Moreira con quien en este 2023 fuimos intentando traspasar las barreras algo rígidas del trabajo académico, proponiéndonos escribir artículos, un proyecto de investigación, diseñar un seminario y repensar el programa de cooperación institucional de la Facultad de Psicología.

En este orden de cosas, mi actividad docente también acercó a colegas que de diferentes modos cooperaron con esta escritura. Así, agradezco a mis actuales colegas de Estética y diseño de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Virginia Cavallaro y Andrea Sellanes, y también a las queridas Magalí Pastorino y Mariana Picart. Lo mismo cabe decir de mis colegas de la Facultad de Psicología, entre quienes destaco particularmente a Sofía Monetti, Cecilia Gómez y Sabela de Tezanos. Por último, a mis colegas de Sección, en el Instituto de Filosofía: Inés Moreno, Mónica Herrera y a Marcos Rostán Davyt, con quien particularmente hemos iniciado un camino de cooperación que creo muy fructífero para nuestra Facultad.

Varias páginas de esta tesis le deben mucho a otras dos queridas personas. Una de ellas, Natalia Mallek, actriz, dramaturga, docente y directora teatral. Ella me allanó el camino a pensar el concepto de mimesis desde la perspectiva de quien sabe muchísimo de teatro (y no sólo de teatro). La otra, Daniel Hasaj, a quien conozco desde hace lo que no queremos saber cuánto y debo su paciencia con los filósofos que no paran (¿paramos?) de entrometernos en su *metier*, la música.

Acercándome al final de estos agradecimientos, también quisiera extender las gracias a algunos colegas extranjeros sin los que varias de estas páginas se hubiesen perdido sin remedio: el Prof. Dr. Winfried Menninghaus, del Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik (Alemania), Profa. Dra. Roberta Malagoli Università degli Studi di Padova (Italia), las queridas doctoras y profesoras Dra. Sol Bidon-Chanal y Dra. Marianela Calleja (Argentina), al Prof. Dr. Daniel Omar Scheck (Argentina), que siempre motivó mi trabajo desde aquel 2012 en Bogotá y fue amable puente entre orientador y orientando, el Prof. Dr. Robert Piercey de la University of Regina (Canadá), la Profa. Dra. Hannah Kim de la University of Arizona (EEUU), la Profa. Dra. Regina E. Fabry de la Macquarie University (Australia), la querida Profa. Dra. María José Alcaraz León de la Universidad de Murcia (España) y, finalmente, a la Profa. Dra. Iris Vidmar Jovanović de la University of Rijeka (Croacia) y al Prof. Dr. Rafe McGregor de la Edge Hill University (Inglaterra). En particular, a Rafe e Iris debo su confianza en sus lecturas de mis escritos y la motivación para acercarme a algunos debates que esta tesis analiza.

Los profesores Juan Fló y Valentín Ferdinan fueron y han sido enormemente influyentes en mi trabajo. A ambos debo buena parte de la matriz de perspectivas que ya desde mi tesis de maestría se perfilaría a una pregunta sobre el valor estético y social de las artes. Asimismo, el gran apoyo de siempre del Prof. Dr. Gustavo Pereira hizo posible la para mí difícil y hasta hace algunos años impensada empresa de candidatearme para un doctorado y, por supuesto, sobrevivir a una tesis de maestría. Su apoyo en esta tesis de doctorado y su papel en la tesis de maestría fueron fundamentales para el comienzo, desarrollo y finalización de este proceso de formación de posgrado. Lo mismo debo decir de las amables y agudas devoluciones del Prof. Dr. José Seoane en su seminario de tesis de doctorado del 2017, cuando todo esto comenzaba.

Con todo propósito, decido agradecer hacia el final, a modo de destaque especial, al Prof. Dr. Ricardo Ibarlucía, quien ha leído con todo cuidado estas páginas que siguen, cuestionado muchas de ellas, observado interés en todas, y de quien, en suma, he venido aprendiendo de filosofía en sus devoluciones, charlas, escritos, y

acerca también del arduo oficio de escribir unas impensadas doscientos sesenta y una páginas de tesis.

## Índice

<b>Contenido</b>	
<b>Resumen</b> .....	<b>2</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>3</b>
<b>Capítulo I. Un Modelo de lectura</b> .....	<b>12</b>
<b>Tendencias de lectura</b> .....	12
<b>Intuiciones sobre la metacrítica literaria en Adorno</b> .....	24
<b>Metacrítica convencionalista de la literatura</b> .....	31
<b>Principios de la apreciación literaria</b> .....	51
<b>Tres corolarios</b> .....	57
<b>Ontología convencionalista de la literatura</b> .....	67
<b>Observaciones finales del capítulo</b> .....	73
<b>Cap. II. Metacrítica y gestualidad</b> .....	<b>76</b>
<b>Un estado del arte</b> .....	79
<b>Metacrítica y ontología en las <i>Notas</i></b> .....	99
<b>Sociología especulativa en las <i>Notas</i></b> .....	131
<b>Valor cognoscitivo de la especificidad literaria</b> .....	155
<b>Observaciones finales al capítulo</b> .....	167
<b>Cap. III. Caminos del humanismo literario</b> .....	<b>170</b>
<b>Sobre la idea de interpretación mimética</b> .....	172
<b>Humanismo literario y naturalización I</b> .....	197
<b>Humanismo literario y naturalización II</b> .....	203
<b>Humanismo literario <i>in nuce</i></b> .....	222
<b>Observaciones finales al capítulo</b> .....	238
<b>Conclusiones</b> .....	<b>240</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>250</b>

**Resumen.** Uno de los grandes problemas de la filosofía del arte es el de la especificidad y valor de la literatura. Para quienes sostienen que podemos aprender de la literatura, i.e., los así llamados humanistas y cognitivistas literarios, cualquier atisbo de determinación de especificidad literaria ha sido teóricamente dificultoso, puesto que, si aprendemos, independientemente de cuál sea la fuente, aprendemos conocimientos vehiculizados proposicionalmente, siendo la verdad su valor regulativo. Leer literatura, en suma, sería una clase de las lecturas a través de las cuales obtenemos conocimiento verdadero. Para quienes, por el contrario, han pretendido defender a la literatura de cualquier reducción cognoscitiva, la lectura literaria debe seguir las reglas de un juego “autotélico”. El dilema, pues, se constituye en la aparente dicotomía entre valor literario y valor semántico (y epistémico, relativo al creer). En el gigante espectro contemporáneo de la filosofía, T. W. Adorno pareciera presentarnos una salida a ese dilema: negar que el valor de la prosa de Franz Kafka dependa de lemas filosófico-especulativos no implica negar su beneficio cognitivo. A una lectura temático-reductiva de Kafka, Adorno contrapone una lectura mimética de su prosa. Sin embargo, contrariamente a sus objetivos, su solución es inconsistente con lo que él mismo niega. Motivada por la estima teórica de la solución adorniana, esta tesis pretende elucidar los objetivos de Adorno a través de los análisis así llamados “trascendentales” de la filosofía de la literatura contemporánea y reformular sus planteos estéticos.

**Palabras clave:** Interpretación literaria – Humanismo – Autonomía – Metacrítica

**Abstract.** One of the main problems of the Philosophy of Literature is the specificity and value of Literature. For those who argue that it is possible to learn from literature, i.e., literary humanists and cognitivists, any trace of determination of specificity has been theoretically difficult because learning, regardless of the source from which we learn, implies learning knowledge propositionally transmitted, with truth as its regulative value. In brief, reading Literature would be the class of reading from which we gain true knowledge. On the contrary, for those who argue against any reduction of literature into knowledge, literary reading should follow the rules of an 'autotelic' game. Therefore, the dilemma consists of the apparent dichotomy between the literary and the semantic values (also involving the epistemic ones concerning belief). In the immense spectrum of contemporary philosophy, T. W. Adorno seems to introduce a way out of such a dilemma: refusing the statement according to which the literary value of Kafka's prose depends on speculative slogans does not imply denying its cognitive benefit too. In the face of a thematically reductive reading of Kafka's prose, Adorno holds a mimetic interpretation. Nevertheless, against his aims, his solutions are inconsistent with what he denied. However, encouraged by the theoretical value of the Adornian solution, this thesis aims to elucidate the Adornian objectives through the so-called 'transcendental' analyses by contemporary Philosophy of Literature and redevelop his aesthetic approaches.

**Keywords:** Literary Interpretation – Humanism – Autonomy – Metacriticism

## Introducción

La llamada *filosofía analítica de la literatura*, en un plexo de no menos de cincuenta años de problemas e ingeniosas soluciones una y otra vez vueltas problemas (Lamarque 2000a, 2000b, 2010, 2014; McGregor 2016; Olsen 1985), ha abordado una peculiar pregunta acerca de la naturaleza de la interpretación de los textos literarios (Lamarque 2002a). Pensemos, por mencionar un ejemplo que será recurrente en esta tesis, en el corpus de las ficciones literarias de Franz Kafka. La crítica literaria se ha vuelto obligada en el correr del siglo XX a plantear una discusión sobre su obra precisamente en el terreno de la metacrítica de la literatura. En verdad, el arte de Kafka ha sido para críticos y filósofos el fundamento de la problematización de nuestros modos específicos de leer literatura. Así, por ejemplo, la respetada crítica francesa Marthe Robert ha sostenido con muy buenos argumentos la debilidad de una gran parte de las lecturas de la obra de Kafka, a saber, que si *El proceso* es una novela temáticamente reductible a doctrinas teológicas, ¿cómo sería posible que sus eventos ficcionales sean inconsistentes con esas doctrinas? (Robert 1969: 33 y ss.).

Los procedimientos y resultados de Robert son, al fin de cuentas, instancias de las tesis del plexo programático analítico, bajo el detalle de que estas tesis son generalizaciones extendidas a toda la literatura (sea prosa, poesía o el género que se quiera) y desde las que frecuentemente se infiere un particular corolario: la disposición literaria o en algunos casos literaria y ficcional (una *stance*, en su lengua original (Currie 1990; Lamarque y Olsen 2002; McGregor 2015a; Wolterstorff 1980)) si bien no niega el rol de investigaciones semánticas en la interpretación literaria (Lamarque 2015), sin embargo se focaliza en lo que se ha llamado “perspectivaciones” o “saliencias” (Krausz 1993, 2000; Lamarque 2000b, 2014). El significado literario, suele decirse, es elusivo (Lamarque 2009b) y la

interpretación, en verdad, apreciación (Lamarque 2002a). Un siguiente corolario remite, asimismo, a otras preguntas también en el rango de asuntos tratados por la filosofía analítica de la literatura. En primer lugar, en la medida en que el significado se desplaza del foco de la comprensión literaria, la literatura, se defiende, no necesariamente provee conocimiento en tanto literatura (Alcaraz León 2016, Lamarque 1997). En segundo lugar, podría decirse también que la literatura no nos enseña algo *qua* literatura. De las respuestas acerca de la naturaleza relacional de la ficción y la literatura se siguen entonces respuestas negativas a la posibilidad de un conocimiento específico literario y a la posibilidad de aprendizajes específicos.

El objetivo general de esta tesis se circunscribe en esa serie de problemas definido por estas preguntas. Particularmente, se evaluarán los pasos a esos dos corolarios desde un ensayo cuyo valor teórico se cifra en que de la defensa de la autonomía de la literatura no se infiere la negación del aprendizaje y el conocimiento literarios. Las notas de Theodor W. Adorno sobre Kafka compiladas en el ensayo “Aufzeichnungen zu Kafka” le exigen al lector que evite, como lo exigía también Marthe Robert, la reducción temática de Kafka. Lo que, sin embargo, Adorno no acaba proponiendo es que la defensa de la autonomía de la literatura justifique un abandono de la tradición humanista de la filosofía del arte (Gibson 2007). Sólo en un cierto sentido muy restringido no podríamos conocer y aprender nada de la literatura, pero, he aquí el nudo del asunto, sería posible “ganar la batalla por las ideas” (Lamarque 2014: 127) sin exigirle a ningún arte que se repliegue a los cánones de la comprensión científica. La interpretación mimética, así podría llamarse desde Adorno, es la alternativa adorniana a la búsqueda de una clave interpretativa de la literatura Kafka con la que abrir e *ipso facto* reducir su sentido literario a sus temas *in abstracto*.

También el ensayo de Adorno introduce una dimensión de interés sobre la comprensión científicamente orientada de la literatura. Esta es la dimensión socio-política que vuelve relevante la defensa de la indecidibilidad de las interpretaciones

literarias (Morales-Maciel 2022b). Sólo de forma tácita se afirma en las *Notas* que lecturas reductivas comportan una tendencia social y que esta tendencia es explicable según los fenómenos globales de la industria cultural.<sup>1</sup> Aquí propongo, por tanto, la introducción, de aquella dimensión, que si bien tal como es caracterizada por Adorno es epistémicamente endeble, no debiera recusarse si el objetivo perseguido es el valor cognoscitivo de la literatura *qua* literatura. Hay, por tanto, en esta tesis dos direcciones a través de las que se discuten los dos corolarios de la negación de la tesis de la interpretación como traducción temática.

En primer término, se exponen aquí los contra-argumentos esgrimidos en las *Notas* y la alternativa al procedimiento interpretativo usual de la búsqueda de significados ocultos. En segundo término, se pretende especificar una dimensión socio-política de la lectura literaria que hace de la tesis de su indecibilidad una perspectiva seria en la defensa del cognitivismo en arte y, por tanto, del humanismo literario. Las curvas de esas dos direcciones seguidas por esta tesis constituyen dos de sus objetivos específicos. La aproximación de las *Notas* a un debate en la filosofía contemporánea presenta una primera ganancia y es mostrar que la pregunta acerca de la interpretación reductiva de las obras literarias es un modelo adecuado a los argumentos que Adorno sostiene contra los intentos del “existencialismo” de reducir temáticamente la obra literaria de Kafka. Dicho de otro modo, su cuestionamiento al existencialismo es una instancia específica del debate acerca de interpretaciones, en primer término, excluyentes y, en segundo, reductivas.<sup>2</sup> Una

---

<sup>1</sup> De aquí en más usaré “*Notas*” para referirme a las “Notas sobre Kafka” de Adorno.

<sup>2</sup> Adorno no discute, de todos modos, al existencialismo *in totum*; al menos no en las *Notas*. En particular, es la interpretación de la literatura de Kafka por Hans-Joachim Schoeps lo que es puesto en cuestión allí (Kohlenbach 2010). Esto, con todo, no excluye una motivación general de Adorno orientada a negar el existencialismo propiamente dicho, sus lecturas literarias y, finalmente, también a sus bases históricas (Kierkegaard y Heidegger). Al fin de cuentas, las poéticas de J. P. Sartre, S. de Beauvoir, M. Merleau-Ponty e incluso el *outsider* A. Camus abrazaban la idea de una literatura metafísica (Bogaerts 2013; Camus 1942; de Beauvoir 2004; Merleau-Ponty 1991); idea que, por lo demás, Adorno podía aceptar en sus instanciaciones (su valoración, por ejemplo, de *La náusea*), pero no en su directriz teórica. Asimismo, cabe decir también que la escritura de los existencialistas en sentido estricto dedicadas a Kafka son más bien nulas o muy marginales en su producción (Bogaerts 2015). Apenas contamos con alguna conferencia de Sartre (Bogaerts 2018; Derins, Hollier y Krauss 1999), un breve escrito de Jahn Wahl (1975) y el célebre ensayo de Albert Camus (1942). Y, finalmente, también son de interés las discusiones acerca de los “antecedentes” literarios del

segunda ganancia es la lectura psicológica de la noción de interpretación mimética. El corazón conceptual de esta alternativa programática es el concepto de gesto, es decir, según Adorno, la interpretación literaria debe tratar no sólo los niveles temáticos ficcionalizados,<sup>3</sup> sino que debe también interpretar gestos. Esta tesis elucida desde perspectivas psicológicas y psicoanalítica esa heterogénea noción de gesto que Adorno emplea en su ensayo. Una vez producidos estos esfuerzos elucidatorios, el siguiente paso argumental es la evaluación interna de la tesis de la interpretación mimética.<sup>4</sup> Adorno será entonces confrontado consigo mismo, bajo el detalle de la evaluación de su tesis alternativa a través de sus propios argumentos.

El psicoanálisis pareciera suministrar las categorías para la elucidación de las experiencias preverbales sobre las que Adorno invita a pensar la lectura de las ficciones literarias de Kafka. Tampoco para Adorno, entonces, la comprensión literaria es mera captación de significados, temas y, en definitiva, *aboutness* alguno, sino la producción de una experiencia al ras de una peculiar relación forma-contenido. Las miradas de la anciana, repetidas en siete eventos, en el capítulo I de *El proceso*, dice Adorno, no admiten un tratamiento propio de las interpretaciones por determinación de significados simbólicos. Estas miradas, como tantas otras mencionadas por Adorno, serían los gestos o bien huellas mnémicas de experiencias ontogenéticamente previas a la emergencia del lenguaje. Este movimiento, sin embargo, no es consistente con sus contra-argumentos a la interpretación por traducción temática. Los gestos, sostengo, son eventos literarios y ficcionales, no eventos *simpliciter*. De allí que si lo que defiende Adorno es la negación de toda interpretación literaria reductiva, los gestos, en la medida en que son también ficcionales y literarios (identitarios por descripciones opacas de gestos de los

---

existencialismo, entre los que se está dispuesto a colocar a Kafka (Malpas 2012), por supuesto, construyendo una historia de la literatura asumiendo su emparejamiento con la filosofía, asunto, dicho sea de paso, muy discutido por Adorno.

<sup>3</sup> Al caso, la literatura de Kafka tratando los temas de la ley y la justicia (Kirchberger 1986; Ziolkowski 2018).

<sup>4</sup> Entiendo por “crítica interna” lo que de modo algo laxo ha definido Rahel Jaeggi (2014). En cierta medida, la metacrítica de la literatura de Adorno pone en aprietos su noción psicoanalítica de gestualidad en la medida en que nos compromete con una analogía literatura-psicoanálisis inconsistente con sus contra-argumentos al existencialismo.

personajes de las ficciones de Kafka), tampoco admiten con toda claridad la subsunción a una única teoría psicológica o incluso a teoría psicológica alguna. Todo esto, de todos modos, no disminuye el valor general de la estrategia de Adorno. Esa es una tercera ganancia de esta tesis.

Parte del *mainstream* de la filosofía analítica de la literatura ha negado algún rol a la psicología en la estética y filosofía de la literatura (Lamarque 1996, 2012, 2014, 2019b). Sin embargo, el camino a la respuesta acerca de la apreciación estética de la literatura, apreciación, por otro lado, que desplaza a la interpretación semántica y de intenciones, involucra la introducción de una teoría del pensamiento o, en inglés, *thought theory*. Tanto Noël Carroll como Peter Lamarque avanzaron en los años ochenta una distinción que les ha resultado aún hoy en día una sólida respuesta a la paradoja de la ficción. En palabras de Stacie Friend, la paradoja puede caracterizarse según tres momentos: (a) “experimentamos emociones frente a personajes, situaciones y eventos ficcionales” (Friend, 2020: 2), (b) “No creemos [...] en la existencia de personajes, situaciones y eventos ficcionales” (Friend, 2020: 2) y (c) “para experimentar emociones frente a algo es preciso creer en su existencia” (Friend, 2020: 2).

Carroll y Lamarque sostuvieron en paralelo que la premisa (c) es la que dificulta una solución a la paradoja. De sostenerse que existe la posibilidad de mentar algo sin atribuirle un valor de verdad (creerlo o, también, producir aserciones), podría ser el caso una emoción intensa, por ejemplo, ante algo horroroso, sin que por ello se nos haga necesario creer que ese algo horroroso es el caso. Bien podríamos, eventualmente, sentir miedo ante el *Lucifer* de Franz Stuck en la National Gallery de Londres y no por ello correr ante monitores o guardias exigiendo protección religiosa. Así, no todo acto intencional nos compromete con la aserción, de suerte que ambos filósofos distinguen entre el pensar algo y el creer algo. Peculiar, sin embargo, que esa provincia conceptual de una teoría de la mente no se pregunte acerca de sus modelos presupuestos y, por tanto, sobre el pensar sin aserciones en el marco de esos modelos. Adorno diría aquí que estudiar teóricamente la recepción

literaria (y, en verdad, toda práctica humana) exige un modelo psicoanalítico de la mente, es decir, una arquitectura para la que no todo proceso mental o evento mental es consciente y que la causa de ese desdoble de la mente recaer en las nociones de trauma y represión. En ese sentido, una tesis de Adorno que pudiera abstraerse de su noción de interpretación mimética, sin una obligación por las complejidades epistémicas del psicoanálisis, es la de que la literatura, aunque si bien no en exclusividad, pero sí de modo privilegiado, provee en su opacidad intuiciones sobre dominios conceptuales, en sentido estricto, no siempre vueltos conciencia.

En un cartel ficcional de la América de *El desaparecido*, una de las novelas mayores de Kafka, se puede leer “[quien] quiera convertirse en artista preséntese” (Kafka, 1983: 387) y también “el teatro puede emplearlos a todos” (Kafka, 1983: 387). Karl Rossmann, personaje principal de la obra, inmigrante en América (también título de la novela que se ha mantenido de todos modos en varias ediciones al castellano), mira aquel cartel, perdido entre otros cientos de carteles, del Teatro de Oklahoma. Junto a una multitud, que ya no cree en los avisos de trabajo, Rossmann lee aquel que en particular el narrador considera inverosímil, señalando que el cartel expone todas las informaciones necesarias a una oferta de trabajo, menos una en especialmente requerida: la suma del salario. Nuevamente, en un contexto de inmigración, un contexto global de crisis, uno en el que se le ofrece la bienvenida a “todos”, uno en el que no se declara el salario, el cartel promete “emplearlos a todos”. Ese no parecía ser en el contexto social de escritura de la novela un punto menor para su comprensión estética. Una de las notas constituyentes de la “literary stance” es la mimética, a saber, el interés por un “contenido humanamente interesante” (Lamarque y Olsen 2002: 265).

En nuestro castellano rioplatense, todas las composiciones morfológicas posibles con base en “emplear” son asociadas espontáneamente al mundo del trabajo. De hecho, si la información ficcional (o no) que se nos da es una en la que se sugiere un contrato de trabajo, quizás tendamos a inferir garantías bajo la forma de leyes, por tanto, una legislación y tal vez un Estado, supongamos, republicano.

Sin embargo, aquella sucesión de eventos ficcionales que acabo de mencionar, a saber, que nadie cree en los carteles, que aquel es inverosímil, que allí no se menciona el salario, que el contexto de atención a anuncios laborales es el de crisis sociales y económicas, “emplearlos” descubre un sentido soterrado que transforma la coloración de otro dominante: los trabajadores son usados y el trabajo es pensado como un acto de gracia o donación empresarial. La matriz de conceptos que ponemos en juego en un contexto de ofrecimientos de contratos de trabajo, intuitiva, no se satisface en la medida en que un sutil detalle verbal produce una contra-intuición (la posibilidad de que en un contexto de crisis la comprensión del trabajo abandona la categoría de derecho y pasa al orden moral del favor, haciendo del trabajador un simple medio). Mentar una ambigüedad sin el objetivo de encaminarla a un sentido unívoco, como haríamos si nuestra disposición no fuese literaria, sino científica, constituye el sentido del pasaje.

Acerca de *La metamorfosis* es posible afirmar lo mismo, aunque no en un nivel oracional, sino textual. Vuelto una chinche, luego de un “sueño agitado” (Kafka 2006), Gregor Samsa se pregunta no, bajo el pavor de verse y sentirse a sí mismo un insecto parásito, sobre lo que pudo haber ocurrido consigo durante el sueño, sino sobre su trabajo y, en particular, sobre la figura de la autoridad en el trabajo, su jefe. Su temor, por tanto, no se remite por lo tanto a su nuevo aspecto, su nueva voz, el horror de haberse vuelto un parásito, sino el inevitable “reclamo” (*Donnewetter*, (Kafka 2006: 33)) del jefe por no llegar en hora a su trabajo. La nota acerca de la profesión de Samsa, viajante de comercio (*Reisender*), y el propio apunte acerca de lo cansadora que le resulta su profesión, perfilan sutilmente la horrorosa novedad de su condición hacia sus problemas laborales. La narrativa de los conflictos de Samsa es una vacilación entre su condición de insecto parásito y su condición de trabajador, ya agotado y presionado por las consecuencias de su ausencia e incluso su impuntualidad. Las expectativas del lector quedan suspensas entre el dramatismo inicial, relativas al cambio corporal de Samsa, y las disquisiciones, temerosas, sobre las reprobaciones en el trabajo. En este nivel textual, la interacción de estos dos planos, entre los acontecimientos ficcionales y las especulaciones del personaje

principal de la novela, la información se comporta de modo ambiguo y el valor de la ambigüedad es también aquí, al igual que en aquel fragmento de *El desaparecido*, producir un sentido contraintuitivo desde el trabajo hacia el trabajador y desde el trabajador hacia el trabajo. Hacia esa dirección es que Adorno, en uno de sus pocos comentarios acerca de esta novela, dice que la obra de Kafka es una “reacción a un poder ilimitado” (Adorno 1977a: 266), un poder que Adorno llama “parasitario” (*parasitär*), porque “subsiste de la vida que oprime” (Adorno 1977a: 267), bajo el detalle de que esa subsistencia se muestra de manera invertida, como en el caso de Samsa. Otra vez, como en el cartel de Teatro de Oklahoma, el trabajo aparece ante los trabajadores como “un acto de magia de quienes mandan, los empleadores” (Adorno 1977a: 268).

Lo que la literatura filosófica analítica no podría negar aquí, en esos dos casos, como en tantos otros, es que las *saliencias* o *perspectivaciones* estéticas parecen depender de algún modo del conocimiento inespecíficamente estético, de la puesta en uso cognitiva de los modelos mentales producidos en y desde un cierto contexto social. La lectura de los textos literarios pone en juego aquella dimensión socio-política en la medida en que, como en cualquier texto, se nos exige el conjunto de matrices de conceptos, ocurriendo, sin embargo, que tanto en sus expresiones oracionales (como textuales escritas) obstáculos a la cohesión y coherencia suelen ser bienvenidos, a diferencia de la comprensión científica para la que la no-satisfacción de virtudes semánticas y epistémicas es problemática. Los obstáculos semánticos, que surgen de la información ficcional tratada a través de principios literarios, a la producción de sentidos textuales unívocos no es, por tanto, en nuestra disposición literaria estrictamente rechazable como un problema del texto. La imposibilidad que las obras de Kafka les plantean a interpretaciones excluyentes son cognoscitivamente valiosas porque producen intuiciones reveladoras sobre nuestras expectativas conceptuales al servicio de la comprensión de los textos. Este obstáculo en la interpretación unívoca de los textos literarios, como ya adelanté, es su carácter indecible. Y es, asimismo, esta tolerancia a la indecidibilidad propia de la disposición del lector literario la que vuelve posible el reconocimiento

intuitivo de conceptos dominio asumidos o, si se quiere recuperando la perspectiva freudiana, vueltos conciencia. Así, lo que esta tesis propone es que tanto la indecidibilidad como su tolerancia hacen posibles intuiciones en el lector acerca de su comprensión inconsciente del mundo sin que todo ello suponga estrictamente equivocar el juego de la literatura por algún otro de carácter filosófico o científico.

Esta tesis consta entonces de tres capítulos. El primero introduce brevemente la discusión acerca de la naturaleza de las interpretaciones literarias, la imposibilidad de un conocimiento literario específico o inherente a la literatura y la negación de un conocimiento literario. El segundo capítulo presenta, en primer lugar, los resultados del anterior como un modelo de los contra-argumentos de Adorno a la reducción existencialista de la obra ficcional de Kafka y, en segundo lugar, evalúa la tesis adorniana de la interpretación mimética considerando sus contra-argumentos. Ese capítulo, por tanto, pretende no sólo elucidar la estrategia argumental de Adorno, sino también su propuesta alternativa de interpretación literaria y de allí reconocer sus debilidades y fortalezas epistémicas. El último capítulo procura avanzar una hipótesis acerca de las saliencias estéticas, en particular, la relación entre la interpretación, en un nivel semántico, y la apreciación, en un nivel estético.

Dicho nuevamente, la tesis central de esta tesis es que las saliencias estéticas de las obras literarias, siendo dependientes de nuestra relación cognitiva con los textos, exigen el uso de nuestro arsenal conceptual no-estético y que, siendo esto así, la propia constitución de saliencias estéticas involucra también una peculiar intervención sobre nuestro conocimiento del mundo.

## Capítulo I. Un Modelo de lectura

El objetivo general de este capítulo es presentar de modo breve un conjunto de conceptos en filosofía de la literatura de tradición analítica de tal manera que, captado un valor intuitivo en el tratamiento que Adorno hace de la metacrítica de la literatura, sea posible luego, en un segundo capítulo, volver algo más claro y riguroso su abordaje de la metacrítica.<sup>5</sup> En un inicio, introduzco una muestra de apenas dos tendencias exegéticas de Adorno, tendencias que relativas a la literatura trabajo con detalle, de todos modos, en el capítulo siguiente. En un segundo momento, presento el problema general para el cual la relectura de Adorno, una que pretende superar aquellas dos tendencias de interpretación, se hace valiosa. El primer paso de esta relectura, entonces, consiste en presentar la trama de conceptos a través de los que releer a Adorno y a través de los que reevaluar la tensión del humanismo literario en el contexto de la filosofía analítica contemporánea. En ese sentido, entonces, los pasos elucidatorios consisten en precisar los términos en los que Adorno entiende trascendental y sociológicamente la metacrítica de la literatura y también revisar la trama de tesis del propio marco elucidatorio.

### Tendencias de lectura

La recepción de los textos sobre arte de Theodor W. Adorno suele permanecer presa de la oposición entre dos perspectivas de interpretación estrechas. Sus textos parecen captar intuiciones progresistas y conservadoras en estética, de manera que alientan desde varios frentes la tentación de su aplicación a varios fenómenos estéticos contemporáneos y desde aquellas dos intuiciones, conservadoras y

---

<sup>5</sup> En virtud del reconocimiento de un valor teórico de los textos de Adorno, de lo crípticos que resultan y especialmente lo poco que suelen colaborar sus exégesis habituales, reemplazadas aquí por un marco que permita la sustitución de aquellos elementos crípticos por otros precisos y rigurosos, podría llamar a los procedimientos de esta tesis *elucidatorios*, en un sentido lato (Nigro Puente 2021: 9).

progresistas. En virtud, a su vez, de su estilo enfático y crítico, la demanda de exégesis que allanen el camino a las aplicaciones ha producido una gigantesca bibliografía que una y otra vez transita los mismos asuntos y del mismo modo. La pregnancia de esa circulación en disciplinas diversas, sin embargo, en un segundo polo de la recepción, incomoda académicamente el rigor epistémico exigido en algunos centros universitarios de filosofía. En esta segunda tendencia, los presupuestos teóricos del exceso de cuidado filológico de la primera son discutidos de manera tal que la apresurada aplicación de algunos aportes sociológicos y filosóficos de Adorno pierden fuerza.

El ámbito dominante de discusiones en el que este par de tendencias se vuelven obvias es el de la filosofía de la música, esperable, por otra parte, dado que, como el mismo Adorno reconoció más de una vez, fue la música y no el resto de las artes aquella en la que se reconocía competente (Adorno 2017: 242). Dos ejemplos de estas tendencias son los comentarios de Max Paddison y de Roger Scruton. En su libro sobre Adorno, Paddison apunta lo siguiente: "Dada la imposibilidad de presentar las ideas de Adorno [...] en una secuencia lineal [...] la estrategia adoptada aquí ha sido mantener la 'totalidad' de [su] pensamiento circulando en cada capítulo" (Paddison 1998: 20).<sup>6</sup> Para Paddison, la estrategia de lectura y exposición de las "ideas" de Adorno guarda más bien la disposición de la interpretación de un tema (musical) con variaciones (Paddison 1998: 20),<sup>7</sup> espejando lo que el propio Adorno declaraba hacer con sus reseñas de obras musicales. En un fragmento de una carta dirigida a Alban Berg, Adorno le menciona al compositor que su

---

<sup>6</sup> De aquí en más todas las traducciones, excepto en los casos indicados, son mías.

<sup>7</sup> Intuitivamente, aquella figura diferenciable al oído, silbable, abstraída de su contexto concreto de aparición es variada en todos los constitutos del sonido musical dándole identidad temática a una pieza, a saber, en ritmo (las figuras rítmicas y sus duraciones relativas), la métrica (acentos de esas figuras), la dinámica (la intensidad de los "ataques"), la armonía (las relaciones jerárquicas tonales o atonales con otros sonidos en un entorno específico) y finalmente también la tímbrica (el sonido específico característico de cada instrumento). En la tradición musical de Adorno la teoría del desarrollo de temas con variaciones provee de categorías técnicas para componer y analizar composiciones, en particular los análisis y composiciones de Arnold Schönberg y su modelo de composiciones por variaciones en la música de Johannes Brahms (Frisch 1984).

intención más secreta fue hacer corresponder el uso del lenguaje del ensayo directamente con el modo en que usted compone, por ejemplo en el cuarteto. Esto dio lugar a un curioso encuentro entre su manera de componer y mi actitud intelectual actual” (Adorno y Berg 2005: 28).

Las reglas de la producción de textos filosóficos por momentos adoptan, al menos en términos analógicos, importaciones convencionales de las prácticas musicales.<sup>8</sup> La razón fundamental de estas decisiones expositivas de Paddison, incluso bajo la reconocida exigencia de una producción de un texto explicativo, es que la propia escritura de Adorno demanda una lectura no-sistemática. De algún modo, como el mismo Paddison apunta, el dilema de quien interpreta con interés los textos de Adorno sería:

La obra de Adorno es anti-sistemática y se resiste a la sistematización. Un análisis de su obra debe, por su propia naturaleza, ser sistemática. Puesto de este modo, el problema parece ineludible. (Paddison 1998: 20).

Lo peculiar de la estrategia de Paddison es que presupone esta postulación de la asistematicidad en Adorno, aunque como él mismo reconoce, Adorno no es intraducible, pura escritura crítica o casi mística sin sentido. El compromiso con la explicación o, si se quiere, elucidación de los textos de Adorno sobre estética creo no debe abandonar la condición de Paddison, a saber, aspirar a volver algo más inteligible *ideas* que se reconocen valiosas en un ámbito de discusión. Entiendo que Paddison, más allá de estas puntualizaciones sobre el método, en mayor medida lo logra, aunque al costo de dejar de lado preguntas epistémicas necesarias sobre las perspectivas de Adorno. De todos modos, y volviendo al problema de la intraducibilidad, lo que usualmente lectores como Paddison entienden por “dialéctica” en los textos de Adorno consiste más bien en la exposición de distintos problemas que, siguiendo al propio Adorno, prismáticamente constituyen los

---

<sup>8</sup> La insistencia en la analogía es obvia porque a pesar de una cierta intuitiva igualación música-lenguaje ni Adorno (1978) ni referentes como Ray Jackendoff (2011) estarían de acuerdo con tomarse demasiado en serio estos experimentos lúdicos.

objetos de estudio abordados. Naturalmente, las dificultades epistémicas y lógicas subsisten, pero no parecen obstáculos que sólo puedan salvarse bajo el expediente de un cambio de convenciones de la filosofía por convenciones de la música.

En la otra tendencia, Roger Scruton se pregunta por qué leer la filosofía de la música de Adorno, cuando, *prima facie*, "su falta de claridad, su estilo de análisis errático e interrumpido y su intento de politizar toda la discusión sobre la música moderna [...] colocan grandes obstáculos al lector" (Scruton 2009: 205). Scruton se lo pregunta bajo la preocupación por lo que llama "la actual *adulación* rutinaria que le es concedida por el *establishment* musicológico norteamericano" (Scruton 2009: 205; las cursivas me pertenecen). Su lectura, sin embargo, está sumamente restringida a algunos puntos de partida sobre lo que llama "neo-marxismo". Aunque se le concede a Adorno la agudeza de haber puesto en discusión el (aparente) problema de "la decadencia del gusto popular", así como la problematización de lo que escuchamos y cómo, Scruton entiende que las premisas a través de las que se llega a algunas conclusiones sobre aquellos dos asuntos, e incluso su "entero marco teórico", están erradas (Scruton 2009: 207). Este entero marco teórico es precisamente el neo-marxista. Aquel gran cuidado filológico de la primera tendencia, que entiendo Paddison bien representa, se difumina en completo cuando la aproximación es filosófica. Scruton pierde una gran oportunidad de rastrear algunas tesis interesantes y quizás hasta sólidas de Adorno más allá de los marcos restringidos (e incluso inadecuados) en los que es encasillado. Nuevamente, en líneas generales Scruton no desacuerda con algunas tesis de Adorno sobre la supuesta decadencia del gusto popular contemporáneo; sus reparos presuponen, en verdad, una categorización que, en primer lugar, resulta manifiestamente falsa (digamos, el papel de la filosofía de Hegel y el psicoanálisis de Freud es central en la estética de Adorno e incluso la sociología de Max Weber y la antropología de Marcel Mauss suelen tener un rol también jerárquicamente prioritario en sus

textos)<sup>9</sup> y que, en segundo lugar, impide el reconocimiento de premisas de mayor interés para el diálogo entre tradiciones filosóficas disímiles.

El problema del humanismo literario

Esta tesis, sin embargo, no se incumbe inmediatamente con las preguntas de la filosofía de la música,<sup>10</sup> sino con un problema específico de la filosofía de la literatura. El anterior rodeo, sin embargo, acerca de la recepción de los escritos musicales de Adorno, nos da alguna pista negativa sobre los caminos a transitar, si pretendo aspirar a una primera postulación del valor de los escritos sobre literatura de Adorno. Esa aspiración debe apartarse de esos dos tendencias y volver explícito un debate que reconfigura los contenidos de las “Notas sobre Kafka” de Adorno. ¿Por qué volver a investigar un texto, en principio, estilísticamente farragoso, exento de referencias que deben ser restituidas obstinadamente, que borra intencionalmente las marcas lingüísticas de sus progresiones temáticas y problemáticas y cuya recepción parece también atrapada por aquellas dos tendencias mencionadas arriba?

La respuesta es que, al trascender aquellas limitadas tendencias de lectura ejemplificadas en la filosofía de la música, es posible el reconocimiento de una defensa del “humanismo literario” en Adorno. Lo peculiar de esta defensa es que, ante lo que John Gibson denomina la “tensión [...] entre dos intuiciones” (Gibson 2007: 1), es decir, el dilema que enfrenta el humanismo literario, y al que más adelante volveré, Adorno argumenta en favor de los poderes cognitivos de la literatura de Kafka sin que por eso se niegue una *disposición ficcional* o, lo que es lo mismo, una estética relacional de la lectura de ficciones literarias.<sup>11</sup> En particular,

---

<sup>9</sup> Debo al profesor Valentín Ferdinan mis primeras incursiones a la compleja red de interlocuciones de Adorno.

<sup>10</sup> Mínimamente se harán menciones, sin embargo, a aquellos textos de Adorno en los que la música es algo así como un modelo de la lectura literaria, pero no más que esto.

<sup>11</sup> Uno de los primeros filósofos que habló de disposición literaria o, en inglés *fictional stance* fue Nicholas Wolterstorff (1980: 233-4). Lo que hace ficcional a un texto no es, a diferencia de lo que luego presentaremos según Alexander Baumgarten, unas propiedades intrínsecas, sino un modo de leer. Para Wolterstorff, de hecho, una ficción bien puede, leída con interés científico, digamos el de un historiador, contener un conjunto de proposiciones verdaderas. Lo decisivo es que la ficción se

la satisfacción de ambas intuiciones es el caso en su texto sobre el escritor checo, intuiciones que, de acuerdo con Gibson, caracterizan el dilema contemporáneo (y moderno) del humanista. Primero, sin embargo, quisiera introducir dos observaciones que vuelvan intuitivo el plexo desde el que pretendo leer el texto de Adorno.

La primera observación, la más urgente, es acerca de la pregunta por el valor teórico de la literatura en un ámbito académico, especialmente analítico, en el que la tesis más dominante es la descentración de valor cognoscitivo de la literatura de su valor estético. Siguiendo a Jukka Mikkonen, la pregunta por el valor epistémico de la literatura es difícil no interpretarla bajo el fenómeno global de "la 'crisis' de las humanidades y el cierre de los departamentos de literatura" (Mikkonen 2021: 4). Sin embargo, a este fenómeno se le suma, en segundo lugar, "el interés en la cognición en las humanidades [que] se relaciona con el ascenso de las ciencias cognitivas en la década de 1990" (Mikkonen 2021: 4). El primero de ambos fenómenos es singularmente urgente, en la medida en que las políticas científicas de diversos gobiernos no toman demasiado en serio la posibilidad de que las artes, y entre ellas la literatura, produzcan algún tipo de beneficio cognitivo entre sus lectores.

El énfasis que quisiera dar, sin embargo, a estos dos factores en una segunda observación es que la tradición filosófica moderna y contemporánea ha tendido a poner en problemas las respuestas afirmativas al cognitivismo y, por tanto, al humanismo literario. De las dos intuiciones que John Gibson menciona, es indudable que el reconocimiento (moderno y) contemporáneo de la autonomía del arte en tanto práctica humana se vuelve, *prima facie*, incompatible con la defensa de una tesis humanista. En términos modernos, bien podríamos caracterizar esta

---

vuelva tal en la medida en que se lea el texto haciendo foco en su presentación con miras a la estimulación de un cierto ánimo. Años después, Gregory Currie y Lamarque y Olsen definieron la *fictive stance* como una disposición no al creer (aserciones de los enunciados de una novela, por ejemplo, y por tanto reconocimiento de referentes y atribuciones de valores de verdad), sino del imaginar, entretener pensamientos (Currie 1990: 11; Lamarque y Olsen 2002: 255-256).

autonomía, frente a la soberanía del arte, si empleamos los términos de Christoph Menke, como la dificultad de inferir de un discurso imaginativo, ficcional, algún tipo de información o reporte con carácter referencial y veritativo de las ficciones literarias. Nuevamente, la autonomía del arte parece oponerse a su soberanía, en la medida en que la restricción de lo estético a un conjunto de reglas que le serían propias, específicas, disminuirían los “poderes [cognoscitivos] sobre el objeto de nuestra experiencia y representación no-estéticas” (Menke 1999: vii). La soberanía, por otra parte, queda restringida, si asumimos un esquema filosófico kantiano, a los territorios, dominios y esferas práctico y teórico.

Un ejemplo fundacional de este esquema autonomista es el de la teoría poética de Alexander Baumgarten. En su clasificación de las ficciones, además de las verdaderas y utópicas, de acuerdo con sus criterios modales, también se encuentran las *heterocósmicas*. Distinguiéndose entre mundo real actual y mundos posibles, las distintas ficciones son clasificadas según sus capacidades referenciales en sus *Reflexiones sobre la poesía*. Así, los productos de la imaginación bien pueden remitir a objetos en el mundo real y en otros mundos posibles además de en el mundo real, sólo en otros mundos posibles o, al fin de cuentas, no remitir en absoluto a objeto alguno en algún mundo posible. Las representaciones cuyos objetos son imposibles sin más, a saber, imposibles para algún mundo posible, son las representaciones “utópicas” (Baumgarten 1735/2002: §52). Las imágenes o representaciones posibles de ser poéticas, sin embargo, Baumgarten las clasifica en “ficciones verdaderas” y “ficciones heterocósmicas”. Las primeras refieren a objetos del mundo real, las segundas refieren a objetos en al menos algún otro mundo posible. El interés de esta clasificación, observado por M. H. Abrams hace ya algunas décadas (Abrams 1991), es que funda uno de los modelos de comprensión modernos del arte, a saber, la tesis de que una obra de arte remite a un mundo que no es el mundo real. Las ficciones heterocósmicas no nos dicen nada sobre nuestro mundo.<sup>12</sup> Desde el momento en que el foco de reflexión sobre la

---

<sup>12</sup> Vuelvo a esto en el último capítulo de esta tesis.

literatura se restringe a la ficción literaria, por tanto, el dilema del que habla Gibson mencionando a Frege (1960) gana el carácter de verdadero problema. Si el conocimiento exige esa capacidad referencial restringida al mundo real o incluso una capacidad referencial sin más, la literatura ficcional por definición no comporta un interés cognoscitivo.

Replanteando la pregunta en un contexto en el que las políticas culturales presuponen la inutilidad cognoscitiva de la literatura, podríamos preguntarnos si es posible que aunque, por definición, la literatura ficcional no habla de este mundo, de todos modos sea satisfecha la tesis humanista. De acuerdo con Gibson, la intuición humanista consiste en que "la literatura presenta al lector un compromiso íntimo e intelectualmente significativo con la realidad social y cultural" (Gibson 2007: 2). Aunque vaga, esta intuición implica, por una parte, que pueda sortearse de algún modo la limitación autonomista y, por otra, comporta un modelo para varias perspectivas filosóficas que sostienen una conexión afirmativa entre la literatura y el mundo social. Dos ejemplos que instancian esa tesis humanista se hallan en las tesis de Ricardo Ibarlucía y Juan Fló. Considerémoslas brevemente para darle un sentido algo más preciso al alcance pretendido, o bien lo que está en juego, en esa tesis del humanismo literario.

Fló, luego de una minuciosa revisión de la prosa de ficción y la poesía de J. L. Borges, propone bajo la forma de postulaciones lo que entiende como la *función antropológica* de la literatura. Las polémicas tesis del ensayo, sostenida en aquellas postulaciones, apuntan al reconocimiento de dos "limitaciones" del Borges teórico, crítico, poeta y cuentista. Una de ellas es la estrechez y rigidez mecánica, "muy siglo XVIII" (Fló 1987: 190), del pensamiento de Borges; la restante "proviene de considerar a la literatura una elaborada retórica y privilegiar en ella la finalidad del disfrute" (Fló 1987: 190). Las dos limitaciones, según creo, se emparejan en una negación, a saber, la negación de una función social de la literatura especificable como la de "volver más densa y reconocible nuestra experiencia" (Fló 1987: 190). Su estética "in nuce", entonces, se despliega en siete postulaciones que caracterizan

lo que entiendo una instancia de la intuición humanista tal como la define Gibson. No mencionaré todas estas postulaciones, sino que me detendré en la segunda. Según Fló, “la literatura [participa] en el proceso de construcción de la naturaleza humana (hecho abierto, inconcluso, histórico)” (Fló 1987: 191). Las maneras en las que esa construcción es posible, agrega, son “diversas”, aunque sólo hay “una que le es propia”:

[L]a forma específicamente literaria, que podríamos definir con vaguedad, como un modo de autorreconocimiento del hombre a través de la objetivación social de la subjetividad y, también, a la inversa, como realización de los grandes modelos sociales imaginarios, que se incorporan a la subjetividad individual. Esta función antropológica de la literatura está unida, no por azar, a la investigación y el juego con el lenguaje, es decir a la capacidad expresiva que el lenguaje tiene y a la riqueza de significados que se hallan implícitos o comprimidos en él y que es posible liberar, no sólo para obtener efectos verbales, sino para recuperar dimensiones de la experiencia, allí latentes. (Fló 1987: 191).

Hay allí un compromiso con una idea fuerte, en extremo interesante, acerca de que la identidad no sólo individual, sino colectiva se produce en la específica exploración del lenguaje habilitada por la lectura y la producción literaria. La lógica de la realización de esta función indicaría dos direcciones en la construcción o constitución literaria de la subjetividad. Por un lado, un nivel que podríamos entender como el de la identidad colectiva, es decir, el del reconocimiento de un colectivo a través de sus propias producciones literarias y, por otro lado, el de la constitución de una identidad individual en su integración a través de la literatura en un imaginario colectivo, nuevamente, construido a través de la literatura. Las palabras clave, como se ve, sea “autorreconocimiento” e “incorporación” ponen en foco ni más ni menos que la constitución e inclusive construcción de la identidad personal y colectiva a través de la lectura literaria, lo cual apunta, a su vez, al análisis de la especificidad de la lectura literaria ante otros modos de la interpretación y la comprensión. La pregunta no resulta menor, por tanto, en la medida en que incluso en aquellos planteos epistemológicos que han explicado la

construcción de la identidad personal en las preferencias de descripciones no parecen darle a la actitud ficcional un lugar en las clasificaciones de personas por descripciones.<sup>13</sup>

En una dirección afín a la presentada por Juan Fló, Ricardo Ibarlucía avanza un evento ejemplar de compromiso extra-estético con las obras de arte. Su punto de partida no es, sin embargo, una crítica a Borges ni nada que se le parezca, sino más bien la pregunta acerca de para qué necesitamos obras maestras (Ibarlucía 2022). Un evento ejemplar que orienta una respuesta a esa pregunta es aquella organización colectiva espontánea de los ciudadanos de Dresde cuyo objetivo fue ni más ni menos que la reconstrucción de su bombardeada ópera estatal construida por Gottfried Samper en 1876. El nulo impulso gubernamental de la reconstrucción no detuvo en absoluto la motivación espontánea que para sí tomó al detalle el encargo de levantar cada pieza de la ópera siguiendo los planos originales a lo largo de un intervalo de ocho años (Ibarlucía 2022: 32). La extrañeza inicial acerca de ese acto espontáneo y sostenido se descubre luego explicada en la hipótesis de Ibarlucía: ¿por qué querrían aquellas personas bajo los evidentes y múltiples traumas de la guerra proponerse y realizar la construcción de un edificio infravalorado y desplazado por un gobierno que la consideraba apenas burgués? Pues bien, responde Ibarlucía, la “reconstrucción de aquella obra maestría fue la obra de sus vidas”, fue, en suma, la reconstrucción de “su experiencia individual y colectiva, comprendiendo los horrores del pasado y resignificándolos para proyectarse al porvenir” (Ibarlucía 2022: 32). Nuevamente, al igual que en el segundo postulado de Fló, la hipótesis de Ibarlucía reconoce la capacidad de las

---

<sup>13</sup> Más adelante en este capítulo volveré a este mismo punto, que es en verdad un nodo en el que convergen la ontología de los personajes literarios y la filosofía de las ciencias sociales y humanas, porque, como ya es harto sabido, el programa de Ian Hacking sobre la construcción de personas consiste en argumentar en favor del rol de las descripciones en la producción de identidad y también en el comportamiento de individuos (Martínez Rodríguez 2021: 9-14). Tampoco parece un problema de respuesta obvia para Adorno en la medida en que, según la presente interpretación, una estética relacional de la literatura excluye como respuesta acertada a un texto literario lo que él mismo llama *identificación con los personajes*. Lo mismo encontramos en las tesis convencionalistas de Peter Lamarque.

obras maestras de entrelazamiento de experiencias, individuales y colectivas, y, en particular (Ibarlucía 2022: 32).

Recapitulando, ambas propuestas son ejemplos modelo de la intuición vuelta concepto del humanismo literario, a saber, “la "literatura es la forma textual a la cual volvemos cuando queremos leer la historia de nuestras formas de vida compartidas: nuestros modos morales y emocionales, sociales y sexuales de ser humanos" (Gibson 2007: 2). El gran desafío entonces es el de dar cuenta de esas capacidades de construcción y reconocimiento de la identidad individual y colectiva en artefactos que en virtud de su autonomía les exigen a sus lectores una actividad cognitiva más bien imaginativa que asertiva o doxástica. El sentido del estudio de las “Notas sobre Kafka” de Adorno se cifra precisamente en este par de ejes que formulan el debate del humanismo literario. En primer lugar, Adorno entiende, como mencionaba al pasar más atrás, que la identificación del lector con los personajes en la lectura literaria no acierta en el juego literario. Esto, dentro de un conjunto de indicios que presentaré en el siguiente capítulo, hacen sustentable la tesis, nunca reconocida por sus lectores exegéticos, que existe en su filosofía una dimensión estética (relacional) de la literatura. Con esto me refiero a que un subconjunto de las propiedades de la literatura son para Adorno propiedades relacionales imputadas en los textos bajo el seguimiento de reglas convencionales de un juego que excluye los procedimientos interpretativos de otras prácticas. Dicho de otro modo, hay también en Adorno el reconocimiento de una autonomía literaria por el reconocimiento de una disposición literaria y ficcional.

En segundo lugar, a diferencia de buena parte de los escépticos analíticos del humanismo literario, precisamente aquellos que han definido la *literary stance* y la *fictive stance* (Lamarque y Olsen 2002), Adorno entendía que “en su mimesis [la interpretación] debe reconocer algo general reprimido por el sentido común” (Adorno 1977a: 259); es decir, sin identificación y tampoco sin compromisos formalistas, Adorno propone una alternativa humanista que involucra un tipo de

reconocimiento o ganancia cognoscitiva específica, una que llama “mimética” y que opera en un peculiar nivel gestual.<sup>14</sup>

Tres dimensiones deben distinguirse, por tanto, en una lectura de Adorno interesada en el dilema humanista. Por un lado, una dimensión filosófico-trascendental, en la medida en que, por las razones que terminaré de presentar en el capítulo siguiente Adorno postula una respuesta específica ante los textos literarios propia de la práctica literaria. Esta dimensión no es, como se ha mencionado más de una vez, una dimensión sociológica de la metacrítica de la literatura (Lamarque 2010a, 2014; Olsen 2005). Por otro lado, el excedente filosófico que no es reductible al análisis de las prácticas literarias, sino que, en todo caso, reconoce en el psicoanálisis un modelo analógico de la interpretación literaria, a saber, el reparo en los elementos aparentemente laterales de la enunciación o, dicho de otro modo, “los detalles inconmensurables”. Es en la propia ficcionalidad de la literatura imaginativa que Adorno sostiene, por analogía con el psicoanálisis, un potencial cognoscitivo en Kafka. En ese sentido, si en una interpretación psicoanalítica el “punto” de la práctica, para usar una expresión de Wittgenstein (*RFM* §20), es el reconocimiento manifiesto de las contradicciones latentes (trauma), el de la literatura parece ser la de movilizar las regiones inconscientes no sólo de un individuo, sino de un colectivo a través de la producción de escenarios ficcionales (fantasía). El modo en que esto ocurre, según Adorno, es gestual, entendiendo por esto no una captación proposicional de esos fenómenos sedimentados en la consciencia, como si pudiésemos leer mediata o inmediatamente en Kafka que, a pesar de nuestras intuiciones naturalizadas de justicia, el mundo pena arbitraria y cruelmente a las personas. No hay, dicho nuevamente, una identificación o un autorreconocimiento, sino una experiencia que por interpretativa, incluso en un sentido de interpretación de personajes (teatral), la ficción literaria (esencialmente cuentos y novelas), perspectiva y realza a la consciencia las matrices conceptuales

---

<sup>14</sup> Esto es objeto del último capítulo de esta tesis.

del lector.<sup>15</sup> En tercer lugar, la última dimensión que debe ser considerada en las “Notas sobre Kafka” es la sociológica. El psicoanálisis no sólo aporta un modelo de interpretación de lo no-intencional, preverbal, sino que también provee un conjunto de hipótesis sobre las tendencias de la literalización de la lectura literaria. Me refiero a que, mientras la lectura dominante del concepto de *industria cultural* suele ejemplificarse con la crítica de Adorno a la *popular music*, la lectura no-ficcional de las ficciones literarias también se inscribe en una tendencia global de la personalidad autoritaria que caracteriza a la industria cultural.

En lo que resta de este capítulo introduciré el arsenal conceptual de los escépticos del humanismo literario, arsenal, insisto, que Adorno también, al menos parcialmente, compartía. Sólo en el capítulo siguiente abordaré las “Notas sobre Kafka” de forma que se haga visible aquella dimensión estética de la literatura y asimismo puedan captarse con claridad sus conceptos de “interpretación mimética” y sus hipótesis sociológicas sobre la absorción de la recepción de Kafka en la industria cultural.

### **Intuiciones sobre la metacrítica literaria en Adorno**

Hacia el final mismo del noveno y último párrafo de las “Notas sobre Kafka”, Adorno cita extensamente un brevísimo cuento de Kafka, “Ein Traum” (“Un sueño”). Su primera mención es previa, sin embargo, en la medida en que es ya en el segundo párrafo se lee que aquel cuento fue parte de *El proceso* y cumpliría una función específica: la experiencia de lo ominoso no se realiza si la narración literaria es fantasiosa, de manera que, asumiendo al cuento como parte de aquella novela, la novela toda gana en realismo. Ya volveré a esto más adelante, porque

---

<sup>15</sup> En el último capítulo de esta tesis revisaré la respuesta de Adorno, que no acepto, y propondré una propia, consistente con la autonomía de la literatura, defendida por la tradición analítica y Adorno, y al tiempo consistente con los compromisos del humanismo literario.

involucra un interés en dos de los frentes que orientan esta tesis: en primer lugar, se presupone que la significación de un fragmento literario es funcional y teleológica (ni referencial ni causal) y, en segundo lugar, que una referencia bibliográfica presupuesta en la instanciación específica de ese pasaje de las *Notas* es la distinción freudiana entre lo ominoso de la vivencia y lo ominoso literario.<sup>16</sup> Lo que me interesa señalar en esta sección es más bien la reciprocidad conceptual entre el papel que la cita de ese cuento cumple y el epígrafe del ensayo que Adorno introduce. Obviamente, dicho sea de paso, que hay muy buena evidencia en favor de que el cuento de Kafka no fue, en verdad, parte de *El proceso*, a pesar de la identidad nominal de los personajes (Kruse 2003).

La narración ficcional de “Ein Traum” describe, dicho brutalmente, una escena en la que Josef K., personaje principal, encuentra, en su paseo que acabó llevándolo al cementerio, a un *artista*, segundo personaje principal del cuento, disponiéndose a escribir una lápida. El nudo del cuento, que como un misterio se introduce desde un comienzo de la interacción gestual entre ambos personajes, es el impedimento del artista en seguir trazando los garabatos en la lápida. En verdad, el artista estaba a punto de dibujar el nombre propio de quien yacería en aquel túmulo para cuya lápida él se disponía a dejar testimonio. El impedimento, interactuando con las campanas de la iglesia, que también hacen parte de la atmósfera en ascenso dramática, comenzaba a volverse el pesar del artista en la percepción dolida de Josef K., incluso al punto de su llanto. Diciéndose inevitable, así lo describe el narrador, el artista se vio obligado a seguir escribiendo y lo hizo ni bien hubo algo más de

---

<sup>16</sup> El tratamiento hecho por Sigmund Freud de lo ominoso de la vivencia y de lo ominoso literario (ver Ibarlucía 2015) resulta interesante para la discusión sobre la eficacia de las apreciaciones literarias porque en la medida en que, pongamos por caso, los ecos adultos de una experiencia infantil sobrenatural pueden traer consigo el horror, la conmoción, dice Freud, por la experiencia literaria de un cuento fantástico poblado de entidades ficcionales de carácter sobrenatural no es el caso. Si bien el punto que Freud trata coloca el foco en la distinción imaginar/aseverar (no creemos en las ficciones, sí en los eventos reales), de todos modos, paradoja de la ficción mediante, aunque no creamos en las ficciones, algunas parecen ser más eficientes que otras para aproximarnos, nuevamente, sin la aserción, a un ominoso de la vivencia. Entiendo que este pasaje de Adorno en el que menciona a “Un sueño” como parte de *El proceso* presupone estas líneas de Freud sobre la eficacia fallida de la conmoción literaria cuando su carácter ficcional es fantasioso (Freud 1974: 263-4).

calma en Josef K. El cuidado en el diseño se describe menor, defectuoso, y lo que al final de cuentas viene a leerse es ni más ni menos que una “J”. En un efecto de reconocimiento dramático, Josef K., según el narrador, entra en conciencia de la “causa” del obstáculo del artista. El personaje, como por un designio, acaba abriendo una fosa a la que va a parar de espaldas en un corriente desde la que ve su propio nombre escrito en la lápida. El obstáculo del artista y el garabato inicial, “J”, lo hacen a K. consciente de su propia muerte, que a la vez no lo vuelve inmune a la lectura de su nombre en la lápida. La escena global, sin embargo, la cierra el narrador con las palabras “Fascinado por esta visión, despertó” (Kafka 1995b: 220). En la fantasía que el sueño describe, el personaje se desdobra en un plano de vigilia y otro onírico, siendo éste último en la mano de un artista lo que produce la paradójica percepción de la propia muerte.

En un brevísimo comentario, Adorno dice antes de citar el cuento: “La creación gana la prioridad sobre la vida” (Adorno 1977a: 286). K. llora la dificultad del artista que violentamente destraba el conflicto: el artista en el acto mismo de volverlo referente de sus garabatos lo despoja del mundo de los vivos, extrañándolo entonces de aquel mundo que habitaba hasta leer la lápida del poeta. Del sueño, finalmente, K. trae consigo el extrañamiento que el arte produjo de sí mismo y el mundo. Todo este prolegómeno apretado entre paradojas aparentes se interpreta a través de dos escrituras de Adorno, una explícita, presente en *Teoría estética*, y otra oculta en el epígrafe del ensayo. Comienzo por comentar este último. Debajo de la dedicatoria a Gretel y debajo aun del título, el epígrafe de las “Notas sobre Kafka” dice lo siguiente:

Si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre, que *l'artiste* les recréait. [Si dios padre ha creado las cosas al nombrarlas, es quitándoles su nombre o dándoles otro que *el artista* las recrea] (Adorno 1977a: 254)

Adorno le atribuye el epígrafe a Marcel Proust. Nadie dudaría que el texto es de la autoría de Proust hasta tanto no se repara en un peculiar detalle. En el epígrafe, tal como se lo lee allí, se abstrae, desde *La recherche*, la tesis que análoga los procedimientos de dios y el artista, a saber si el mundo, en su versión bíblica, se desdobló de la palabra de dios, el artista produce nuevos mundos al quitarles su nombre y *también* al darles uno nuevo. Estos nuevos mundos no son otros que los de las ficciones narrativas literarias y la nominación comporta una reorganización de su comprensión, sea en una especificidad ficcional, sea en la negación de una comprensión no-ficcional de las ficciones. Las ficciones heterocósmicas, que mencionaba en la sección anterior, son los otros mundos que, sin embargo, interactúan con el mundo real.<sup>17</sup> El camino, entonces, hacia el tratamiento del dilema del humanismo literario contiene la especificidad de la comprensión ficcional. Este mi argumento: el epígrafe, en verdad, no está presentado allí en su versión original, sino que Adorno lo intervino en el sintagma nominal “el artista”. Tal como figura en *La recherche*, el narrador de Proust dice:

Si Dieu le Père avait créé des choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom ou en leur en donnant un autre *qu'Elstir* les recréait [Si dios padre ha creado las cosas al nombrarlas, es quitándoles su nombre o dándoles otro que *Elstir* las recrea]. (Proust 1988: 399)

Adorno, con toda intención, no hace más que en la sustitución llamar la atención del lector de Proust volviéndolo un detective de referencias transfiguradas. “Elstir”, en verdad, es una deformación “Whistler”, es decir, del nombre del pintor impresionista norteamericano James Abbott McNeill Whistler, sobre cuyas pinturas Proust más de una vez habló muy favorablemente en sus cartas (Murphy, 2004). La producción de personajes, como toda otra “entrada” del mundo en los mundos ficcionales, siguen otros principios que los del “habla comunicativa” (Adorno 1970:

---

<sup>17</sup> Insistiré, de todos modos, como ya lo hice previamente en que lo ficcional es una disposición, o rasgo relacional de un texto, no una propiedad monádica reductible a la sintaxis y la semántica. Lo que vuelve ficcional a un texto para la filosofía contemporánea no un catálogo de propiedades textuales intrínsecas, sino un modo de leer.

187). No se dice allí que nada deba tenerse en cuenta del mundo cotidiano y que entonces todo mundo ficcional excluya los modelos mentales del lector, sino que se estipula un aviso a quien lee: *Los personajes designados por estos nombres ya no siguen los mismos principios de identidad que los análogos del mundo real. No los lea como si la referencialidad y la verdad tuviesen un rol constitutivo en la comprensión.* Proust transfigura el nombre, exigiendo el conocimiento de un referente bajo la gracia vedada de un reconocimiento artístico, haciendo de ese referente, sin embargo, no más que un material para una ficción que no debe, según Adorno, ser leída bajo los principios de una comprensión no-literaria. Por supuesto, esto no es nada obvio, y exige la introducción de un arsenal que, aunque no implicado expresamente en la teoría estética de Adorno, le es necesario para sostenerse. Antes, sin embargo, cabe la mención de los fragmentos de *Teoría estética* en los que el “es” de la poesía es discutido.

El poeta expresionista George Trakl, ni Kafka ni Proust, escribió el ejemplo sobre el cual Adorno avanza algunas líneas sobre la literatura *in totum*. El contexto expositivo en el que lo hace, y al que ya volveré más adelante, es el de la incomprendibilidad de las obras de arte o, lo que es lo mismo en su jerga, su *carácter enigmático*. Esta mención no es, como podría pensarse, el decorado de un prólogo que abra *al punto*; por el contrario, la caracterización de la ficción literaria como parte del estudio de la comprensión y la interpretación poéticas muestran que en *Teoría estética* la interpretación de la literatura de imaginación, ficcional, comporta unos cuidados específicos en la lectura de los sustantivos en ámbitos ficcionales. Y también nos habilita al final de cuentas el reconocimiento de un interés filosófico en *Teoría estética*, que es el de la *metacrítica de la literatura*. El verso que cita Adorno es del poema *Psalm*: “Es sind Zimmer, erfüllt von Akkorden und Sonaten” [“Hay habitaciones llenas de acordes y sonatas”] (Trakl 2001: 18). El verso tiene, si lo quisiéramos así, una obvia capacidad referencial; podríamos incluso detenernos a estudiar cuáles eran, como al pasar lo sugiere Adorno, las sonatas que la hermana de George Trakl tocaba al piano y en las que “la melancolía del poeta [encontraba] refugio” (Adorno 1970: 187). Sin embargo, *Teoría estética* insta a

cuestionar el “es” de la poesía; Adorno pone en cuestión que el uso del “es” sea bien existencial, bien predicativo. Es cierto, es preciso resguardar entre los recursos de la interpretación el nivel de la explicación;<sup>18</sup> si asumimos que la interpretación literaria tiene por condición *sine qua non* el reconocimiento de un lenguaje natural y el global de referentes a los que apunta, no hay dudas de que la interpretación literaria también nos exige un nivel de comprensión básico del lenguaje. Los garabatos impresos en alemán pueden ser esquivos y mal podríamos leerlos de modo ficcional, o cualquier otro, si los desconocemos como significantes. Sin embargo, Adorno insiste en que tanto la interpretación de los sustantivos (“sonata”, por ejemplo) como de la propia cópula (“es”) no siguen los principios de lo que llama “habla comunicativa” (Adorno 1970: 187). En particular, “sonata” debe ser ponderada, y este es el punto al que quería llegar, en virtud del valor que presenta con “su sonido y [para] las asociaciones articuladas del poema” (Adorno 1970: 186), de manera tal que si se la leyese, como más adelante indica, en la clave de un informe con contenido empírico (Adorno 1970: 187), “entonces se fallaría igualmente en lo que la palabra quiere del poema, así como la *imago* conjurada sería absolutamente inconmensurable [*unangemessen*] con tal sonata y la forma sonata” (Adorno 1970: 186). Su conclusión bien podría ser la que aparece brevísimamente al comienzo de todos esos pasajes: “Ningún concepto entra a la obra de arte tal como es, cada uno se altera de modo tal que su alcance mismo es afectado y su significado puede ser modificado” (Adorno 1970: 186).

En este contexto, la interpretación que Adorno propone de Kafka es - funcione esto como adelanto del segundo capítulo de esta tesis - que desde las propias narraciones ficcionales literarias de Kafka se dan las directivas para una lectura del texto y que esto ocurre por vía mimética, de modo inmanente.<sup>19</sup> “Ein Traum” nos

---

<sup>18</sup> Volveré más adelante en esta sección a la distinción explicación/interpretación en literatura.

<sup>19</sup> Una imagen intuitivamente potente de la gestualidad, la mimesis, en el lenguaje la presenta Ricardo Ibarlucía, para quien la comprensión poética tiene un mínimo de regresión infantil, en la medida en que en la poesía, como los niños, la comprensión también atiende a la fisonomía de las palabras, su mímica (Ibarlucía 2006). En esa misma dirección registra Adorno lo mimético cuando dice que “El verso ‘hay una habitación llena de acordes y sonatas’ retiene poco de aquello [la

dice cómo debemos leerlo, es decir, el cuento, constituyéndose como objeto específico de interpretación literaria, estipula tácitamente las reglas de su comprensión y asimismo que tal comprensión hace posible no un autorreconocimiento o algún tipo de identificación con un personaje, sino precisamente una cierta distancia respecto a la identidad personal y colectiva o, dicho de otro modo, el reconocimiento intuitivo de su contingencia. Esto no sólo se instancia en la relación palabra-cosa, en las manos del artista del sueño de Josef K., también lo hace en varios episodios de las ficciones de Kafka, en particular de *La transformación*, de *El proceso*, de *El castillo* y *El desaparecido*. Ya volveremos a esto. En cada una de las menciones a cada fragmento de cada una de esas novelas habría indicaciones acerca de cómo leerlas. Naturalmente, puede parecer al menos místico que un artefacto textual venga a decirnos qué debemos hacer con él. Es en este punto donde cabe replantearse en líneas generales las tesis de Adorno sobre la comprensión y la interpretación literarias, es decir, lo que hasta ahora he llamado aquí “metacrítica”. Esto, sin embargo, no puede hacerse sin introducir algunas tesis sobre una estética relacional de la literatura que encuentro implicadas tanto en la intervención que Adorno hace del fragmento de *La recherche*, como en sus observaciones sobre el verso de Trakl, sin mencionar “Ein Traum”. Las grandes líneas temáticas que es preciso introducir son: las distinciones entre una metacrítica y una ontología de la interpretación, una ontología convencionalista de la literatura, la condición de indeterminación que discierne el par que en todo momento he diferenciado, es decir, comprensión-interpretación y, finalmente, la distinción trascendental-sociológica, que también encuentro de particular ayuda para sostener sin confusión las dos dimensiones que en Adorno están en marcha, a saber, los modos de lectura admitidos que estipula una práctica literaria y la explicación en la clave de una psicología de masas (una sociología psicoanalítica) de la tendencia a desviarse de las reglas, y el punto, de la práctica de la lectura literaria. Veamos cada uno de estos elementos para, en una segunda instancia, ocuparnos nuevamente del tratamiento del dilema humanista en las “Notas sobre Kafka”.

---

definición de sonata] y más del sentimiento infantil de proferir nombres" (Adorno 1970: 186). Volveremos a esto en el próximo capítulo.

## Metacrítica convencionalista de la literatura

En primer lugar, comenzaré esta sección avanzando algunas distinciones temáticas en la filosofía de la literatura que permitirán luego abordar las tesis de Adorno con mayor claridad. En segundo lugar, presentaré algunos argumentos con el fin de sostener un conjunto de tesis en respuesta a las preguntas de esas distintas temáticas. Distingo entre las preguntas *ontológicas de la literatura* (Lamarque 2002c: 142), sea en general, sea sobre los distintos géneros literarios (Lamarque 2009b: 412); las preguntas de la ontología o *metafísica de la interpretación* (Lamarque 2002b: 1), en general, y de la interpretación de los géneros específicos; y, finalmente, las preguntas de la *metacrítica de la interpretación* propiamente dicha (Lamarque 2002a: 285), que también pueden plantearse legítimamente en el ámbito de cada género literario. Cada uno de estos dominios guarda una conexión estrecha con los restantes.

Las preguntas de aquel último grupo se interrogan sobre (i) cuáles son los objetivos de la interpretación literaria, (ii) cuáles son los principios del razonamiento interpretativo de la literatura y (iii) cuáles son los criterios de elección entre interpretaciones literarias rivales. Sea lo que sea que respondamos sobre los *qué y para qué* de una interpretación literaria, estas preguntas orientan el *stock* de las posibles respuestas. La metafísica de las interpretaciones, por su parte, se pregunta por (i) cuáles son los tipos de objetos adecuados a la interpretación literaria y (ii) cuáles son los tipos de propiedades que las interpretaciones identifican o bien imputan en esos objetos. El *qué* de este conjunto de preguntas busca entender qué cabe aceptar legítimamente como objeto de interpretación literaria y que no y *cuál* es la naturaleza de las propiedades que constituyen los objetos legítimos de la interpretación. Finalmente, la ontología de la literatura se pregunta por (i) qué es lo que hace a una obra literaria ser tal y por (ii) cuáles son las condiciones de identidad y subsistencia de una obra literaria. Si bien se ve, (i) toma, al menos en el enfoque que aquí expongo, el carácter de una pregunta trascendental (Lamarque 2010a: 376,

2014: 106, 2017: 64) que la aproxima a la metafísica de la interpretación, a saber, “*qué protocolos de lectura y apreciación deben darse para que la [literatura] sea posible*” (Lamarque 2017: 64). De allí, entonces, que la pregunta (ii) de este último grupo de preguntas ontológicas de la literatura, no parezca, al menos postulándolo inicialmente, independizable de las preguntas ontológicas de la interpretación, porque, por hipótesis, la interpretación literaria como apreciación interviene de una manera particular en la constitución ontológica de los objetos literarios. Téngase en cuenta esto además: no me estoy refiriendo a la identidad ontológica de personajes, objetos o incluso eventos y hasta creencias de las ficciones literarias, sino a la identidad ontológica de las ficciones literarias mismas. Naturalmente, la conexión entre ambos planos ontológicos es estrecha, bajo el entendido de que lo segundo determina parcialmente la naturaleza de lo primero. Antes de dar un paso más en dirección a las respuestas de cada grupo de preguntas, es necesario introducir, sin embargo, algunos postulados básicos sobre la interpretación, que es, al fin de cuentas, el foco de esta tesis.

El postulado uno de la interpretación literaria es, en verdad, un postulado de toda interpretación, sin importar cuál sea: la interpretación busca la comprensión, pero la comprensión no siempre requiere de interpretaciones (Lamarque 2000b: 96). Incluso podría decirse que una vez producida una interpretación, bajo el dominio de sus claves e incluso la generalización de sus casos, más las excepciones, el proceso de comprensión se vuelve por defecto descripción. Esto es bastante claro en el ámbito del aprendizaje de lenguas extranjeras en la medida en que esquemas gramaticales, lexicales e incluso enunciativos resultan al menos extraños en un comienzo, pero bajo el dominio progresivo y la familiaridad pueden llegar a tener comportamiento próximo al de un nativo en el caso de algunos hablantes. La comprensión luego de la progresión por acumulación y revisión de esquemas tiende a no requerir los servicios de la interpretación. En el caso de la literatura, las dificultades son específicas, pero comparten con cualquier práctica la adquisición de conceptos extendidos en la práctica. Menciono uno de los tipos de conceptos de la literatura: los conceptos “descriptivos” (Lamarque y Olsen 2002: 258). Estos

suelen ser aquellos que aprendemos tempranamente en las aulas de literatura de la enseñanza secundaria.<sup>20</sup> En verdad, estos conceptos remiten a no más que, aislados de sus inscripciones concretas en una obra, un conjunto de figuras retóricas del discurso y conceptos convencionales de un género (Lamarque 2009b: 408; Lamarque & Olsen 2002: 258), e incluso de figuras que ni siquiera son específicamente literarias. Piénsese en la metáfora, por ejemplo; mientras que inicialmente podríamos pensar que su terreno casi exclusivo o por antonomasia es la literatura, no ha habido, desde los estudios de George Lakoff y Mark Johnson, otra cosa que un creciente interés en los diversos roles que el empleo de metáforas juega en la estructuración de nuestro pensamiento, lenguaje y acción cotidianos, científicos, filosóficos e incluso políticos (Lakoff 2009; Lakoff y Johnson 2008). Digamos, pues, que una distinción primaria de nuestro camino hasta las “Notas sobre Kafka” señala que la comprensión no exige necesariamente un proceso interpretativo.

Un postulado cero, así podríamos llamarle, no hace más que estar contenido en el anterior: la necesidad de la interpretación surge precisamente de un problema en la comprensión (Lamarque 2000b: 97). Más allá del ámbito de la literatura, y estipulando, por ejemplo, un ámbito comunicativo y cotidiano estándar, la interpretación se vuelve un requisito de la pretensión de comprensión que se reconoce obstaculizada. Volviendo nuevamente al ejemplo de las lenguas y su aprendizaje, ninguna serie coreana llegaría a Netflix Brasil ni en su original coreano ni en su primer intermediario inglés, si no fuese por la cuidadosa intervención de una traductora e intérprete del inglés al portugués brasileño. El obstáculo en ese caso es bastante obvio: una serie coreana sin subtítulos en *PTBR* (portugués de Brasil). La incompreensión masiva del coreano en Brasil vuelve la oferta de series coreanas en aquel país un problema obvio, solucionable, por otra parte, bajo la intervención de intérpretes, traductoras. Volviendo al asunto de esta tesis, la

---

<sup>20</sup> A veces a nuestro pensar el énfasis en las figuras retóricas y tropos de uso común en la literatura – y en verdad en toda enunciación – suele desplazar la atención de las labores de la interpretación específicamente de tal manera que desde temprano en nuestras vidas llegamos a creer que leer literatura es reconocer metáforas, analogías, sinédoques, oxímoros, hipérbolos, etc.

literatura también presenta, como lo sabemos bien, sus desafíos de incompreensión y es en su emergencia que la interpretación deviene una exigencia de quien pretende entendimiento. Lo peculiar muchas veces de la poesía, por ejemplo, nos plantea la siguiente pregunta: ¿Por qué un escrito “denso, complejo y resistente a una pronta comprensión tendría valor [...] poético, cuando en otros contextos podría ser censurado por su gratuita falta de claridad” (Lamarque 2015a: 19)?<sup>21</sup> Más de una vez en nuestras vidas pudimos haber lidiado con un poema de Hölderlin, Vallejo y cuando no con las dificultades varias de Joyce y por qué no el propio Kafka. Cuál sea la naturaleza de esas dificultades nos lleva al tratamiento focal de alguna de las preguntas planteadas más arriba (ontológicas y metacríticas); sin embargo, ya es posible decir que los servicios de la interpretación sólo son contratados cuando la incompreensión, sea cual sea entonces su naturaleza, es el caso.

Un corolario interesante de ambos postulados es que no es inconsistente en absoluto la idea de una comprensión poética sin interpretación. No me refiero en este caso al nivel de las formas o figuras retóricas que mencionaba anteriormente, sino que me refiero a la comprensión poética propiamente dicha, que bien puede en mayor o menor grado exigirnos aquellos conceptos descriptivos (otra vez, desde figuras retóricas a conceptos que designan propiedades convencionales, digamos, soneto italiano, verso, estrofa, nudo, peripecia, etc.). El juego de la comprensión poética, es a esto a lo que me refiero (y a lo que ya volveré), puede no demandarnos interpretación, aunque no sea inclusive para lectores expertos lo más usual. Hasta aquí una primera intuición sobre las “Notas sobre Kafka” es la siguiente: la pugna de Adorno en el universo de las interpretaciones de las obras de Kafka reclama que la incompreensión literaria es el caso y que es la específica incompreensión literaria implicada en la lectura de Kafka lo que vuelve significativa la actividad interpretativa.

---

<sup>21</sup> De esta pregunta destaco un elemento más de interés sobre el que volveré más adelante: el punto de vista pragmático contenido en el estético nos vuelve tolerantes semánticos, sintácticos y epistémicos ante las aparentes manipulaciones ilegítimas del lenguaje poético. Dicho de otro modo, el uso de nuestras virtudes epistémicas (Keas 2017) es otro en la lectura literaria.

Un segundo postulado de la interpretación es, en verdad, una distinción bastante razonable, aunque, por supuesto, también muy polémica desde un punto de vista epistémico. Los objetos de interpretación pueden ser tanto naturales como culturales (Lamarque 2000b: 97). Esta distinción simplemente estipula que la incompreensión es obvia en dos de los dominios del conocimiento humano, a saber, el natural y el cultural. La nota polémica emerge de los criterios de la distinción, esencialmente si tenemos en mente las preguntas ontológicas sobre la interpretación. Alguien podría decir, en principio, que los objetos naturales son aquellos para los que las interpretaciones no imputan propiedades, sino que las descubren. Una posición realista en epistemología no haría más que afirmar que un modelo de independencia interpretación-realidad está en las clases naturales cuyos cambios parecerían inmunes a las interpretaciones que hagamos de ellas. Una posición realista en arte podría bien, como ya es claro a lo largo de la larga historia institucionalizada y no-institucionalizada de la estética, sostener que las interpretaciones de las obras de arte no hacen más que descubrir las características que le son inherentes no en tanto obras, sino en tanto objetos independientes a toda práctica. Esta postura ya no logra adeptos en ninguna tienda filosófica contemporánea. Desde los argumentos varios de John Searl sobre la construcción de la realidad social (Searl 1995: 33), la filosofía analítica contemporánea le concede vía institucionalismo, el carácter constitutivo de los objetos culturales a las prácticas en las que esos objetos logran existencia, son comprendidos y valorados.<sup>22</sup> En esta misma sección abordaremos ese asunto, que al fin de cuentas es el de nuestro conjunto de preguntas ontológicas sobre la literatura. En definitiva, este segundo supuesto establece una diferencia entre objetos culturales y naturales y dice simplemente que en ambos casos la incompreensión es posible y que siendo eso así la interpretación satisface una de sus condiciones necesarias.

---

<sup>22</sup> Una posición interesante diría que la imputación y reconocimiento no son excluyentes (Lamarque 2000b, 2002b). Eso es lo que defiendo aquí.

Habiendo presentado el postulado anterior se hace bien evidente que las interpretaciones no siguen iguales procedimientos ante todos los objetos no-comprendidos. Nuestra incomprensión neurofisiológica individual y colectiva de los sistemas perceptivos del *Gymnotus carapo*, un tipo de pez eléctrico, cuya relación sensorial con el mundo circundante se desarrolla bajo la capacidad de producir “campos eléctricos [...] como medio de señales electrosensoriales” (Caputi & Budelli 2006: 587) demanda procedimientos específicos diferenciados a los del estudio de cualquier otro sistema sensorial. Nuestra incomprensión de su relación electrosensorial nos demanda un conjunto de recursos categorialmente diversos, digamos, pequeñas peceras y tanques, electrodos, resistencias y una teoría que soporta el reconocimiento de valores mensurables y sus relaciones específicas, en ese caso la ley de Weber-Fechner. La interpretación de este fenómeno natural nos demanda, por tanto, unas teorías, unos recursos materiales y unos métodos diferenciados. Cualquier otro fenómeno, digamos, acústico, no electrosensorial, que se pregunte por el grado de discernimiento sonoro de músicos y no-músicos podría requerir, por ejemplo, la programación de un software capaz de emitir aleatoriamente un conjunto de sonidos en el rango de un intervalo de 5 octavas, el llamado a participantes músicos y no-músicos, la explicación de un procedimiento, la realización de los procedimientos, el registro de sus respuestas, el procesamiento de los datos, su análisis y su ploteo. En el caso de la literatura, bien podríamos decir, por mera intuición, que si uno de los elementos de la distinción de los géneros es el corpus específico de convenciones de cada uno, al menos en el nivel descriptivo, no estrictamente poético, la interpretación de un poema nos demanda un procedimiento diverso del que nos exige un cuento o una novela. En nada, en principio, nos es útil el concepto *soneto* para la interpretación de un cuento y sí las de *nudo* y *desenlace*.

Un cuarto y último postulado de la noción de interpretación es ya también evidente desde anterior: la naturaleza del objeto no-comprendido dirime el rango de procedimientos adecuados (y no adecuados) para su interpretación (Lamarque 2000a: 457, 2000b: 97, 2002a: 290, 2002b: 5, 2002c: 162, 2019b: 71). Sin, dicho

de otro modo, el reconocimiento del objeto del que se trate no podemos acertar en los procedimientos de interpretación a emplear ante aquel objeto que no comprendemos. Por supuesto, existen casos anómalos que nos hacen dudar de ante qué estamos, incluso al grado de dudar de si el objeto es natural o un producto cultural.

“[E]l objeto más ambiguo del mundo” que menciona el Sócrates de *Eupalinos o el arquitecto* de Paul Valéry (1967: 95) 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.

En la literatura, si bien casos varios aparte, la dificultad no es tan fundamental, sin embargo. Podemos dudar acerca de si las convenciones puestas en juego son las de un cuento, un poema en prosa o si acaso un cuento se asemeja a un ensayo por sus curiosos pies de página, pero tenemos, por lo general, como sí quizás ocurre más frecuentemente en las artes visuales (de las que el *objet ambigü* de Valéry es un eventual modelo), el obstáculo de la indeterminación radical, a saber, aquella que le interesaba a Danto, una que, vacía de toda referencia al objeto, se pregunta si se está o no ante una obra de arte (Danto 1964, 1973, 1981). Este postulado, por tanto, solicita la respuesta acerca de los criterios de identidad de los objetos

literarios, que, asumiéndolos culturales, piden ulterior explicación. Un corolario de este postulado es que objetos de incomprensión interpretables bajo ciertos procedimientos pueden excluir procedimientos adecuados a la naturaleza de otros objetos. En este sentido, una segunda intuición acerca de las “Notas sobre Kafka” se entrevé: Adorno no les admite ni a Brecht ni a Carlos Williams la interpretación del “es” literario en la clave de informe con contenido empírico (ver la cita al inicio de esta sección), porque cometen un error ontológico, es decir, equivocan la naturaleza del objeto de interpretación. Volveré a esto más de una vez.

Una nota de sentido común acerca de la interpretación es que las propiedades del objeto sobre el cual hay una incomprensión parcial anteceden a la interpretación (Lamarque 2002b: 1). Siendo así, las propiedades son parcialmente comprendidas, o bien parcialmente captables. La interpretación, entonces, tendría por fin la puesta en evidencia de las propiedades del objeto. Otra intuición, bastante extendida, en ámbitos humanísticos (y entre ámbitos no-humanísticos antirrealistas) es que las propiedades del objeto son constituidas por la interpretación, lo que es equivalente a decir que "devienen" propiedades "a través de la interpretación" (Lamarque 2002b: 1). La pregunta evidente es, en primer lugar, cuál de las dos alternativas es la específicamente literaria e incluso que, si vuelve la segunda alternativa la adecuada, cuáles podrían ser las reglas a seguir para la elección de las interpretaciones.

Sea como sea, la determinación de la adecuación de una interpretación respecto a otra en el ámbito literario viene determinada por el objeto literario, como señalé en los postulados. Satisfechas las condiciones de identidad de la literatura, digamos las narrativas de ficción literarias, sería posible especificar una condición ontológica de adecuación. De allí, entonces, que un primer punto acerca de las interpretaciones es que incluso las interpretaciones de carácter constitutivo, de ser ésta la clase de las interpretaciones literarias, son evaluadas según su adecuación al objeto en tanto objeto literario. Dicho de este modo, las interpretaciones bien pueden ser concebidas de las dos maneras sin inconsistencias: la constitución de un

objeto literario particular (antirrealismo) y la presentación de propiedades que la obra ya tendría en tanto obra. Nuevamente, la defensa de este realismo moderado sostiene que al menos una "categorización preliminar" (Lamarque 2002b: 2) es condición necesaria de una también primaria discriminación entre interpretaciones en pugna. A aquella pregunta de la metacrítica acerca de los criterios para elección de interpretaciones rivales encuentra un primer criterio básico en el postulado de la primacía del objeto: sin la categorización del objeto como objeto literario no es posible discriminar la legitimidad de una interpretación. En este sentido, la pregunta inmediata es: ¿cuáles son entonces las condiciones de identidad del objeto literario?

En nuestra habla cotidiana usamos sin ningún tipo de problema las expresiones “compré una novela” y “compré un libro, de hecho, una novela” como expresiones intercambiables; incluso también decimos en contextos peculiares “compré un texto” o incluso “estoy escribiendo textos”, expresiones tales como “las narraciones de Proust”, “el arte de narrar” y fórmulas análogas. Del mismo modo en que podríamos preguntarnos si la escultura *El David* es idéntica al mármol que vemos en Firenze o al bronce al que no le damos ni un segundo de atención en la explanada de la Intendencia de Montevideo. ¿Cuál es el análogo en el caso de la literatura? Si decimos que las condiciones de identidad de un obra literaria son las de un texto, pues bien tendremos que pensar en las dimensiones constitutivas de un texto. Diríamos, entonces, que hay componentes gramaticales, lexicales, enunciativos y cognitivos operando conjuntamente y discernibles de manera relativamente independiente bajo el seguimiento de sus reglas específicas. Micro y macrorreglas que nos permiten el reconocimiento de micro, macro y superestructuras temáticas (van Dijk 1977: 142 ss.). Aceptado esto, una respuesta preliminar podría ser que hasta tanto no sabemos que lo que buscamos interpretar es un texto, no podremos acertar en los procedimientos de interpretación adecuados. Esto, sin embargo, parece bastante vago y sólo puede dar un paso inútil para el propósito de esta tesis. No sólo Danto, sino otros varios filósofos se han interesado en esos casos que suelen ser anómalos o al menos poco relevantes para la práctica usual de la interpretación literaria. Uno de esos casos es el experimento mental de Knapp y Michaels (1992).

La escena del experimento describe una inscripción en la arena, que, inicialmente, recuerda las inscripciones de unos versos de Wordsworth. Por hipótesis, luego discutida, los autores avanzan que ese bien podría ser un caso de significado inintencional, en la medida en que todas las características textuales de los versos de Wordsworth están allí, en la arena, sin que haya información disponible sobre intenciones. Un segundo paso del argumento, allí donde la discusión comienza, describe una segunda inscripción en la arena que podría en duda la conjetura inicial: “podría preguntarse [señalan los autores] si la cuestión de la intención parece ser aún tan irrelevante como segundos atrás” (Knapp y Michaels 1992: 54). Conintuitiva, al menos bajo un contexto de discusión filosófico contemporáneo, es la idea de que haya una intención natural, según la cual la playa produce versos como los de Wordsworth. El alcance, en todo caso, de estos experimentos mentales es más bien aportar en la dirección de los postulados, pero no proponer respuesta alguna sobre la interpretación literaria, de la que nos consta desde un inicio que comporta una intención literaria, ya que en esto no ocurre por lo general que leamos exclusivamente poesía que encontramos escrita en las piedras y reconozcamos como poesía luego de años de intervención histórica y arqueológica.

Un caso algo simple puede aclarar esto de la no-identidad obra-texto. En el quinto grado de la enseñanza secundaria de la literatura en Uruguay, al menos en alguno de los tantos liceos de Montevideo, era muy común hace algunos años la enseñanza de algunos fragmentos del *Antiguo Testamento*. Aquellos liceos, no colegios (pues en Uruguay distinguimos en nuestro uso diario lo privado de lo público usando una y otra palabra),<sup>23</sup> no enseñaban fragmentos del *Eclesiastés* o del *Libro de Job* o incluso del *Nuevo Testamento* algunas parábolas bajo el objetivo de predicar la palabra de dios. Quizás con fervor excesivo por las formas (nuestros ya llamados conceptos “descriptivos”), un entretenimiento habitual en aquellas aulas era el del reconocimiento de figuras retóricas varias, cuando no el descubrimiento de significados morales bajo el uso de las llaves adecuadas para abrir aquellos

---

<sup>23</sup> “Liceos” usamos para las instituciones públicas de enseñanza secundaria, “colegios” para las instituciones privadas de enseñanza secundaria.

candados retóricos. En ningún caso hubo un *impasse* en la laicidad de las clases de literatura, porque incluso en el caso de la aparición de aquellos significados morales, el énfasis estaba puesto en el proceso de interpretación de esos significados, no en su evaluación moral. ¿No diríamos que entonces los textos son insuficientes para la determinación de su carácter literario, histórico o religioso? Lo que observábamos en aquellos textos eran a veces propiedades estéticas, pocas, a veces propiedades textuales, en gran medida, pero nunca orientaciones o directivas a la creencia religiosa.

Otras maneras de plantear el argumento anterior podrían ser las siguientes. (i) Podríamos arrancarle una página a la *Iliada* y no por eso la *Iliada* en tanto obra verse afectada; sólo perdiendo el registro de esa página de todas las *Iliadas* existentes temeríamos por la identidad de la obra, pero no, de todos modos, por la pura materialidad de la página o incluso la pérdida de signos. Diríamos, entonces, que si una obra literaria es tanto el texto como su soporte material o digital, que el *David* se estrague, se rompa o incluso que sea restaurado nos produzca una obra diferente cada vez. Naturalmente, hay casos en los que la intervención afecta de tal modo la identidad del soporte físico que la atribución de propiedades estéticas al objeto físico encuentra obvias resistencias. Piénsese, por ejemplo, en el caso de la restauración fallida del *Ecce Homo* por Cecilia Giménez. (ii) La pérdida de reconocimiento estético es perfectamente posible (y tantas veces ha sido el caso) que bien puede dejarles paso a usos testimoniales, reportes, fuentes de elaboración de tesis de doctorado; es decir, la sola textualidad, aún bajo el seguimiento de convenciones frecuentes en el ámbito de la literatura no vuelve a un texto literatura. El argumento usual de los filósofos que se han ocupado de estos problemas es el de los indiscernibles o indiferenciables. Las condiciones de la identidad de una obra no son las condiciones de identidad de los textos en los que materializan las obras (Currie 1991; Lamarque 2000b, 2004, 2007a, 2009b, 2010a, 2015a, 2019b; Olsen 1987: 50-1). Esto no supone que una obra literaria pueda ser sin su texto y que, a su vez, el texto pueda subsistir sin las inscripciones gráficas, sea materiales o digitales de las que comprender los signos. De más está decir, nuevamente, que la obra no es

el libro, si por esto entendemos el artefacto que instanciado en las convenciones del diseño editorial de una época, contiene los grafemas desde los que comprendemos textos. Tampoco, por otra parte, podríamos decir que las obras son puramente las narraciones, porque, otra vez, no podemos dar con un conjunto de propiedades puramente narrativas que permitan diferenciar lo literario de lo que no lo es (Lamarque 2000a, 2004).

Nada de esto implica que la textualidad sea facultativa y que entonces sea posible una obra sin texto; lo que se dice es que el solo conjunto de propiedades semánticas, sintácticas, pragmáticas y cognitivas que constituyen un texto en tanto tal no reducen las propiedades literarias de la obra. ¿Qué es posible inferir de todo esto? Pues que obra y texto, como ya lo había apuntado, son entidades diferenciables. Enfrentar un texto bajo interés crítico nos devuelve un resultado y nos exige unos criterios y procedimientos muy diferentes, por tanto, a los que alguien podría tener si, por ejemplo, su interés es la historia de los temas literarios o incluso las transformaciones históricas en los usos de figuras retóricas. Dicho eso, el reconocimiento o imputación de propiedades literarias en las obras hace de la lectura literaria una práctica diferente del reconocimiento de significados, construcciones sintácticas y modos de la enunciación de un texto. Una vez más, esto no significa que significados, estructuras gramaticales, giros enunciativos y estudio de figuras retóricas sea prescindible de la interpretación literaria. Lo que sostengo, siguiendo la perspectiva ya dominante en la filosofía contemporánea, es que lo literario no es idéntico a lo textual. De manera que, aunque sea contraintuitivo, un “mero” texto, como “mera” cosa real, no es suficiente para la aceptación o rechazo de una interpretación respecto a otras y, por supuesto, un texto, en la medida en que es consistente, en principio, con varias posibles interpretaciones de orígenes prácticos diferentes (semánticos, gramaticales, literarios, musicales, etc.), el sólo texto no sabrá qué “decirnos” cuando lo pretendamos abordar. Hasta ahí está algo más definida la figura conceptual de los textos y la negación de la tesis acerca de que obras sean textos, narraciones o libros, pero no se entrevé con claridad, sin embargo, cuáles son las condiciones de

identidad de los objetos literarios, por tanto, de qué tipo de indeterminaciones o incomprensiones se trata si esos objetos no son puramente textuales y, finalmente, cuáles son los criterios y procedimientos adecuados a esos objetos y, por tanto, sus indeterminaciones específicas.

La estrategia consiste en discernir entre dos elementos involucrados en las interpretaciones literarias y en particular en el ejercicio de la crítica y, por tanto, discriminar los procedimientos de la interpretación de los procedimientos comunes a varias otras prácticas de comprensión textual. Si aceptamos que un texto es el soporte de las obras así como el mármol es el soporte de la obra que el “David” refiere (Lamarque 2002c: 151), bien podríamos decir que parte de las interpretaciones involucra la interpretación de niveles textuales. La indeterminación, en ese sentido, puede estar distribuida en varios niveles del artefacto. Si como dije más arriba, ignoramos el alemán, no parece una buena idea leer a Kafka en esa lengua. Así y todo, incluso en un nivel textual un lector nativo y competente de la lengua también puede tener problemas de comprensión de algunas oraciones y sus coordinaciones, cuando no de un texto entero, a pesar de que haya, en principio, un conocimiento gramatical y lexicográfico suficiente. Esos niveles de incomprensión suelen solucionarse por varias vías posibles y, en definitiva, son comunes a toda escritura o también inespecíficos de la escritura literaria. Dos procedimientos inespecíficos, aunque implicados en la interpretación literaria son, entonces, relativos más bien a los textos, no tanto a las obras y deben indicarse para evitar la confusión acerca de cuáles son las indeterminaciones o fallas de comprensión específicamente literarias y cuáles no. A esos dos niveles Monroe Beardsley los ha llamado “explicación” y “elucidación”. Toda interpretación demanda un dominio de esos dos niveles. Sin una lectura competente en esos niveles, no es posible una interpretación literaria. Insisto en que no he dicho nada acerca de la interpretación literaria, aunque si lo he venido haciendo bajo las formas de la negación. Si las obras no son apenas textos, las interpretaciones literarias no son apenas explicaciones y elucidaciones. La explicación para Beardsley se debe distinguir de la determinación de definiciones, porque lo que se espera es no que

alguien pueda declarar la definición de una palabra, algo así como su “significado general” (Beardsley 1958: 129), sino que alguien pueda dar cuenta del significado de una palabra específicamente en virtud de su contexto de aparición. El otro nivel es el que Beardsley llama “elucidación”, que consiste en la restitución de información que las narraciones, incluso las más simples (Beardsley 1958: 243), no presentan explícitamente. Lo más usual en ese nivel, por mencionar los ejemplos del filósofo, “¿Hamlet está loco? ¿Cuál es motivo real por el que Raskolnikov asesina a la vieja mujer?” (Beardsley 1958: 243). Personajes y motivaciones de esos personajes en tramas complejas que pueden bien ser indecibles vuelven también indecibles el global de una ficción literaria. Una tercera intuición relevante para la comprensión de las “Notas sobre Kafka” se sigue de este último asunto: dado los tres niveles implicados en el global de la interpretación literaria, el problema que Adorno señala a Brecht y Carlos Williams también puede pensarse como el colapso del nivel específico constitutivo de lo literario a alguno de los otros dos niveles procedimentales o a ambos. El error ontológico ya señalado restringe la interpretación a los niveles de la explicación y la elucidación, dejando de lado, por tanto, el nivel diferencial, que, según el propio Beardsley (1958: 401), Lamarque (2002a: 298, 2007a: 30, 2019b: 73, 76) y Olsen (1987: 124, 127), es el que distingue la interpretación, a saber, la interpretación como *apreciación*.

Dicho algo brutalmente, el nivel específico de la interpretación literaria no es ni el de la explicación ni el de la elucidación; la especificidad no guarda como objetivo la pura explicitación de significados, intenciones, temas abstractos o, dicho en la jerga usual, asuntos (*subjects*) y temas (*themes*) o incluso “puros” contenidos (*contents*), sino una experiencia para la que la categorización epistémica en términos de creencia es inadecuada (Lamarque 2002a: 298, 304, 2009b: 402; McGregor, 2014: 52, 2015a: 346, 2015b: 13; 2016: 53, 78, 95; Olson 1987: 123; Scruton 1998: 55). No creemos una novela o parte de ella, un poema, un cuento o lo que sea que posea carácter literario, sino que experimentamos el poema bajo la invitación a entretener las perspectivaciones particulares, de temas de interés

humano (Lamarque y Olsen 2002: 265).<sup>24</sup> Esto, sin embargo, no nos obliga a una fenomenología de la lectura literaria, sino que nos aproxima a aquella tolerancia que tácitamente mencioné bajo la pregunta acerca de por qué mientras que en un uso teórico de textos que no siguen reglas lingüísticas y epistémicas estándar tendemos al rechazo,<sup>25</sup> en su aparición literaria perseguimos la comprensión hasta el cansancio. La comprensión en aquel sentido teórico, sea filosófico o científico, no es perseguida, es obvio, cuando leemos literatura *qua* literatura (Lamarque 2002c: 162) porque de otro modo simplemente haríamos como Noam Chomsky con “Colorless green ideas sleep furiously” (“ideas verdes incoloras duermen furiosamente”), es decir, leerlas como el modelo de la independencia gramatical del sentido, porque aunque esa oración satisface las reglas de una oración sintácticamente impecable, carece de sentido alguno (Chomsky 2002: 15). Nuestra disposición, sin embargo, no es la misma si la leemos en el poema “Coiled Alizarine” (“Alizarina enrollada”) de John Hollander:

Curiously deep, the slumber of crimson thoughts:  
While breathless, in stodgy viridian,  
Colorless green ideas sleep furiously.  
[“Curiosamente profundo, el sueño de los pensamientos carmesí:  
Mientras jadeante, en denso viridián,  
ideas verdes incoloras duermen furiosamente”] (Hollander 1971: 42).<sup>26</sup>

Estamos abiertos a recibir aquella oración cumpliendo la función de un verso, por tanto, al reconocerlo como parte de un artefacto poético y desde allí mentar bajo la imaginación un juego de conexiones temáticas en virtud, a su vez, de las connotaciones de los términos. La tolerancia, al fin de cuentas, ocurre porque no estamos empleando las virtudes lingüísticas y epistémicas usuales que ponemos en

---

<sup>24</sup> En el último capítulo de esta tesis distingo, de todos modos, lo ficcional de lo literario.

<sup>25</sup> El rechazo, de todos modos, parece ser una función de los compromisos del lector ante algún tipo de anomalía, sea lingüística, lógica, epistémica, etc. Esas anomalías pueden ser declaradas problemas insolubles, bien pueden ser el motor de una investigación.

<sup>26</sup> Debo el descubrimiento del poema a la lectura de un artículo de Peter Lamarque (2015a).

jugo cuando explicamos y elucidamos un texto. A lo que se nos invita, e incluso lo que se nos demanda, es que cambiemos las reglas, porque el juego es otro; léase, podría decirse, este texto de otro modo, aunque uno de sus versos sea indiscernible de su par sinsentido chomskiano. La pregunta con exactitud es qué hacemos cuando leemos literatura como tal. La respuesta general, no menos vaga pero perfectible, es que apreciamos, no apenas jugamos con los elementos sintácticos, semánticos, gráficos y fonéticos que configuran la entidad texto. Pero entonces en qué consiste esa apreciación. Esta pregunta conduce a dos grandes problemas íntimamente conectados: por una parte, que la relación forma-contenido en la literatura no es la misma que en los procedimientos interpretativos de otras prácticas no-literarias; por otra parte, que ante la tesis de que esta experiencia de apreciación de una obra, caracterizable según el par forma-contenido, como no-parafraseable, podemos sin ninguna duda producir todas las paráfrasis que queramos (¿cómo si no, podríamos tener un mercado editorial?). Pensándolos conjuntamente, la experiencia de apreciación literaria teniendo todo que ver con maneras específicas de perspectivizar contenidos es intraducible por más intentos que hagamos de parafrasear sus modos de darse. La respuesta, sin embargo, es que si la traducibilidad es el caso, como yo mismo lo he mostrado tácitamente al hablar de “Ein Traum” más arriba, entonces no hay un unidad intrínseca forma-contenido en la literatura, sino exigencias que en virtud de su ser obras las piezas literarias esperan en cumplimiento de nuestra parte (Lamarque 2009b: 411, 2015a: 27-28, 30; McGregor, 2014: 52, 2015a: 346, 2015b: 13; 2016: 53, 78, 95).

Más arriba explicitaba algunas categorías para dar cuenta de los distintos niveles sobre los que se ocupan la explicación y la elucidación. El asunto, en inglés *subject*, bien puede ser compartido por distintas piezas ficcionales e incluso por textos no ficcionales, de manera que la experiencia apreciativa de la literatura que acabo de postular no tiene carácter específico, como si dijéramos que las canciones son tales porque sólo se ocupan del amor en la primavera boreal, entre plantas floreciendo y pájaros “cantando”, como en el poema de Heine hecho canción por Robert Schumann (“Im wunderschönen Monat Mai”). No hay, por tanto, un asunto

específicamente poético, todo puede serlo. Otro de los conceptos que mencioné es el de tema, que también puede ser compartido por más de una pieza literaria y, por supuesto, puede hacer parte de ensayos filosóficos, trabajos históricos, etc., ese es caso de la ley o, dicho más ampliamente, la arbitrariedad de la justicia si se piensa en *El proceso*, “En la colonia penitenciaria”, “El juicio” o “Ante la ley” (Ziolkowski 2018). Lo dicho sobre inespecificidad literaria de los asuntos y los procedimientos de su interpretación le cabe también al concepto de tema, porque de igual forma podemos identificar temas a través de la obra de un autor y entre autores, cuando no entre autores que no escriben literatura apenas. ¿Qué podríamos decir entonces sobre los conceptos de forma y contenido? Si acaso la apreciación sea de formas y contenidos, una hipótesis sensata es que sólo hay, ya que no contenidos, formas específicamente literarias. Esos intentos, si bien captan las convenciones de una época, no resultan nunca definitivos para dar cuenta del objeto literario y, por tanto, los procedimientos interpretativos (la apreciación específica) de la literatura. Un ejemplo de esto siempre es sencillo de hallar en la discusión de las tesis de distintas variantes de formalismo ruso. Apunto a la discusión, dicho sea de paso, y no a los formalistas rusos propiamente dichos, porque también sus detractores estaban a la caza del Snark, es decir, de aspectos intrínsecos de los textos literarios. Un ejemplo siempre interesante desde el formalismo ruso es el del estudio de los cuentos populares de Vladimir Propp. Una exhaustiva clasificación de elementos, identificación de la función de los cuentos (aspecto de producción de formalismos o al menos abreviaturas) y aplicación de esas abstracciones a algunos materiales (Propp 1968: 96-9) son parte de los contenidos de su estudio.

Desde la tienda de los críticos, Galvano della Volpe no focaliza su atención en las convenciones formales de la narrativa literaria, ni mucho menos pretende su generalización. Más bien defiende, dada una clasificación de las peculiaridades semánticas del lenguaje científico, literario y ordinario, una tesis sobre el carácter polisémico de la literatura con el fin de explorar las connotaciones de las palabras (della Volpe 1978: 127-8). Nada de eso, sin embargo, puede extenderse a toda literatura, es decir, ni el estudio de Propp ni tampoco las conclusiones de della

Volpe, es decir, ni las perspectivas puramente semánticas y las puramente estructurales dan cuenta de lo que hacemos cuando leemos literatura. Insistiendo con un argumento ya presentado más arriba, pero en el contexto de esta discusión, si contenido se identifica a tema o asunto, entonces el contenido es inespecífico porque lograr una crítica de un cuento, un poema o una novela es el lograr el reconocimiento de todos los contenidos similares en otros cuentos, poemas y novelas. Incluso, en la medida en que los contenidos son inespecíficamente literarios, encontramos temas literarios en casi cualquier área disciplinar más allá de la literatura. Un argumento afín discute la delimitación de la literatura a las formas, en cuyo caso, de la interpretación literaria pasamos a interpretación exclusivamente retórica, en la medida en que también las formas son comunes entre piezas literarias y, en definitiva, a todas las áreas del discurso. ¿Esto supone que la pretensión de caracterizar la experiencia literaria como una peculiar imbricación forma-contenido no es posible? Pues no, es posible, pero trasladando el foco desde las propiedades intrínsecas de los textos a propiedades intencionales y relacionales.

Hay dos elementos, entonces, que guían la especificación de esa búsqueda de la apreciación literaria. Uno es que la relación forma-contenido no es tratada del modo estándar en que se lo hace en las prácticas según un principio *salva veritate* (Lamarque y Olsen 2002: 80-1). Lo otro es que el énfasis está puesto en un tratamiento de esa relación y que, por tanto, las propiedades estéticas atribuidas a un texto no son intrínsecas, sino relacionales, a pesar, por supuesto, de que la referencia a los textos, en los procedimientos de la elucidación y la explicación, sea un hecho en la práctica de la crítica. Por lo primero, cabría inferir que si la relación forma-contenido no es tratada bajo el seguimiento de un conjunto de reglas epistémicas bajo un objetivo, a su vez, y un uso estándar, los principios de reconocimiento de la relación forma-contenido son diferentes a los de los usos estándar. En algunos casos, de todos modos, es indudable que la verdad del contenido proposicional de un enunciado puede afectar la apreciación de una ficción, pero en ese caso quizás no sea una mala conjetura explicar la falla no por un rol general de la verdad en la estética, sino en virtud del diseño de un género. Un

cuento, por ejemplo, que comporte cierto grado de realismo puede producir ciertas situaciones absurdas en un segundo plano de la narrativa, focalizando en diálogos y aspectos familiares de la escena, pero no puede, por lo general, fallar precisamente en esos aspectos familiares. Si alguien, como en “Casa inundada” de Felisberto Hernández, se ve invitado a un casamiento y luego se describe comiendo y bebiendo mucho es para su público de lectores rioplatenses una conjunción que no entorpece la progresión de la lectura. En otras regiones del mundo un casamiento no trae consigo comidas, incluso bien podríamos decir que ni siquiera festejos como los imaginamos en estas regiones. Si bien entonces puede ser falso que en otra región del mundo un casamiento implique una fiesta y una en particular en que el foco es la comida, la bebida y el baile y que por tanto la falsedad relativa sea un impedimento estético, la falla no recae tanto en la falsedad, sino en las expectativas de quien lee un tipo de cuento en el que el respeto por la verdad es convenido (Lamarque 2014: 130-1). Esto invita a pensar, por ejemplo, que en un género distinto, digamos ciencia ficción, en que no es un problema que haya artefactos más allá de las leyes de la física, personas de otros planetas, telequinesis o androides soñando con ovejas eléctricas. Dicho esto, incluso en aquellos casos en los que el contenido proposicional de algunos enunciados se exige verdadero, de todos modos, nuevamente, hay una demanda mayor, específica, a la que esas enunciaciones se subordinan.

Por lo segundo, volviendo al inicio del párrafo anterior, que la identidad de una pieza literaria venga dada por una relación con el objeto obra, es decir, un texto ya asumido artefacto literario pasible de apreciación, vuelve a la relación forma-contenido una relación relativa a intereses (Lamarque 2014, 2015, 2019b). Esto podría modelarse bajo una función que diga que a mayor interés por la identidad temática y de asunto entre piezas literarias, menor relevancia cobra la unidad forma-contenido, o, lo que es lo mismo, el modo “concreto”, perspectivado, en el que se leen los temas a través de los asuntos específicos ficcionales que le dan identidad al mundo y los personajes de la narración literaria. Cuanto mayor interés, por contra, por los modos en que se perspectivaban o articulan los asuntos y, por tanto, los temas,

más estrecha o indivisible la relación-forma contenido y, por tanto, menos parafraseable resulta la experiencia relativa a la concreción de la pieza (Lamarque 2015a: 24, 2019b: 81).

Forma y contenido y las posibilidades de paráfrasis, dada aquella unidad según interés literario, entonces sólo pueden ser caracterizadas, cuando su uso es literario, como cada unidad específica cuento tal o cual, novela tal o cual o poema tal o cual. Así, el recurso a las barras típicamente filosóficas no está de más. El contenido, pensado como contenido literario *qua* literario, es *el-asunto-tal-como-es-realizado-en-la-obra*; mientras que la forma es, como forma literaria *qua* literaria, *el-modo-de-realización-del-asunto-tal-como-es-realizado-en-la-obra* (Lamarque 2009b: 417). Desde el momento que la pretensión es su caracterización más allá del contexto concreto de realización de la obra, es decir, más allá del interés de leer un concreto como modo de presentación del asunto (nuevamente, mundo ficcional identitario en un global ficcional), volvemos a enfrentar el problema de que el contenido se vuelve inespecífico a la obra e inespecífico a la literatura, del mismo modo la forma. Finalmente, las paráfrasis son más que obviamente posibles. Insisto con que si no lo fueran, viviríamos en un mundo en el que no podríamos conversar y discutir sobre sus temas y sus modos específicos de realización y uno en general en el que la metacrítica tampoco sería posible. La no-parafraseabilidad, como la indivisibilidad de forma-contenido, es también *demandada* por la literatura a sus lectores. El reconocimiento de un objeto como obra, no como texto, a pesar incluso de la desviación esperada de las convenciones, nos alienta a concentrarnos en los modos en los que un asunto, vuelto contenido indivisible a la forma, es presentado. La interpretación literaria, habiendo dicho todo esto hasta aquí, no se ocupa entonces de las significaciones sin más o de las significaciones ambiguas sin más, inferibles de las explícitamente presentadas, su objetivo más bien es mostrar los modos en los que la experiencia de la obra se da en función de la integración forma-contenido bajo el reconocimiento de un conjunto de principios que ponemos en juego al interpretar asumiendo su indivisibilidad literaria. Resta responder a la pregunta acerca de cuáles son esos principios.

## Principios de la apreciación literaria

Los principios que a continuación presento son cuatro, de algún modo ya sugeridos hasta aquí, y, por supuesto, sin pretensión de exhaustividad. Habiendo dicho que tanto la no-parafRASIBILIDAD y la indivisibilidad forma-contenido son demandadas y, asimismo, que el asunto de una pieza literaria se perspectiva, es un paso intuitivo explicitar que un principio que ponemos en juego cuando leemos literatura es el de *identidad bajo descripción* (Lamarque 2007a: 38, 2007b: 119-20, 2010b: 197). Todos los elementos del asunto (*subject*) de una pieza literaria se constituyen en virtud de las descripciones perspectivadas que de ellos se hacen, siendo, en particular, la identidad de personajes de ficciones literarias los elementos cuya identidad es dependiente de descripciones el caso más paradigmático. Una vez más, esto no significa que la identidad sea intrínseca, porque, de acuerdo con la función que sugerí más atrás, cuando menos interesado se esté en los modos de presentación de un asunto y tema, más transversal será la identidad de un persona y, con ello, más inespecífica su identidad. Los cotas de la función son la propia pieza, en la medida en que su identidad es la identidad concreta forma-contenido, y el tipo general que es perspectivado en la obra. La identidad en el segundo caso es inespecífica en la medida en que bajo descripciones generales podemos encontrar un “mismo” personaje en más de un texto literario. La identidad en el primer caso ya no responde del mismo modo, en la medida en que sus descripciones son las específicas del interés que hayamos puesto en sus modos de presentación. Esto, por supuesto, no significa que a cada personaje de cada concreto obra le quepa apenas una apreciación posible, porque, como ya sugerí, la indeterminación y, por tanto, los modos de “llenar” esas indeterminaciones bajo interpretación pueden ser muy variables. Allí, además, “variables” no es equivalente a “subjetivos” (Lamarque 2002b: 161), aunque también la subjetividad tenga su papel. El elemento de consensuada arbitrariedad es inevitable en ese caso o, lo que es lo mismo, una comunidad regula, bajo discusión, lo que acepta como propiedades o conjuntos de propiedades imputables a una obra literaria. Sea como sea, si bien el grano más fino

de la identidad puede variar de lector en lector, la circulación de apreciaciones en discusión estipula un mínimo convenido de identidad bajo explicitación de los modos en los que las perspectivaciones operan en la constitución del personaje. Finalmente, todo esto tiene su razón de ser explicitado, porque una tesis, que ya he presentado (y cara al humanismo literario), es que los lectores pueden identificarse con los personajes de, pongamos por caso, una novela. La pregunta es con qué, en verdad, opera la identificación, si acaso con las perspectivaciones y, por tanto, se entiende una identidad con la identidad personal en el mundo no-ficcional del lector o acaso, como segunda posibilidad, la identificación opera en un nivel de grano grueso en el que el lector se identifique con un esquema abstracto, ya no concretamente perspectivado y, por tanto, más bien común a más de una obra. Este último punto, por tanto, vuelve relevante el énfasis en “identidad por descripción”, porque bien podría decirse que la constitución de la identidad personal no es del tipo de la constitución de personajes narrados en la literatura (Lamarque 2007b: 129-30).

Un segundo principio, también ya presentado de manera indirecta, es el de la opacidad (Lamarque 2007b: 122). La *opacidad* viene a diferenciarse de la transparencia, en la medida en que ambos casos, no como propiedades intrínsecas, sino relacionales, el lector comienza el juego literario siguiendo un interés por los modos de presentación del asunto de una pieza. De tres maneras mutuamente relacionadas es posible entender esta idea de opacidad y su relativa opuesta de transparencia (Lamarque 2015b: 43-4). En primer lugar, un principio semántico subsidiario es el de *salva fictione*, diferenciado de aquel que ya mencioné al pasar de *salva veritate*. Esto suele ilustrarse bajo el intercambio de nombres propios por descripciones definidas. Un ejemplo claro provisto por Lamarque y Olsen es el de “Holmes volvió a Londres” (Lamarque y Olsen 2002: 81), siendo “Londres”, por supuesto, el nombre propio de una ciudad de Inglaterra y, allí, en contexto ficcional el nombre de una Londres ficcional y literaria. En ningún caso parece preservarse la identidad ficcional y literaria si, como sugieren los autores, produjésemos sustituciones del tipo “Holmes volvió a la [ciudad de la] niebla” o “Holmes volvió

donde vive Boris Johnson”. Mientras que en contextos no ficticios el principio regente es el de la verdad, digamos, que sigue siendo verdadero en un contexto no ficcional que “Alguien llamado Holmes [asumamos su existencia no-ficcional] ha vuelto a la ciudad donde vive Boris Johnson” tanto como “Alguien llamado Holmes ha vuelto a la ciudad donde el promedio de humedad anual es el del 67 %”. En los casos de ficciones literarias, el principio *salva veritate*, con el que testear la extensionalidad, deja de regir para dar paso al principio de *salva fictione*, a saber, que si el contenido perspectivado se afecta por la sustitución, entonces las referencias no son co-extensionales. El principio, entonces, dice que la identidad de una ficción literaria “no es preservada bajo algunas sustituciones de términos singulares co-referenciales en proferencias ficcionales” (Lamarque & Olsen 2002: 81). En segundo lugar, la opacidad también puede pensarse no en términos semánticos, sino en virtud de constricciones de tipo enunciativo o pragmático, en el sentido de que un reporte sobre una obra de ficción literaria busque presentar tal o cual información según objetivos que pueden estar en el rango de las cotas que presentaba más atrás, es decir, puede buscarse la provisión de una interpretación que realce algunas perspectivas o saliencias de una novela o cuento a un grado fino de detalle, de suerte que presente los asuntos en su estofa concreta o bien puede ampliar el rango de interés a la identidad de asuntos con otras obras. En tercer y último lugar, la opacidad, pensada ahora en términos específicamente de interés literario, se define según las disposiciones psicológicas del lector (Lamarque 2015b: 44), siendo esto que, bajo la defensa de una *teoría del pensamiento* (Carroll 1990: 229; Lamarque 1981, 2014: 141, 2015b: 44), la disposición del lector está dirigida a “entretener” pensamientos, no en un sentido lúdico, sino en aquel sentido en el que el artefacto literario estimula la imaginación perspectivada de sus contenidos, no la aserción por parte del lector. La disposición, como veremos cuando tratemos el problema de la literatura y el pensamiento abstracto, opera no sólo en relación con los personajes y la escena, sino también en los diálogos y también en aquellas oraciones que nos recuerdan a los indiscernibles Chomsky-Hollander, es decir, frases que mantienen en funcionamiento *la industria de la cita* (Lamarque 2014: 129). Todo elemento constitutivo explícito e implícito de un asunto (*subject*) de una

ficción literaria está, entonces, sometido a, en primer lugar, la actividad imaginativa y, en segundo lugar, a la imaginación por la disposición a leer con énfasis los modos de presentación de un asunto; de suerte que, incluso las aserciones del narrador y los personajes que guardan un carácter abstracto y, *prima facie*, nos invitan a su evaluación teórica (y eventualmente empírica), también están sometidas a la perspectivación, según otros dos principios que complementan la opacidad.

El capítulo “El secreto de Amalia”, en *El castillo* de Kafka, consta de varias escenas dos de las cuales se reconocen parte de un continuo temporal y espacial en virtud de diversos elementos. Uno de ellos es un collar. Toda aquella desgracia de su familia, que parece sugerírsela a ella, por su valentía, en responsabilidad, comenzó con la preparación de una fiesta de la asociación de bomberos. Ropas, como vestidos, blusas y finalmente un collar formaron parte de los arreglos para la asistencia de la familia entera de Amalia. Habiendo recibido de la posadera del pueblo un collar, la hermana de Amalia, Olga, sin que pudiese explicarlo, pasó de la envidia a la amabilidad cuando de su padre escuchó que Amalia iría a encontrar prometido en la fiesta. El gesto de amabilidad prestándole el collar a Amalia y esa frase de su padre no son más que aparentes detalles en la escena inicial descrita en la narración. Lo son, pero hasta la aparición peculiar de Sortini, funcionario del castillo, quien cuidaba hasta compulsión obsesiva la bomba de incendios donada por el castillo a la asociación de bomberos. Lo que se ve en la narración es que el funcionario cuidaba tan celosamente de su tarea que no se apartaba de la bomba de incendios, sea mental como físicamente, y que entonces no profería ni 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) era ignorada completamente, pero no así la propia Amalia ante quien se detuvo un sentido y ante quien refunfuñó segundos después, tal vez en la molestia de haberse apartado de la tarea (el cuidado de la bomba de incendios). Es sólo entonces que aquella frase ganaría sentido, porque la familia entera no haría otra cosa que mofarse luego del “prometido” (*Bräutigam*) 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 1982: 302). Habiendo ya hablado de las descripciones definidas y los nombres propios, según el principio de opacidad semántico, 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 amable de un collar asociado inmediatamente a “hoy, yo creo, Amalia encuentra un prometido” (Kafka 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 de un objeto a su transformación en símbolo.

El principio con el que, entonces, pretendí una ilustración es el de la *funcionalidad* (Lamarque 2007a: 38, 2007b: 133; Olsen 1985: 94). Los detalles que constituyen las varias perspectivaciones posibles que obras complejas como *El castillo* pueden tener guardan una significación como función en un plexo global articulado, que se muestra tal en la progresión de la lectura. Así, en el ejemplo, hay un reconocimiento de un símbolo que remite al propio asunto, en aquel caso, a la escena inicial, en la que para el lector el collar se asocia a un “prometido”. En esa función de producción simbólica, a su vez, se configura un tema a lo largo del capítulo, que bien podríamos pensar es la violencia de la autoridad. En eso Adorno, apuntando una de “las tesis abstractas” de Kafka, encuentra elementos feministas en Kafka (Adorno 1977a: 276). Este último elemento es, lo que desde Barthes, Lamarque llama “efecto de realidad”, que consiste en sutiles guiños connotativos a la realidad del lector.

El tercer principio también de algún modo opera solapadamente en el ejemplo que acabo de presentar y colabora con el principio de funcionalidad. Este nuevo principio es el *teleológico*, en la medida en que la explicación que se da a la función

de un fragmento, tal como es descripto opacamente, funciona *a posteriori*, como en nuestro pensamiento mágico cotidiano cuando decimos que “por algo es” o “esto por algo pasó”, en el sentido de que la introducción del collar en la trama de narración se entiende no-fortuita o funcional según un propósito específico que viene a hacer inteligible connotaciones relativas a la relación castillo-pueblo instanciados en sus personajes (Amalia-Sortini). Los detalles cumplen una función en la articulación global que es la obra (Lamarque 2007b: 126, 2009b: 412). Y, finalmente, un último principio también aparece de manera vedada en mi descripción del capítulo de *El castillo*; este último principio es el *temático*. Devenido símbolo, el collar se muestra *a posteriori* un elemento significativo en la progresión de la narración en la medida en que agrupa la complejidad de diversas escenas en una misma dirección, a pesar incluso de que no haya estrictamente consenso siempre acerca de cuáles sean los temas tratados en un continuo de perspectivaciones opacas bajo interpretación. La interpretación, ni la elucidación ni la explicación, da cuenta de las perspectivaciones opacas mostrando en la interpretación la finalidad de los detalles según una progresión que resignifica dinámicamente la parte y el todo; estas resignificaciones construyen esa totalidad perspectivada como conjuntos temáticos abordados en cada escena, en cada detalle. El lector, señala Lamarque, busca las conexiones que se producen en el proceso de lectura de los detalles opacos perspectivados (Lamarque 2000a: 457, 2007b: 128).

Hasta aquí leer literatura como apreciar la literatura pone en foco la relación forma-contenido haciendo uso de estos cuatro principios que más tienen que ver con la disposición de un lector a pensar sin aserción (o referencia al mundo real) la opacidad de los contenidos según la interpretación de las distintas finalidades que los detalles despliegan hasta constituir asuntos y temas perspectivados en el proceso de lectura. En ese sentido, al leer literatura como tal puede hablar de significaciones no en el sentido de captar apenas contenidos proposicionales, sean simbólica o explícitamente presentados, sino de la subordinación de toda oración a las conexiones con todas las restantes en el proceso de lectura de tal forma que cualquier sustitución de detalle atenta contra la experiencia concreta que se tiene

del asunto y de los temas instanciados en ese asunto perspectivado. Así, una cuarta intuición sobre las “Notas sobre Kafka”, a partir de estos principios y las conjeturas sobre “Ein Traum” y el epígrafe de Proust-Adorno, es que cuando Adorno dice que el valor de “sonata” en el *Psalm* de Trakl se cifra en “su sonido y las asociaciones articuladas del poema” (Adorno 1970: 186), está contraponiendo un modo de lectura que repara en la relevancia de las conexiones de los detalles guardan en una pieza literaria, por un lado, y la reducción, por otro, a “informe” de contenido “empírico” que se hace de la literatura no una práctica orientada a los modos concretos de la experiencia perspectivada, sino un puro interés por la verdad, para la que las sustituciones de detalles lingüísticos suele ser irrelevante.

### **Tres corolarios**

Tres son, sin embargo, los corolarios problemáticos que será necesario tener en cuenta cuando volvamos a las “Notas sobre Kafka”. Los principios de funcionalidad y teleológico les otorgan saliencia a los detalles, siendo ambos con la opacidad la vía de producción de interpretaciones. Ahora bien, el asunto de una pieza literaria, como ya explicité, incluye escenas, personajes, pero también parlamentos y la aparición de pensamientos, como suele llamárselos, *abstractos* (Lamarque 2009a: 39-40). Toda descripción del discurso, sin embargo, comporta abstracción, simplemente porque aunque sea el caso la aparición de términos singulares, asumiendo una división singular/general-concreto/abstracto, los términos singulares, como es obvio, comportan conceptos generales. Una descripción que involucre nombres comunes contendrá entonces instanciaciones de conceptos generales y, en ese caso, entonces, toda pieza literaria que contenga descripciones, contendrá instanciaciones de conceptos generales. Por “abstracto”, por tanto, debe estarse indicando algo más. Usualmente los candidatos son aquellos que W. van O. Quine llamó “términos generales abstractos” que suelen instanciarse en los “términos singulares abstractos” (Quine 2013: 108).

La aparición de esos términos en el asunto de una pieza puede generarnos algo de dudas acerca de que nuestro compromiso con las virtudes lingüísticas y epistémicas usuales no estén operando e incluso le estén impidiendo operatividad a los cuatro principios que mencionaba anteriormente. Habitualmente, las obras literarias contienen, sin embargo, ejemplos de pensamiento abstracto que bien podrían hacernos leer sus páginas como las de cualquier ensayo. En un interesante experimento alguien podría preguntar a un estudiante de filosofía qué cree estar leyendo cuando abre las páginas iniciales de *Memorias del subsuelo*. De seguro alguien que esté dispuesto a leer los textos de Nietzsche donde no los hay, vea en el texto de Dostoievski una provincia textual del filósofo que alguna vez fue amigo de Wagner. Quizás sea legítimo sostener, entonces, que no siempre la disposición del lector sea ante una obra la de la unidad forma-contenido, el énfasis en la densidad semántica y la no-parafrasabilidad. Esto, sin embargo, es sumamente discutible en la medida en que, como sostenía arriba, incluso los pensamientos abstractos que forman parte de los asuntos de una pieza literaria están sometidos a perspectivación, no invitando entonces a tareas de evaluación especulativa. Quien lee *El discurso vacío* de Mario Levrero tal vez también esté dispuesto a producir asociaciones relativas a lo que dijo Nietzsche sobre el pensamiento abstracto involucrado en las creencias, el carácter abstracto y parcial de todo pensamiento y, por tanto, la conjetura acerca de que toda creencia tiene algo de falso (Levrero 2004: 19-20); sin embargo, aunque la especulación del personaje que sigue sus técnicas grafológicas invitan a acompañar aquellas reflexiones, siempre y en todo momento hay un contexto de articulaciones a las que la progresión de la historia se subordinan, es decir, nuevamente los principios de funcionalidad y teleológico. Cada vez que leemos un monólogo, por ejemplo, que en la literatura tienen o suelen tener un cierto carácter introspectivo, en mucho cargado de abstracciones que asociamos a temas morales, nuestras disposiciones literarias tienden a pensar la conexión funcional que guardan con descripciones de conductas de los personajes monologando, sus relaciones con otros, eventos ficcionales, parlamentos, etc. Naturalmente, una posibilidad de lectura consiste en abstraer un catálogo de citas, que con elocuencia podremos usar en las situaciones menos pensadas, con el tono

altanero de quien entiende que pensar es pensar por aforismos aislados. En cuyo caso, las citaciones, en un contexto extraño a la apreciación, pierde el carácter literario y pasa a tener otras funciones, eventualmente persuasivas. Así, las citas comportan al fin de cuentas, en su reducción temática no-literaria, el problema de la distinción no-literaria del par forma-contenido, porque abstraído un tema, ya no hay literatura, en la medida en que más de una práctica textual, como en los dos ejemplos que rápidamente mencioné aquí, los considera bajo sus propias reglas diversas a las literarias (Lamarque 2009a: 49). Quizás los temas de la filosofía y la literatura sean co-extensivos, pero no los principios que empleamos cuando leemos un texto de una y otra práctica.

Este punto problemático, que reconocidamente forma parte de un largo debate,<sup>27</sup> es también tratado por Adorno como corolario de la reducción de la apreciación a la explicación y la elucidación. Leer literatura como informe empírico es sólo uno de los modos de darse de la lectura no-ficcional; una segunda posibilidad es leer filosofía en la literatura, acerca de lo cual Adorno también presenta sus reparos. Según, entonces, esta quinta intuición, es problemático que al contenido de una obra literaria se lo confunda con sus “tesis abstractas” (Adorno 1977a: 255; Adorno, T. W. y Goldmann, L. 1977: 132).

Un segundo corolario pone en cuestión la idea de que la imaginación entretiene las perspectivaciones opacas de los detalles en una estructura articulada global con diferentes finalidades y, por tanto, diferentes saliencias. Recuperado por David Davies, el caso de la novela de Seamus Deane *Reading in the Dark*, premiada por el periódico inglés *The Guardian* en 1998 parece ser un problema para aquellos planteos. La peculiaridad de la polémica historia de su premiación como mejor narración de ficción es que inicialmente la novela fue un encargo de la editorial Granta, cuyo pedido no fue la producción de una novela, sino de una autobiografía (Davies 2007: 32). Después de producida, Seamus instó a su editorial a aceptar

---

<sup>27</sup> La postura dominante de esta sección es discutida desde hace años por Karen Simecek (2022), Iris Vidmar Jovanović (2019) y Manuel García-Carpintero (2016a).

aquel escrito, que no dejaba de ser autobiográfico, como una narrativa literaria. La pregunta que podríamos hacernos es, entonces, si en casos como esos o como los de *In Cold Blood* de Capote, u otros como los de Hunter Thompson, la ausencia de una intención ficcional literaria nos demanda una organización cognitiva diferente a las que típicamente empleamos al leer en ficciones basadas en hechos reales, por problemática que esta expresión sea, pero ficcionales al fin (pensemos por caso, el aire autobiográfico de *The On the Road* de Jack Kerouac).

Una primer punto consiste en que si es el caso una “restricción de fidelidad” (Davies 2007: 46), es decir, que la organización de la narración sigue el propósito de ajustarse a la descripción de hechos reales, entonces nuestra disposición deberá ser la de leer la historia de los hechos reales de aquella vida, al menos en el caso de una autobiografía. En esto se presupone una inconsistencia entre una intención ficcional, en un sentido aducido más arriba como disposición al imaginar nada interesada en controles veritativos, y una disposición a contar los hechos de una vida. Si eso es el caso, se sigue que el jurado de *The Guardian*, por no decir la propia editorial, equivocaron la categorización del escrito. Las posibilidades, sin embargo, no están restringidas a dos. Que finalmente la novela haya sido producida bajo la descripción de episodios de una vida no dice nada, en verdad, de uno de los elementos centrales de la propuesta que vengo exponiendo. Ese “elemento” es la organización de los contenidos o, como lo he llamado hasta ahora, siguiendo a Peter Lamarque, “la presentación de los contenidos”. En una entrevista dada a Maurice Fitzpatrick, el propio autor reconoce su escrito autobiográfico como parte del conjunto de “ficciones” producidas por el mismo antes y después de la publicación de la “novela” (Deane y Fitzpatrick 2007: 90); incluso Deane comenta brevemente que entre sus trabajos “hubo también un solapamiento en su composición” (Deane y Fitzpatrick 2007: 90). Sus apuntes, por tanto, no entienden inconsistentes las descripciones de una vida, por tanto, descripciones de hechos, y la organización literaria que esa colección de hechos fue tomando. Si es que el jurado de *The Guardian* erró no lo hizo por equivocar la categorización del texto, al menos no en la medida en que el propio autor no sólo solicitó a su editorial la publicación de una

novela, sino que, contrariamente a lo que Davies sugiere (lo cual no es inconsistente con sus tesis con las que estoy de acuerdo), desde un inicio Deane continuó sus trabajos literarios previos. Un conjunto de enunciaciones bien puede seguir el principio de fidelidad, pero tal cosa no resulta incompatible con la producción literaria puesto que la organización de las enunciaciones no siguen de manera dominante ese principio (Davies 2007: 48). Esto nos deja a las puertas del siguiente punto sobre las narraciones propias de una vida y las narraciones literarias, porque, como se ve, la consistencia del principio de fidelidad y la producción literaria no es el caso en el global de sus combinaciones.

Ese segundo punto tiene origen en la filosofía y en la psicología e incluso en sus solapamientos. Donald Polkinghorne, psicólogo y epistemólogo, y Alasdair MacIntyre, filósofo, por mencionar apenas dos casos, defendieron que la unidad de la identidad personal es constituida bajo descripción narrativa como si en ambos casos se tratase de narrativas literarias. “La identidad personal [escribe Polkinghorne] deviene vinculada a la historia de vida de la persona, que se conecta con las acciones en una trama [*plot*] integrada” (Polkinghorne 1988: 151); “El Yo [es, insiste Polkinghorne] una configuración de los eventos personales en una unidad histórica que incluye no sólo lo que uno ha sido, sino las anticipaciones de lo que uno será” (Polkinghorne 1988:150). Del mismo modo, MacIntyre se preguntó “¿En qué consiste la unidad de la vida individual? [y respondió] su unidad es la unidad de una narrativa materializada en una única vida [...] La unidad de una vida humana es la unidad de una búsqueda narrativa” (MacIntyre 1981: 218-9). De algún modo la constitución de la unidad pretendida de nuestra identidad personal sería, entonces, para ambos el producto de nuestras autodescripciones como si al fin de cuentas nuestra identidad personal fuese la constante escritura de una autobiografía. Este segundo punto, como se ve, nos devuelve a un asunto ya prometido más atrás, que es el de los modos del reconocimiento personal y colectivo a través de la literatura (humanismo literario). El autorreconocimiento sería posible en la medida en que las narraciones literarias, incluso las ficcionales, pero especialmente las no-ficcionales pueden dar cuenta de nuestras vidas sin mayor

obstáculo y, en su función recíproca, podemos reconocernos en ellas como en un espejo literario.

Un primer problema de esa perspectiva es la pretensión de sistematicidad de unas y otras narrativas. Es razonable pensar que si las narrativas de nuestras vidas son autobiografías, pues en ese caso, como vimos, no carece de sentido encontrar complejos grados de organización interna en los relatos. Esto, de todos modos, no deja de ser un problema, porque en ese caso otra vez se instala la pregunta acerca de la confusión de principios operativos en la organización global de las oraciones en una obra. No toda biografía puede, en sentido estricto, funcionar bajo exclusivamente los principios de la fidelidad; el caso de Deane es bastante obvio. Dicho de otra forma, las autobiografías también tienen un comportamiento propio de la producción literaria y, por tanto, se vuelven dudosos modelos de toda descripción de identidad personal. Allí, de hecho, hay un problema más y es que no todos hemos producido nuestras autobiografías. ¿Diríamos que todos quienes no las hemos producido, al menos no en grado de la producción de relatos escritos y publicadas, carecemos de una identidad personal por carecer de un relato que la constituya? (Lamarque 2004: 405-6). Nuestras narraciones, por otra parte, indudables, en el sentido de descripciones de quienes creemos ser, de quienes otros creen que somos, no siguen principios de organización autobiográficos ni mucho menos literarios. Los modelos contemporáneos de la construcción narrativa no dan cuenta de sistematicidad ninguna. Las narrativas de sí mismo ocurren más bien conversacionalmente sin que, por otro lado, la palabra o enunciación verbal tenga un rol muchas veces dominante; otros elementos no-verbales, gestuales, intervienen también, de tal modo que la producción de narrativas en la conversación guarda algo de restitución mimética de eventos pasados y sus conexiones (Fabry 2023: 9-10).<sup>28</sup> Inclusive en el caso de las memorias, que comportan una cierta sistematicidad y un cierto ejercicio de autoconciencia en la edición y comentario, aunque

---

<sup>28</sup> La profesora Regina E. Fabry muy amablemente me envió uno de sus artículos, de acceso restringido en la web, cuando yo redactaba estas páginas sobre narrativa e identidad personal. Quedo agradecido con ella.

distinguible con reparos de las autobiografías (Fabry 2023: 11-2), “un Yo narrador [...] narrativamente representa eventos escogidos o experiencias que han formado su desarrollo personal en un contexto socio-cultural particular” (Fabry 2023: 11-2). Es decir, incluso en los casos en los que la sistematización ocurre, las memorias siguen el principio de fidelidad y no sólo eso, lo siguen de tal manera que el montaje de los hechos busca el reconocimiento de relaciones causales o, mejor aún, la exploración a través de la narración de los eventos que pudieron haber constituido la identidad personal. Bajo el apunte del problema tratado en el párrafo anterior, las memorias, aunque narrativas, no se comportan tampoco como narraciones literarias.

De todos modos, alguien podría insistir con que, si la identidad de los personajes de una narración ficcional literaria se constituye bajo descripción, ¿por qué no encontrar allí una propiedad constitutiva común a la construcción de personas, siendo que las descripciones parecen tener un rol en esos procesos? El primer problema es, como ya lo había mencionado, el grado de fineza con el que se lea una pieza. Cuanto más grueso el interés en la escritura, digamos un interés puramente temático, menos específico el uso del texto, puesto que la lectura no difiere de una lectura común a todo discurso que trate un tema. La indicación allí de “texto” en lugar de “obra” tiene un objetivo claro y es que en la medida en que un interés sea puramente temático, una de las cotas de nuestra función, el contrato que hace a la lectura de la obra una obra ya no es respetado. La identificación con los personajes, si el rango es ese, pues ocurre con abstracciones cuyas cualidades las vuelve comunes a varias obras e incluso a cualidades descritas en textos políticos, éticos, antropológicos, etc. Si, por contra, se piensa la posibilidad de una identificación con el personaje literario, inserto en un concreto forma-contenido, no resulta sencillo pensar la identidad personal perspectivada, opaca, y sobre todo siguiendo principios teleológicos y funcionales, no de fidelidad (Lamarque 2007b: 131-2). El segundo problema es que las descripciones propias de los debates sobre “construcción de personas” no son sólo verbales, es decir, no siempre involucran conceptualizaciones ni pretenden seguir el principio de fidelidad, comportando componentes reactivos

a las descripciones (Martínez Rodríguez 2021: 73, 90, 94, 101, 127). No resulta de suyo obvio que la identificación de vidas reales y vidas ficticias sea lo que sostenga con firmeza el humanismo literario. La identificación con los personajes, por ejemplo, vía la paridad ontológica y estética de las narraciones constitutivas no se reconoce con claridad. Ambas objeciones incluso habilitan una sexta intuición sobre las “Notas sobre Kafka” en Adorno, cuando no, de toda la obra de Adorno en la que la lectura literaria es objeto de estudio, esto es, la identificación con los personajes es excluida de la lectura específicamente literaria puesto que la identificación en sentido estricto quiebra el contrato ontológico y metacrítico, por tanto, con la obra.<sup>29</sup>

Un tercer y último corolario se sigue de lo que he venido presentado hasta aquí. El cognitivismo estético sostiene, en una de sus variantes, que las obras literarias comunican “verdades” o bien, en la variante restante, que la comunicación de verdades tiene un rol constitutivo del valor estético. A la primera variante se la llama “epistémica”, a la segunda “axiológica” (García-Carpintero 2016a: 178). Las objeciones diversas que ha recibido, que no son otras que las que recibe indirectamente el humanismo literario, pueden ser organizadas en objeciones ontológicas, ilocutivas y finalmente epistémicas (García-Carpintero 2016a: 178-188). Aquí no consideraré las tres, sino simplemente las que se siguen de lo que he venido exponiendo, las cuales son de modo evidente objeciones *epistémicas*. En términos muy generales, lo que argumentan quienes sostienen que ninguno de los dos tipos de cognitivismo es viable (sea epistémico, sea axiológico) es que existe una “disparidad epistémica” entre la filosofía y las ciencias, por un lado, y las ficciones literarias, por otro (García-Carpintero 2016a: 184). Mientras que el objetivo de un ensayo es “articular [...] las ideas que se defienden [...] a través de] consideraciones que se ofrecen en su apoyo” (García-Carpintero 2016a: 185), el objetivo de la literatura, por su parte, es “afectar de una cierta manera nuestra imaginación” (García-Carpintero 2016a: 185). Este último corolario nos pide

---

<sup>29</sup> Esa misma tesis está en Lamarque (2010a: 387).

pensar, al fin de cuentas, que al abandonar el compromiso con el principio de fidelidad y entonces de su regencia en la organización de los contenidos de un global de descripciones, no nos es posible exigirle a la literatura *qua* literatura un beneficio cognitivo ni específico de la literatura ni tampoco específico en la aportación al valor estético.<sup>30</sup>

Lo primero no sería el caso porque asumiendo que las ganancias cognitivas en otras prácticas de producción e interpretación textual el principio regente es el de fidelidad junto con tantos otros (y sus virtudes asociadas), la literatura, cuando nos aproximamos a ella, nos muestra que ni el pensamiento abstracto, ni los informes empíricos ni la identificación con los personajes hace parte esencial del juego literario. La introducción de pensamientos abstractos, como vimos, no permanece impasible al contexto de organización oracional y temática, porque desde el momento en que nos preguntamos sobre la función de los detalles y, por tanto, la finalidad en un plexo global cuando nos preguntamos sobre por qué esta tal novela trata de manera peculiarmente llamativa un tema de interés un humano, la perspectivaciones siguiendo esos principios son diversas de la construcción de sentido de la filosofía y ciencia, para las que la gramática y el significado tienen un valor irrenunciable. Nuevamente, si nuestra pregunta era cómo es posible que lo que un texto semánticamente exigente, oscuro en su presentación, gane nuestra aprobación bajo, en un inicio, el reconocimiento de su categorización literaria y, en un final, luego de haberse producido una experiencia acompañada por las saliencias y perspectivas (muestra de conexiones entre detalles) ofrecida por una o más interpretaciones. En la medida en que la atención por el significado es constitutivo de la comprensión y la evaluación científica y filosófica, la atención por las saliencias o perspectivaciones literarias dejaría afuera del rango de la experiencia a

---

<sup>30</sup> Es importante darle énfasis a las “qua-locuciones” (Lamarque 2002c), porque en sus usos no específicos es claro que cualquier pieza de ficción literaria es y ha sido usada con fines didácticos, produciendo ganancias cognoscitivas. En ese sentido, la pregunta que se aborda aquí no es si podemos aprender de las ficciones literarias a secas, sino si el aprendizaje “está inserto de un modo especial o esencial en la práctica de la ficción [literaria]” (Lamarque 1997: 9).

la producción de conocimiento, sea especulativo o empírico relevante.<sup>31</sup> Lo mismo puede decirse no ya del pensamiento abstracto, sino del rol de la verdad. De un caso considerado más arriba, sostuve que la verdad puede ser un requisito pero sólo a fuerza de las convenciones de un género, porque cambiado el género, y más arriba sugería la ciencia ficción, la verdad de las enunciaciones no parece tener lugar en la experiencia apreciativa del poema; que si lo tuviera, pues tendríamos un problema estético con un género *in totum*, no con una obra en particular. Finalmente, lo mismo podría decirse sobre las posibilidades de producción de la identidad personal y, en particular, su unidad cuando leemos literatura, porque, como también sugerí, la disparidad es en este caso ni ilocutiva, ni ontológica, que también, sino en particular narrativa. En el nivel ontológico, es algo forzado sostener que las personas se crean bajo descripción como se producen los personajes de una ficción o los personajes de una ficción literaria.<sup>32</sup> En el nivel narrativo los principios funcional y teleológico excluyen de su rango de interés en las descripciones de eventos el orden causal definitorio de la producción de memorias o testimonios sobre una vida. En la medida, entonces, en que en esos tres aspectos la experiencia de apreciación literaria no involucra ni conocimiento empírico ni especulativo ni tampoco clara producción de autoconocimiento, podría inferirse que ni el cognitivism epistémico ni axiológico es el caso.

Como veremos en el siguiente capítulo, una séptima intuición viene a cuento cuando consideramos en este marco de discusión las “Notas sobre Kafka”. Esta intuición tiene que ver con la posibilidad de hacer de Kafka una fuente de conocimiento filosófico o sociológico e incluso psicológico. Consecuente con la negación de la reducción de interpretaciones literarias a explicaciones y elucidaciones, Adorno tampoco está dispuesto a entender a Kafka en los términos

---

<sup>31</sup> “relevante” porque, como señala García-Carpintero, leída de una manera peculiar una novela puede enseñarnos sobre la existencia de “gente celosa”, rencorosa, alegre, en un nivel relativo a los personajes, o que las montañas son accidentes geográficos, en las escenas en las que aparecen como asuntos (*subjects*) de una narración (García-Carpintero 2016a: 184).

<sup>32</sup> La distinción es importante porque la ficción a secas no guarda el mismo comportamiento constructivo que la ficción literaria (Lamarque 2010b). Volveré a esto en la última sección del tercer capítulo de esta tesis.

de una “oficina de información” (Adorno 1977a: 254). Lo peculiar, sin embargo, es que la negación de un modo del conocimiento no nos obliga a la negación de toda ganancia cognoscitiva en la constitución misma de la experiencia literaria.

### **Ontología convencionalista de la literatura**

Ese último corolario abre paso a la última dimensión a considerar en este capítulo, que es la de la identidad ontológica de las obras literarias. Una de las objeciones a todos estos planteos que hasta aquí he presentado es que si se distingue entre condiciones esenciales o constitutivas y no esenciales de la literatura, lo que se pretende constitutivo, a saber, una lectura perspectivada, sin subordinación al principio de fidelidad y regida por el principio teleológico y el de funcionalidad, entonces las prácticas de producción de textos literarios pueden no tener por objetivo una respuesta de éste tipo e incluso dejarle paso a la verdad o la capacidad testimonial de la literatura. Así, el posicionamiento de Berys Gaut (2006) sostiene que una literatura epigramática o incluso una reducida a la descripción de detalles son suficientes para decir que una exigencia de perspectivación de asuntos y, por tanto, de temas es arbitraria, no porque, en verdad, no sea reconocida la perspectivación, sino porque no todo objeto literario demanda los procedimientos de la perspectivación u opacidad (Gaut 2006: 124-5). Otra objeción es que si bien cabría aceptar, en principio, el tercer corolario, no tendríamos por qué hacerlo con los argumentos en favor de los procedimientos que la práctica obligaría. Dicho de otro modo, estamos, según parece, obligados a aceptar que la apreciación estética presentada como aquí lo hice no comporta conocimientos en sentido estándar, pero que el fundamento metacrítico y ontológico sea adecuado no parece ser el caso. García-Carpintero, por ejemplo, encuentra arbitrario que si críticos y escritores presentan sus valoraciones según criterios epistémicos, no es razonable sostener que la práctica literaria nos exija un contrato de opacidad, una teoría del pensamiento y los principios teleológico y funcional (García-Carpintero 2016a:

187-8). Simon Blackburn, por su parte, también desconfía acerca de que el contrato que se establezca con las obras literarias de ficción obligue a esos tres elementos que acabo de mencionar. Su argumento es que resulta contraintuitivo sostener que leer a Dickens reparando en sus descripciones de Londres no constituya una lectura de interés literario, puesto que relacionar aquel Londres ficcional con el Londres real aporta elementos en ambas direcciones, aunque en particular en la dirección de la realidad a la ficción (Blackburn 2010: 88).

Las dos observaciones críticas guardan recelo de un supuesto que parece estar contenido en la metacrítica y es que los objetos literarios se restringirían a las mismas demandas o, lo que es lo mismo, que aun aceptando una aproximación institucional de literatura (McGregor 2016; Lamarque 2000a, 2010a, 2014, 2019a; Olsen 2005), no es para nada obvio que la literatura sea una práctica única. Nadie objeta que la literatura sea el producto de una cultura y que, en virtud del argumento de los indiscernibles (recuérdese el par de indiscernibles Chomsky-Hollander), las condiciones de identidad de las propiedades literarias no son las mismas que las de las propiedades textuales, que un subconjunto de las propiedades de las obras, las generales, incluyen una intención literaria, unos roles particulares y unas convenciones y conceptos de realización que orientan la producción y la recepción de los textos. En suma, una analogía habitual con la que se ha pretendido una comprensión intuitiva de la literatura como una práctica e incluso una práctica única en sus demandas, reglas, es la de que la literatura es la de la literatura como un juego de ajedrez. Se ha sostenido que una indagación analítica de la literatura tiene un carácter trascendental, no sociológico (Lamarque 2010a, 2014; Olsen 2005), diciéndose con esto que en la medida en que es posible comprender el punto (objetivo) y reglas del ajedrez sin reparar en los diseños, porque en todo caso, lo distintivo del juego, al menos en su materialidad, es apenas que las piezas se distinguan unas de otras (Gombrich 1984: 96). Del mismo modo, estudiar los roles y reglas de la práctica literaria no obliga a una sociología del arte (piénsese en los estudios de Pierre Bourdieu, por ejemplo). La analogía ha aparecido frecuentemente en los planteos convencionalistas de la literatura, de manera que la pregunta por los

modelos analógicos de la comprensión de la práctica no es gratuita. Un ejemplo es cómo en los propios escritos de Lamarque inicialmente no se presentó *cum grano salis* qué saliencias teóricas de la literatura como práctica ilumina la analogía con el ajedrez. Si la absorción es estricta, debería tener que aceptarse que, uno, las reglas convencionales de la literatura son tan claras como las del ajedrez y, dos, que esas reglas están centralizadas en una única institución, entendiéndolas como un único corpus. En *The Philosophy of Literature*, Lamarque sostiene que las posibilidades de movimiento de las piezas de ajedrez y, entonces, las mutuas relaciones en una jugada, “no podrían existir independientemente de las reglas del ajedrez, puesto que las reglas determinan lo que puede y no puede hacerse con cada pieza” (Lamarque 2009c: 61), enfatizando que “la propia existencia de las piezas de ajedrez [...] depende de la existencia del juego y sus reglas” (Lamarque 2009c: 61).

Así, la tesis institucional sostiene que “el ser y naturaleza propias de las obras literarias depende de una ‘institución’ de alguna manera análoga a la que en el ajedrez [...] depende de un juego correspondiente” (Lamarque 2009c: 61-2). Aunque escuetamente, de todos modos las sospechas sobre el compromiso de esquematización excesiva de la institución literatura son respondidas en ese mismo libro, argumentándose que el enfoque no prescribe modos de leer, sino que acompaña las reglas constitutivas de la práctica, asunto el cual, aunque dudoso, tiene, a su favor, no emitir juicios normativos sobre los usos no-literarios de los textos. Nada impide que alguien lea *El idiota* pretendiendo saber distintos modos en los cuales el siglo XIX trató popularmente peculiaridades asociadas a trastornos del espectro autista. Las lecturas de los textos y de las obras, al fin de cuentas, son interés-dependientes, como ya intenté proponerlo aquí. El argumento no deja de ser atendible, porque conforme más amplio el rango de interés temático en una obra, la lectura lo vuelve inespecíficamente literario. Esto no asume, sin embargo, la posibilidad de palimpsestos o solapamientos y, por tanto, que no puedan estudiarse los concretos entre sí, pero, como se ha señalado más de una vez, cuanto más cuidado y atención se coloque en las obras, menos tolerante a la paráfrasis se vuelve la experiencia del concreto, haciendo a las obras parcialmente inconmensurables,

con la consecuente dificultad de establecer comparaciones cualitativas de sus rangos (“X mejor que Y”).<sup>33</sup> Las respuestas más sólidas, sin embargo, tienen que ver más bien sobre el concepto de regla que se está empleando y, por tanto, qué saliencias teóricas del juego del ajedrez son relevantes para modelar por analogía la comprensión de la literatura como práctica. En ese sentido, como el propio Lamarque señala (2010a, 2014), más que interpretar la analogía a través de las teorías de John Searl (1995) y John Rawls (1955), es más adecuado volver a los textos de Wittgenstein sobre los conceptos de *práctica*, *regla*, *punto* y *acuerdo*. A continuación menciono de modo breve algunos de esos aspectos.

Si una dificultad en el modelo de las prácticas es lo restrictivo del concepto de regla asociado al ajedrez, en aquel sentido constitutivo como Searl lo define (Searl 1995: 33, 43), entonces se hace necesario considerar los modos en que Wittgenstein trata la naturaleza de las reglas y, en particular, su rol en la realización de las prácticas. En *Gramática filosófica (PG)* y en *Observaciones sobre los fundamentos de las matemáticas (RFM)* juegos como el ajedrez dejan paso a otros en los que la claridad y precisión de las reglas son pensados en términos del “punto” del juego. Así, Wittgenstein dice: “El juego, me gustaría decir, no sólo tiene reglas, tiene un punto” (*RFM* §20) o, lo que es lo mismo, el ejemplo de juego infantil descrito como el tirar una pelota hacia arriba hasta volver a agarrarla y repetir el procedimiento, sobre lo que Wittgenstein dice: “quizás pueda estarse renuente a llamarle a estos juegos de pelota, ¿pero es claro dónde la frontera debe ser trazada?” (*PG* §32). Juegos en los que las reglas son espontáneas, de tal suerte que puedan enseñarse, como incluso podría hacérselo con los juegos de cartas y el propio ajedrez, sin explicitar las reglas, por una parte, y, por otro, aprendiendo en el seguimiento mimético de los gestos e indicaciones vagas.<sup>34</sup> Nada de esa vaguedad excluye de los juegos aquel subir y bajar de una pelota, entendiendo su “punto”.

---

<sup>33</sup> Adorno sostiene esto en su pequeño ensayo “Sin imagen directriz” (Adorno 1977c) y en *Mínima Moralia* (Adorno 1951: 84).

<sup>34</sup> Reconozco haber ganado un partido de truco luego de haber seguido el comportamiento de mis compañeros de liceo, sin un *smartphone* en los bolsillos y acceso Google desde mi casa o lugar alguno.

Hasta aquí no se afirma que de la analogía del ajedrez debemos abandonar el componente reglado, sino que, en todo caso, pueda ponerse en duda si es su carácter de juego reglado con toda precisión y claridad lo que interesa en la analogía con la que explicar la naturaleza institucional de la literatura (Lamarque 2010a).

Un elemento más con el que pensar la prioridad explicativa de las reglas se encuentra en el concepto de *acuerdo*. Situaciones ficcionales funcionan en *Sobre la certeza (OC)* e *Investigaciones filosóficas (PI)* para introducir en ese asunto. Contextos en los cuales se vuelven pertinentes algunas preguntas dan cuenta de la naturaleza convenida de las progresiones de un diálogo, sea una clase o incluso en el intercambio conversacional con otros. Si, por ejemplo, en clase de astronomía la docente focaliza su atención y, por tanto, la de la clase en el estudio de la inclinación del eje de la Tierra como parte de la explicación de las estaciones y un estudiante interrumpe bajo la pregunta acerca de la existencia misma de la Tierra, tal vez convendríamos con un gesto que el estudiante no entendió el juego. Bien podría el estudiante proferir su pregunta en el contexto de una clase de filosofía en la que una inferencia posible sea las dificultades de “mostrar” el mundo externo y, con ello, la Tierra. Quizás en ese caso, la pregunta no sea impertinente; y, en verdad, las dudas acerca de la pertinencia sobre la pregunta sean las dudas sobre el juego *in totum*. Ejemplos en la filosofía abundan, como en la pregunta radical del juego mismo que sostiene la pregunta del mundo externo en Moritz Schlick. Aquí lo que se plantea, por tanto, es una distinción interno-externo a una práctica y que esa frontera tiene todo que ver con los acuerdos constitutivos del juego. En casos como los que describí y que Wittgenstein ilustra como ficciones, se anota lo siguiente “él [el estudiante] no aprendió *el* juego que intentamos enseñarle” (OC §315). Lo mismo encontramos en la *Gramática filosófica* donde, preguntándose por el sentido de las preguntas, Wittgenstein dice: “Una *razón* puede darse sólo *en* un juego. Los eslabones de la cadena de razones en una cadena llegan a un término, a la frontera del juego” (PG §55). Sólo, entonces, dentro de los acuerdos exigidos y esperados tácitamente en una práctica, como la de una clase o la de la literatura, los comportamientos tienen un sentido, un punto. Así, las prácticas tienen de un modo

tácito diferentes expectativas, que sin esto suponen un abandono de reglas, al menos vagas, relativas, entonces, a un conjunto de convenciones. Así, en *Valor cultural (CV)* Wittgenstein señala que para la creencia en los evangelios no es relevante la verdad histórica como lo es, claro está, en un estudio histórico de los episodios bíblicos (*CV* e32). Finalmente, en *Investigaciones filosóficas* puede leerse: “La palabra ‘acuerdo’ y la palabra ‘regla’ están *relacionadas* entre sí, son familiares. Si le enseño a alguien el uso de una, él aprende el uso de la otra” (*PI* §224). Con todo, entonces, los acuerdos pueden ser disposicionales, en la medida en que sean comprendidas los conceptos convencionales de una práctica, su sentido sin que sea siempre claramente explicitado y su aprendizaje pueda poner el foco en una mimesis que acompañe con atención las acciones de los “jugadores”. El ajedrez en ese caso quizás sea una analogía algo excesiva si el foco es la centralidad de las reglas. Nuevamente, esto no implica que el rol de las reglas en una práctica sea nulo, sino que como en el ajedrez el seguimiento de reglas, en este caso tácitas en los diversos acuerdos involucrados en la literatura (al fin de cuentas en la división del trabajo literario, aspectos relativos a la explicación y a la elucidación se distribuyen en estudios complementarios), dota de sentido a los textos (en analogía con las piezas) fuera de cuya práctica no son más que objeto de otras aproximaciones (fonéticas, estilísticas, gramaticales, etc.); así la identidad de las obras depende de los acuerdos muchas veces tácitos en los puntos, reglas y, por último, las expectativas.<sup>35</sup>

Una octava, y última intuición, entonces sobre las “Notas sobre Kafka” a partir de estas observaciones finales es que aquellos comentarios de Adorno sobre *Psalm*, “Ein Traum” y el epígrafe intervenido presuponen una dimensión trascendental diferenciable de su aproximación sociológica especulativa. Incluso debería decirse que su más atendida dimensión sociológica (la industria cultural) nos exige a los lectores, al menos cuando atendemos su tratamiento de la literatura, una dimensión técnica análoga a sus observaciones sobre música, a saber, que sin detectar su crítica a la inadecuación de las interpretaciones “existencialistas” de Kafka no es posible

---

<sup>35</sup> Cada uno de estos argumentos puede leerse detalladamente en Lamarque 2010a.

entender qué tendencias sociales están siendo especuladas en su ensayo. La respuesta, desde ya, es que cada una de las intuiciones previas intenta adelantar la elucidación de las tesis de Adorno.

### **Observaciones finales del capítulo**

Hasta aquí han sido presentadas ocho “intuiciones” sobre los planteos de Adorno, es decir, elementos que intuitivamente dan cuenta del valor de su escritura pensada desde una perspectiva analítica. Agrupadas en el ámbito de la metacrítica de la literatura, estas intuiciones son las siguientes.

Una primera intuición es que la interpretación literaria, como cualquier otra, no comporta procedimientos esenciales o inherentes a la comprensión literaria, sino que sus servicios son demandados por la incomprensión. Una segunda intuición es que los procedimientos de las interpretaciones en literatura, como en todo procedimiento interpretativo, están signados por la naturaleza del objeto interpretado, de manera que, en primer término, el error fundamental de algunos intérpretes de Kafka pareciera ser ontológico (así, Adorno cuestiona los discursos de Brecht y Carlos Williams sobre las artes) y, en segundo término, así como los procedimientos interpretativos están signados por la naturaleza ontológica de los objetos, la incomprensión también es específica a la naturaleza de esos objetos, por tanto, que la incomprensión estética comporta cualidades diferentes a la incomprensión en ciencias básicas, prácticas terapéuticas, etc. Una tercera intuición es que la interpretación literaria tiene las características de una apreciación estética y, en ese sentido entonces, no es reductible ni a la elucidación (reconocimiento de informaciones ficcionales no explicitadas en el mundo ficcional) ni en la explicación (en sentido de las oraciones ficcionales en un contexto ficcional), de manera que las interpretaciones que apenas se focalicen en la elucidación y en la

explicación, haciéndolas pasar por interpretaciones literarias, reducen el objeto obra a su matriz textual.

Una cuarta intuición es que estas reducciones a la explicación y la elucidación disuelven lo específico de la lectura literaria, caracterizable en términos de una experiencia imaginativa reconocible por el grado fino de la lectura siguiendo principios de identidad, funcionalidad, finalidad y tematicidad. Asimismo, una quinta intuición es que estas características, que hacen de la interpretación apreciación y desplazan el foco del significado en la comprensión e incomprensión de la literatura, hacen, a su vez, de las abstracciones un elemento más de perspectivación literaria.<sup>36</sup> Por tanto, también las frases hechas citas rimbombantes extraídas de un concreto (sean monólogos, abstracciones del narrador sobre cuestiones de moralidad, epistémicas, estéticas, etc.) hacen parte, pero siempre subordinada, de la apreciación literaria; de ahí que, entonces, las reducciones de la literatura a explicaciones, sean de contenido empírico o especulativo, marran la naturaleza de esa subordinación. Una sexta intuición es que a estas tendencias reductivas se suma una tercera y es la pura identificación de una psicología individual con las características literarias de un personaje o conjunto de personajes, puesto que, nuevamente, los personajes se rigen bajo principios que no resultan analogables incluso a los de las narrativas empleadas para describirnos en el mundo real en conversaciones espontáneas, memorias o autobiografías. De allí que el humanismo literario encuentra dificultades si la relación estético-extra-estético se cifra bajo una idea de autorreconocimiento por identificación de narrativas personales o colectivas y narrativas literarias.

De los tres puntos anteriores, se sigue una dificultad mayor para el humanismo literario, una séptima intuición: si el conocimiento pretendidamente estipulado a la literatura busca competir en los términos de un conocimiento filosófico estándar o científico, la empresa fracasa, con lo que la negación analítica de una colaboración de la verdad en la apreciación estética de la literatura esa insalvable. La razón de

---

<sup>36</sup> Lo que Monroe Beardsley llama “tesis” (Beardsley 1958: 498) y Adorno llama “tesis abstractas” (Adorno 1977a: 255, Adorno, T. W. y Goldmann, L. 1977: 132),

esto último es que sería posible reconocer alternativas sólidas a definiciones algo restrictivas del conocimiento, a pesar de que Adorno acepte esa inferencia con reparos, porque en sus “Notas sobre Kafka” se defienden otros modos de comprender el humanismo literario. Finalmente, una octava intuición es que, aceptadas las intuiciones previas, es razonable pensar que la obra de Adorno contiene una aproximación analítico-trascendental de la literatura, diferenciable de su perspectiva sociológica, de manera que si bien cooperan y, en una primera lectura parecen confundirse, los argumentos de Adorno sobre las reducciones empíricas, especulativas y psicológicas de la lectura literaria guardan una naturaleza analítico trascendental.

El reconocimiento de estas intuiciones dirige, entonces, a una lectura de las “Notas sobre Kafka” de suerte que una primera aproximación crítica dé paso a una en la que los distintos componentes filosóficos se distingan para luego *verlos* en sus distinciones funcionando articuladamente. En el siguiente capítulo, por tanto, me ocuparé de releer las *Notas* en esa clave y luego evaluar la propia respuesta de Adorno al humanismo literario siguiendo una crítica interna (Jaeggi 2014: 261), a saber, someter las tesis de Adorno al escrutinio de sus propios argumentos.

## Cap. II. Metacrítica y gestualidad

El capítulo anterior comenzaba presentando dos tendencias polares de lectura de los textos de Adorno. En particular una de ellas (Paddison) aceptaba los términos en los que Adorno producía sus escritos: anti-sistemáticamente, siendo esto evitar conectores pragmáticos,<sup>37</sup> el desuso de títulos indicativos (trabajo que en sus póstumos realizan sus editores), emplear un léxico cuyas referencias bibliográficas no siempre son explicitadas (también trabajo de editores y comentaristas) y la producción de periodos sintácticos no estándar. Una y otra tendencia reconocen ese carácter críptico de los textos y, en un caso, se acepta el estilo, en el sentido de que la explicación de los textos, si bien clarifica y vuelve algo más accesible las tesis de Adorno, los problemas planteados, sus referencias, los contextos artísticos, etc., no avanzan discusión alguna sobre la sustentabilidad argumental de los textos. E incluso tampoco se avanza en observaciones que “midan” la eficacia teórica de un trabajo que se figura en la pugna entre la argumentación, que eviten la presentación de arbitrariedades intuitivamente convincentes, y el estilo enfático del autor. En otro caso, la tendencia opuesta, los cuidados filológicos de los comentaristas suelen

---

<sup>37</sup> Definidos extensionalmente los conectores pragmáticos son “entonces”, “por lo tanto”, “porque”, “incluso”, “aunque”, “en consecuencia”, etc. (Briz 1993: 147). Definidos intensionalmente, los conectores pragmáticos encadenan “las unidades de habla y [aseguran] la transición de determinadas secuencias de texto (hablado), colaborando así en el mantenimiento de hilo discursivo y la tensión comunicativa; de ahí que bien pudieran llamarse de forma más general transiciones de habla o, como los denomina Schiffrin [...], marcadores del discurso (*discourse markers*)” (Briz 1993: 147). En Adorno, por tanto, se eliminan los elementos transicionales, de forma que el boicot intencionado a los hilos discursivos produce una *Gestalt* con apariencia disgregada, quebrada o, sin más, discontinua, lo cual atenta, en apariencia, con la identidad temática de sus textos.

perderse en una crítica que podríamos llamar “externa”,<sup>38</sup> esto es, bajo meros indicios poco o nada fundamentados filológicamente, se lo encasilla a Adorno en corrientes de pensamiento que de antemano ya son negadas, siguiéndose de ahí que su instanciación de turno también es negada. Al fin de cuentas, allí, en una de las tendencias, es costoso encontrar evaluaciones que no acepten buena parte del juego de Adorno, es decir, que no acepten en su totalidad los acuerdos tácitos a los que el autor nos compromete, y en la otra tendencia (digamos, el ejemplo de Scruton) el juego es negado, no habiendo cuidado por justificar argumentalmente los encasillamientos.<sup>39</sup>

Mi propósito específico en este capítulo es superar estas tendencias, porque, en primer lugar, encuentro, a diferencia de la segunda tendencia, un valor inicial en los textos de Adorno, uno objetivable en las discusiones dominantes de otra escuela de pensamiento, algo ajena a las referencias más básicas a través y a partir de las cuales la escuela de Frankfurt produjo filosofía. Y, en segundo lugar, porque ese valor, según entiendo, no puede aceptar el mandato del propio autor, porque se vuelve o bien inmune a una crítica local, interna a su juego de lenguaje, o bien, como ocurre con la lectura de Scruton, invita a negar el juego de lenguaje por completo. Un procedimiento que en sentido muy lato asocio a *elucidaciones*, siguiendo un camino abierto por Quine (Nigro Puente 2021), comporta el reconocimiento del valor teórico de un *explicandum*, las oscuridades perfectibles de ese *explicandum* y, en último término, la postulación y final defensa de un *explicatum* que realice el perfeccionamiento de aquel punto de partida. Alcanzado este objetivo específico, el objetivo general se encuentra algo más próximo, a saber, si la tradición analítica en mayor medida plantea un problema central para el humanismo literario, ¿qué posibilidades tenemos de tratar ese problema desde un programa filosófico que no

---

<sup>38</sup> Continúo teniendo en mente a Rahel Jaeggi en este punto. Las críticas externas, a diferencia de las internas, evalúan un fenómeno no a través de lo que se consideren sus principios inherentes, sino a través de principios externos (Jaeggi 2014: 261).

<sup>39</sup> Recuérdense aquellos pasajes escritos por Wittgenstein que más atrás vinieron a cuento de revisar la prioridad del concepto de regla a cuento, a su vez, del concepto de juego. Las preguntas del estudiante ficticio sobre la existencia de la Tierra parece negar el tácito acuerdo sobre el “punto” de una clase de astronomía.

es ajeno a aquella tradición (no por constituirlo, sino por las afinidades que intentaré mostrar) y, a la vez, que avanza una alternativa de respuesta acerca de los beneficios cognitivos específicos de la literatura? En la sección siguiente, de todos modos, el objetivo es algo más tímido: mostrar las limitaciones de la bibliografía ya producida sobre las “Notas sobre Kafka” hasta el 2022. Seguramente algunas referencias han quedado fuera, pero he intentado, de todas maneras, cubrir la mayor cantidad de lenguas y tradiciones que me ha sido posible.

Así, he tenido en cuenta de una manera muy dispar una veintena de escritos (capítulos o artículos) en los que desde diferentes puntos de partida se intenta explicar el texto de Adorno. Lo que busco, entonces, es evaluar estos escritos según: (i) si sus objetivos atienden el problema del humanismo literario y su corolario metacrítico y ontológico, (ii) si sus estrategias tienden a ser elucidatorias y (iii) si sus resultados aportan algo a la presente discusión. Vale decir desde ya que el resultado es *mayormente* negativo y que, por tanto, ninguno de los textos que aquí presento se ocupa del problema del humanismo literario y que, entonces, la *Gestalt* del texto de Adorno nunca se arregla conforme a sus problemas generales, o sea, a una discusión sobre metacrítica literaria y su ontología, y una explicación sociológica de la metacrítica.<sup>40</sup> Naturalmente, esto no supone que, por un lado, se esté negando aquí el valor teórico de aquellos escritos, porque son valiosos, al fin de cuentas, por los resultados que iluminan filológicamente (al menos algunos de ellos) y, por el otro, tampoco supone que esta tesis no sea sesgada (inevitable, por cierto), asunto que, de todos modos, no obstaculiza sus posibilidades, porque, nuevamente, pretende buenas razones para abrir un debate desde allí acerca de las conexiones entre dos modos de tratar el problema del humanismo literario (uno, analítico-trascendental – análisis institucional – y otro, psico-sociológico – el rol de la psicología en la explicación social de esas instituciones – y, asimismo, el rol de la psicología, si es que le cabe alguno, en la metacrítica de la literatura).

---

<sup>40</sup> El cuidado en la introducción del adverbio (“mayormente”) tiene que ver con que elementos aislados de todos los textos considerados hasta el 2022-2023 guardan alguna correspondencia con lo que pretendo en esta tesis.

## Un estado del arte

El grueso de los artículos y capítulos escritos sobre “Notas sobre Kafka” suele organizarse en las intersecciones de dos ejes, uno sociológico y otro teológico, quedando en medio muy tímidamente articulados los puntos sobre la metacrítica y la ontología de la literatura. Ese segundo eje guarda toda razón de ser en la medida en que el ensayo de Adorno es una discusión vedada de los ensayos sobre las ficciones de Kafka escritos por Hans-Joachim Schoeps. Ya iré a esto último. Otra de las razones aducidas para enfocar la lectura del ensayo de Adorno desde un interés teológico está en la colección interminable de citas recogidas por Matt F. Connell (2000) en las que tanto Horkheimer como Adorno remiten parte del *background* teórico de la Escuela de Frankfurt a cuestiones teológicas. Su escrito es fundacional en el tratamiento de ese eje, siendo hasta ahora también uno de los más cuestionados (Kohlenbach 2010; Truskolaski 2017). Según Connell, las reflexiones de Adorno sobre Kafka surgieron en un período de exilio en el que retoma con especial vigor sus estudios sobre judaísmo, ya emprendidos años antes del ascenso del nazismo (Connell 2000: 200); el ingreso a Kafka, entonces, fue parte de aquella agenda de estudios y, asimismo, de su diálogo con Benjamin, documentable en las cartas, diálogo decisivo para la progresiva escritura de las *Notas*. Su tesis general es que la supuesta yuxtaposición del freudomarxismo y el judeocristianismo de la Escuela de Frankfurt se instancian en el ensayo de Adorno bajo la forma de una “teología secular” (Connell 2000: 198). El ensayo, de todos modos, no deja de ser altamente asociativo y, asimismo, un recorrido muy general por los temas teológicos de Adorno, algunos hallables en Benjamin, como los de *iluminación*, *redención* y *reconciliación*. Allí, entonces, no hay atisbo ninguno ni del concreto de la discusión Adorno-Schoeps ni tampoco mención alguna a cuestiones de metacrítica y ontología de la literatura. En ese sentido, por tanto, el texto poco aporta para la discusión de esta tesis.

Diferente, sin embargo, es el abordaje de Margarete Kohlenbach (2010). Su texto quizás sea el más y mejor informado de los que se hayan escrito acerca de los objetivos generales perseguidos por Adorno en sus *Notas*. Allí, la autora restituye lo que se entiende por “existencialismo” en el contexto del ensayo de Adorno y evalúa razonablemente su exposición tendenciosa de los escritos de Schoeps sobre Kafka. Esos son los objetivos de Kohlenbach con los que acaba defendiendo la tesis de que Adorno y Schoeps tendrían más en común de lo que Adorno hubiese querido y, en definitiva, pretende mostrar en su ensayo; por otra parte, también acaba defendiendo la antítesis de los planteos de Adorno, a saber, que la dicotomía entre interpretaciones sociopolíticas de Kafka y las teológico-existenciales no coopera en absoluto con la comprensión de los escritos de Kafka (Kohlenbach 2010: 146). Aunque largamente olvidado por las relecturas teológicas recientes de Kafka, Schoeps fue colaborador de Max Brod en algunas ediciones de los textos de Kafka, en particular de *La gran muralla china* en 1931, así como productor individual de varios ensayos sobre Kafka (Rubin 2015: 6). Uno de esos ensayos fue publicado precisamente en la misma revista en la que Adorno publicó su propio ensayo, *Die neue Rundschau*; el ensayo de Schoeps fue publicado dos años antes que el ensayo de Adorno (Kohlenbach 2010: 146-7).

El foco de Kohlenbach, de todos modos, así como ya ocurría en el cuestionado Connell, está puesto no tanto en las obras de Kafka, sino especialmente en la prosa de unos y otros, es decir, las ambivalencias de Kafka sobre la religión, las ambivalencias de Adorno sobre la religión y, asimismo, la supuesta reducción de Schoeps a la famosa cristología del teólogo kierkegaardiano Karl Barth (Kohlenbach 2010: 147). Como veremos, la apertura de las *Notas* dirige su ataque al “existencialismo”, diciéndose que la mayor parte de lo que se produjo hasta la década de 1950 acerca de Kafka es existencialismo. A pesar de que se ha señalado recientemente que una mención a Sísifo (Bartoli 2022: 248) en esa página inicial de las *Notas* remite al segundo apéndice escrito por Albert Camus en su *El mito de Sísifo*, “L’espoir et l’absurde dans l’oeuvre de Franz Kafka” (Camus 1942), la

discusión que puede leerse en las *Notas* no remite a ningún existencialista en sentido estricto (ni no estricto, dado que Camus declaraba no serlo), sino a, nuevamente, los escritos de Schoeps sobre Kafka. En resumen, el artículo de Kohlenbach restituye al detalle la pugna específica de Adorno contra las lecturas teológico-existenciales de Kafka bajo la discusión de su interpretación sesgada de Schoeps.<sup>41</sup> De todos modos, dejando de lado la distinción Kafka-obra de Kafka, la atención puesta a los sesgos de Adorno y el objetivo final de mostrar lo perjudicial que es para la lectura de la obra de Kafka la dicotomía de interpretaciones sociopolítica y la teológica, el marco general de la discusión nunca es explicitado. La distancia de Adorno, como avanzaré en la sección siguiente, con respecto a las lecturas “existenciales” de la literatura de Kafka tiene más que ver con la discrepancia sobre procedimientos que con discutir la simbología teológica o sociopolítica que se pretende hallar en Kafka. La incursión, dicho de otro modo, de Adorno en el existencialismo ocurre bajo la pregunta acerca de la legitimidad de un modo de interpretación que poco tiene de literaria y más de doctrinaria. Es cierto, sin embargo, que por momentos las *Notas* hacen lo que precisamente es puesto en cuestión desde sus páginas iniciales, pero eso en todo caso no invalida en absoluto que la entrada al existencialismo no ocurre apenas en un nivel filosófico, es decir, la discrepancia tradicional de Adorno con varias formas de existencialismo y sus antecedentes (Heidegger, Kierkegaard, Barth, Sartre), sino en un nivel estético, es decir, lo que hace el existencialismo cuando interpreta literatura.

En la misma línea de Connell y Kohlenbach, el objetivo del artículo de Sebastian Truskolaski (2017) explora el sentido aparentemente tenso entre una crítica a la modernidad y la sociedad alto capitalista y el uso de terminología teológica (Truskolaski 2017: 192). Kafka, como Benjamin, es estudiado en el marco de esa

---

<sup>41</sup> Christopher Craig Brittain adiciona a las conjeturas de Kohlenbach otra fuente de interlocución de Adorno en el intento de explicación de la introducción de la teología en las *Notas*. Según Brittain, el concepto de teología invertida – entendiéndose por esto el aspecto parábólico-alegórico de las obras de Kafka, parábolas sin mensaje o moraleja final – se introduce en la lectura de Kafka en defensa de una no-reducción materialista de las artes (Brittain 2010: 99-100). En particular, el autor propone que el ensayo de Adorno también es una respuesta vedada de Adorno al “arte comprometido” de Bertolt Brecht.

preocupación general, de manera que las *Notas* están subordinadas a una empresa filológica que no ubica las preguntas filosóficas sobre la literatura en el centro de su búsqueda. Su pregunta, por tanto, es orientada teológicamente, y es la siguiente: “¿cómo es posible para Adorno hacerse de motivos teológicos, dado que explícitamente rechaza su validez en el mundo contemporáneo?” (Truskolaski 2017: 193). Las tesis del autor da cuenta aún más claramente de cuál es el interés fundamental de su aproximación a las *Notas*: “Espero demostrar que el uso que Adorno hace de términos teológicos no es meramente la expresión de un quietismo resignado [...] sino más bien un elemento esencial de su método crítico” (Truskolaski 2017: 193). Nuevamente, no hay allí un interés focalizado en el ensayo de Adorno en el marco de una pregunta estética, sino una pregunta orientada por un interés epistemológico para la que se subordina el interés en lo teológico, dada la intuitiva extrañeza de la yuxtaposición de una crítica cuyo *background* aparente excluye la teología y la inserción lexical de la teología en el tratamiento de fenómenos socio-culturales contemporáneos. La discusión se orienta hacia allí, además, en virtud de las diferencias del autor con Jakob Taubes y Giorgio Agamben para quienes, según Truskolaski, el léxico teológico de Adorno es el producto de cierta resignación ante el mundo contemporáneo. Asimismo, el recorrido del autor a lo largo del artículo, y con claridad anunciado en sus primeras páginas, deja en un lugar muy menor el análisis de las *Notas*, aunque desde un comienzo desde su título y su resumen se perfile nuclear. En primer lugar, el autor restituye, como ya lo había hecho Connell, una larga serie de referencias teológicas en las obras de Adorno; en segundo lugar, la conexión teórica de esas referencias con el texto de Benjamin “El capitalismo como religión”; en tercer lugar, si de esa comparativa cabe o no sostener con sentido lo que Connell llamó “teología secular”; en cuarto lugar, la exploración específica del concepto de *teología invertida*, no secular, en Adorno instanciado en las *Notas* y en el diálogo con Benjamin (Truskolaski 2017: 195). Y, finalmente, el tema teológico, como ya es obvio, es realzado y se lo hace a través de la noción de “luz mesiánica” en los temas específicos de la cámara oscura, es decir, cuando Adorno sostiene la idea de que la obra de Kafka funciona como una cámara fotográfica que invierte la imagen de los objetos fotografiados (Truskolaski 2017:

207). Una vez más, la *Gestalt* de la *Notas* reconstruida por un autor que anuncia su tratamiento desde un comienzo no se constituye bajo un objetivo metacrítico u ontológico de la literatura y, por tanto, falla en reconocer cuál es el sentido de la introducción del existencialismo en el texto de Adorno. Las largas discusiones sobre teología, sea para discutir la lectura que Adorno hace de Schoeps (Kohlenbach), sea para restituir la teología en el pensamiento de Adorno en el contexto del exilio (Connell) o sea para explicar el método crítico de Adorno (Truskolaski), omiten por completo la matriz estética que orienta las *Notas*.

Otro es el caso de los artículos sobre las *Notas* más referenciado, escrito por Stanley Corngold (2002). Por sus abordajes declarados es un expreso ejemplo de una de las tendencias que explicitaba en el capítulo anterior, a saber, dar por legítimo un dilema al que los ensayos de Adorno parecería obligarnos:

es [el ensayo de Adorno sobre Kafka] tan hermético como Kafka, el efecto de fragmentos marmóreos fusionados entre sí bajo la presión retórica sobre algo sólido y resistiéndose a la entrada. Por tanto, no podemos escribir epigramáticamente, imitándolo. Pero si entonces escribimos sistemáticamente – “racionalmente” – sobre Adorno, rehuendo toda profundidad medio-enamorada-con-la-calma-muerte [...] tendremos que ponernos el vestido de seda y comenzar a decirle: aquí “¡Correcto! aquí, “¡Incorrecto!” Pero esto es exactamente lo mismo que aquella suerte de racionalidad instrumental que él conmina [...] (Corngold 2002: 24)

No sólo su estilo es problemático, mimetizado al de Adorno, a pesar de que se lo intente negar, sino que desde un inicio queda preso del juego de lenguaje del autor que se propone estudiar; el dilema explicitado es, otra vez, escribir epigramas o ser sistemático, siendo lo primero reproducir el hermetismo, siendo lo segundo aceptar sin concesión la tesis del autor que se pretende discutir, bajo la paradoja de pretender discutirlo. El camino que se sigue curiosamente no verifica la posibilidad de la sistematicidad en los textos sometidos a estudio, de manera que se asume desde el comienzo un pacto con las tesis del autor que de ser discutidas, así se lo entiende, obligan a abandonar de manera radical el juego de lenguaje del autor. Las

“Notas sobre Kafka” no son intraducibles ni tampoco no-parafraseables; la diferencia fundamental entre unos y otros textos, sin embargo, es que el objetivo del texto de Adorno no es producir meta-literatura ni literatura, sino discutir las lecturas de Kafka. Esto no supone, de todos modos, un estándar único en el ejercicio de la filosofía (por tanto, que condene estilos de razonamiento y estilos desviantes); más bien pone en duda que los lectores de Adorno estemos obligados a aceptar que el valor de sus textos esté reducido a su estilo hermético y que sea incluso su estilo hermético el elemento textual que realice su rol argumental. Volviendo al artículo de Corngold, las consecuencias de sus decisiones metodológicas se reconocen en la presentación de sus objetivos (texto adentro luego de algunos circunloquios) y el contenido de esos objetivos. Corngold sostiene que la tesis de Adorno es que la literatura de Kafka es “un criptograma de un orden social capitalista en decadencia” (Corngold 2002: 27) y confiesa, de todas maneras, que esa tesis no se instancia de modo “alusivo”, sino más bien “impreciso”; desde allí es que se propone el intento de “reconstruir [esa] fábula profana desde las piezas esparcidas a lo largo del ensayo de Adorno” (Corngold 2002: 27). No hay, sin embargo, un tratamiento detenido de las metáforas como las de “criptograma”:<sup>42</sup> tampoco el objetivo remite el estudio de los fragmentos literarios que una y otra vez Adorno cita con una preocupación general por los problemas que expresamente reconoce en las interpretaciones de Kafka publicadas por Schoeps.

En suma, aquellas decisiones metodológicas arrinconan al lector en una doble dificultad: una propia de los textos de Adorno ya mencionadas y las del autor del que esperaríamos un acceso algo más amable a aquellos textos crípticos. Si la fuente está fragmentada en la ausencia de conectores, y el tratamiento de Kafka es también

---

<sup>42</sup> La interpretación de las *Notas* por Léa Veinstein (2013) también relaciona la teología a las metáforas de la inversión de la imagen, focalizándose en los párrafos tres y cuatro; la fotografía, según la autora, es el modelo por el que pensar el ensayo de Adorno, en la medida en que da el motivo – en un sentido temático – de la negatividad o, lo que es lo mismo según la autora, los reversos de lo teológico a lo histórico, de la historia al lenguaje y del lenguaje al cuerpo, es el que modela la comprensión de Kafka (Veinstein 2013: 180). Claro está, si bien el artículo es de mucho interés, descubriendo el papel de la fotografía en el pensamiento de Adorno y su lugar en la obra de Kafka, de todos modos no encamina su discusión desde los párrafos iniciales de las *Notas* y, con ello, los problemas filosóficos de la literatura.

la recuperación de fragmentos sin indicación de capítulos o páginas y la mayor de las veces apenas acompañados por comentarios orientativos, la exégesis admite alegremente no reconstruir sus conexiones bajo el expediente de una racionalidad instrumentalizada. Finalmente, la consecuencia de esas decisiones no colabora en nada con la evaluación interna de esas tesis de Adorno. Se vuelve sintomático que no se recupere la dimensión metacrítica de los tres primeros párrafos de las *Notas* y se reduzca el rango de fragmentos considerados a los párrafos de contenido sociológico y teológico, digamos, los párrafos cinco al siete. Dar esos movimientos perjudica la comprensión del ensayo de Adorno en la medida en que asume de inmediato una perspectiva que desde el comienzo es explicitada y es que el existencialismo falla al leer a Kafka, porque equivoca la naturaleza ontológica de las obras reduciéndolas a textos y, por tanto, maniobrando explicaciones, en lugar de interpretaciones estéticas. Siendo así, Corngold, que tanto cuidado declara poner en instrumentalizar la exégesis de su objeto de estudio, acaba confundiendo las tesis abstractas de Kafka, propuestas por Adorno, con el contenido perspectivado ficcional y literariamente.

El artículo de Corngold, sin embargo, no ha quedado sin respuesta. Roger Foster (2013) construye su lectura de las *Notas*, al igual que Corngold, sin embargo, circunscribiendo su interés en los párrafos teológicos y sociológicos, citando desde un inicio lo que entiende la tesis central de Adorno: la obra de Kafka tiene más bien por dominio extra-estético al nazismo que "la regencia de dios" (Adorno 1977a: 272). Aquí, de todos modos, Foster, a pesar de mencionar el artículo de Kohlenbach, no pone en cuestión la dicotomía sociopolítica-teología y, por tanto, tampoco la lectura sesgada que Adorno hizo de Schoeps. Asumido ese punto de partida, muy discutible para sostener el resto del artículo, Foster focaliza su texto en (i) la obra de Kafka como "expresión de [su] proceso histórico" (Foster 2013: 176), (ii) la "destrucción" del individuo en ese contexto histórico, (iii) la obra de Kafka participando de ese proceso de destrucción (Foster 2013: 177). Las preguntas que orientan el artículo, por tanto, asumen estos puntos de partida y se plantean,

como ya señalé, en independencia de los resultados de Kohlenbach y en independencia de la filosofía de la literatura:

En su deseo de establecer el foco socio-crítico sobre la obra de Kafka en oposición a su apropiación por un debate exclusivamente teológico, problemático, ¿Adorno ha pasado por alto la urgencia de trascendencia que informa mucho más acerca de los escritos de Kafka [...]? ¿O quizás es esta exigencia de salvación para Adorno simplemente un detalle irrelevante de la experiencia psicológica del autor y, por tanto, irrelevante para el juicio sobre el significado de la obra *como* obra literaria? (Foster 2013: 177).

A diferencia de Corngold, es destacable en Foster el interés por plantear de modo general el problema de la autonomía del arte (ya no de la literatura ni tampoco, en particular, de la literatura de Kafka ante reducciones filosóficas), en la medida en que aquellas metáforas como las de “una obra de arte es una criptograma” son discutidas bajo la pregunta por la legitimidad de la exclusión entre “tomar prestado de la cultura [o servir de reporte heterónomo de un contexto social] y una fuerte visión de la autonomía estética” (Foster 2013: 178). En la medida en que Foster entiende que Corngold plantea la autonomía “atemporalmente” (Foster 2013: 179), no como resultado de una circunstancias socio-históricas específicas, el valor de la lectura de Kafka para aquel tercer punto (la obra de Kafka participando de la disolución del sujeto) es nulo, si se acepta la lectura de Corngold. La tesis, por tanto, de Foster es que “la crítica social y la autonomía estética se encuentran en los extremos; cuando cada una es destilada en su más pura forma, son una y la misma” (Foster 2013: 179). Así y todo, el problema subsiste, como en Corngold, porque no se da un paso atrás del léxico de los autores discutidos, sea Corngold, sea el propio Adorno, es decir, se asume la legitimidad de los puntos de partida en términos como “gnosticismo”, “teología invertida” e incluso la relación estético-extra-estético en las obras de Kafka, sin que haya mediación precisa de una pregunta sobre la naturaleza de esa relación. El lugar, por tanto, de la metacrítica de la literatura vuelve a ser menor, destacándose en el mejor de los casos los breves apuntes sobre el inicio de las *Notas*, de los que Foster llama la atención sobre que “Algo en la

construcción del significado en los textos de Kafka se resiste a intento alguno de ser leído como si materializara una idea teórica” (Foster 2013: 182). La observación, si bien intuitivamente encaminada, ignora un concepto de ficción en los textos de Adorno, cuyo adelanto ya presenté al comienzo del capítulo anterior, que permite distinguir entre texto y obra en la *Notas*, a pesar de que las tesis de Adorno sobre Kafka sucumban ante sus propios argumentos con los que sostiene aquella distinción.

Las lecturas de las “Notas sobre Kafka”, de todos modos, no se restringen apenas a los temas teológicos (teología invertida, teología negativa, redención, reconciliación, etc.), sino que tanto sea por momentos breves en los textos ya mencionados, tanto sea en otros, que ya mencionaré, también se han hecho abordajes de interés especialmente sociológico. Así, el artículo de Pedri Salvi Neto (2017) busca mostrar que “tanto el pensamiento del filósofo cuanto la literatura de Kafka están marcados por la crítica de una sociedad administrada por la racionalidad ilustrada que se convierte en violencia contra el propio sujeto” (Salvi Neto 2017: 2-3). Su interés no está en la recuperación detallada de cartas, fragmentos relativos a Kafka en autores varios y en los propios textos de Adorno, sino más bien en leer las *Notas* a través de sus propios conceptos sociológicos. La estrategia, por tanto, simple, es exponer el concepto de dialéctica de la ilustración para luego, habiendo introducido sucintamente fragmentos de la obra de Kafka, inferir una cierta adecuación entre aquel concepto y sus desarrollos posteriores en Adorno. Dos, sin embargo, son los problemas de un estudio de este tipo. En primer término, Salvi Neto afirma que las narraciones de Kafka fueron “consolidándose cada vez más por el exceso de realidad a lo largo del tiempo”, dejando con eso la apariencia inicial de “mera ficción” (Salvi Neto 2017: 18). Si bien se reconoce con desdén que las ficciones, siendo *meras ficciones*, pierdan el nexa extra-estético con el mundo y, por tanto, en cierta medida se esté reconociendo allí intuitivamente parte del dilema del humanismo literario, nunca viene a explicarse cómo la ficción gana esa potencia extra-estética. El nexa que se encuentra es temático, de manera que bajo la cita de un fragmento *El proceso*, leído de modo plano, abstraído de su

contexto, fácilmente logra ser afín a cualquier otro tratamiento no literario. En ese sentido, lo que se estudia es la adecuación entre tesis abstraídas de una pieza literaria y tesis identificadas en ensayos filosóficos y sociológicos. Por tanto, el interés del ensayo bien puede delimitarse en el nivel explicativo de la interpretación literaria, pero no en su específico de apreciación. Otro ejemplo de abordaje sociológico es el de Daglind E. Sonolet (2018).

Su interés general es volver operativa la teoría del *habitus* de Pierre Bourdieu a través del estudio de la recepción de Kafka por Günther Anders, Hannah Arendt y finalmente Adorno (Sonolet 2018: 427). Como es obvio, por tanto, no hay una pregunta metacrítica, ni por caso tampoco un reconocimiento expreso de la autonomía de la práctica crítica, sino más bien un enfoque que explica las diferencias de la recepción según “rasgos, inclinaciones y gustos, mayormente adquiridos durante la infancia que lo identifican como miembro parte de un estrato social particular” (Sonolet 2018: 426). De ese tratamiento surgen esencialmente dos resultados: en primer término, observaciones generales sobre los rasgos sociales de los autores y la autora (el particular, el rol de judaísmo en la recepción de Kafka) y, en segundo lugar, otra vez la lectura de Kafka en términos puramente temáticos. Así, Sonolet no recupera lo que al menos en Salvi Neto es mencionado, a saber, el carácter ficcional de los textos de Kafka; más bien lo que se hace, en esto sí en afinidad con el texto de Salvi Neto, es presentar las tesis de Kafka según Adorno, focalizando la atención en los párrafos cuatro, cinco y seis. Según Sonolet, el tema central de Kafka en la lectura de Adorno es “la representación de la subjetividad burguesa en descomposición” (Sonolet 2018: 431). Nada de eso es falso en las *Notas*; el problema es la omisión a un problema para el que la sociología de Bourdieu dio cientos de páginas, que es el de la autonomía de las prácticas artísticas.

Hasta aquí las aproximaciones teológicas y sociológicas no centran sus objetivos en la filosofía de la literatura, de manera que no llegan a reconocerse los problemas de la metacrítica y ontología instanciados en lecturas teológicas o sociológicas de

Kafka. Esto, sin embargo, debe matizarse. Otros capítulos y artículos, aunque de modo breve, a veces no siempre preciso y por momentos de manera insuficiente, introducen dos elementos que sí cabe con todo sentido reconocer en el ámbito de la filosofía de la literatura. Por un lado, el concepto adorniano de *enigma*, al que volveré en las dos secciones siguientes, y el problema de la parafrasibilidad de las obras literarias. Dos ejemplos de lo primero se encuentran en Alain Vanier (2007) y Antonio Valentini (2010). Ambos autores llaman la atención sobre ese término técnico en Adorno y el rol que cumple en las *Notas*, a saber, el reconocimiento de un tipo de indeterminación que justifica la interpretación literaria, contraponiéndose así a la tendencia a la negación de la indeterminación, por una parte, y, por otra, al emparejamiento de las tesis de Kafka y las del existencialismo de Schoeps. De todos modos, en el primer caso, el concepto de enigma no es tratado a partir de la obra de Adorno, asunto que desvía el foco de la estética al psicoanálisis, en la medida en que el autor introduce una mención a Jacques Lacan (Vanier 2007: 234). En ese sentido, si bien el señalamiento del problema de la indeterminación o incompreensión literaria es el caso, en una segunda instancia, desviándose el foco a Lacan, la nota estética de ese concepto adorniano de enigma se pierde y, con ello, también se pierde la naturaleza específica de la negación de la interpretación existencialista de Kafka. Tampoco Valentini emprende, su parte, la búsqueda de esas notas estéticas del concepto de enigma, aunque su introducción en su ensayo aparece justificada también como elemento de indeterminación que caracteriza la lectura de Kafka (Valentini 2010: 142). Sí, sin embargo, es adecuado el apunte acerca del papel de esa indeterminación como argumento para la tesis del carácter alegórico, no simbólico, de las ficciones literarias de Kafka. Funcionando como parábolas, pero fragmentadas o quebradas, el apunte de Valentini sobre la indeterminación subordina, aunque el autor mismo no lo haga notar, el tema de la teología invertida a un problema estético.<sup>43</sup> Las parábolas de Kafka no admiten la

---

<sup>43</sup> Peter E. Gordon también trata y con detalle este concepto ya mencionado de la teología invertida en Adorno (Gordon 2018). También Gordon señala que ese concepto debe pensarse en los términos de la resistencia de las obras de Kafka a explicaciones o bien interpretaciones que simplemente reconozcan los temas sin perspectivación (Gordon 2018: 34). Así, el agudo apunte de Gordon es que

apertura de un mensaje como los que podríamos extraer de las parábolas de escrituras religiosas (Valentini 2010: 142). Así y todo, el concepto de interpretación exige otros cuidados, porque el énfasis de todos los autores relevados reduce la interpretación a la práctica de la explicación.

Quien sí centra el problema metacrítico desde los textos de Adorno es Gerhard Richter (2018). Desde un inicio señala que en *Teoría estética* se plantea una tensa tarea de la estética ante una obra literaria:

Por un lado, la obra de arte [...] requiere discurso filosófico para hacer notar al *Wahrheitsgehalt* [contenido de verdad] como una estructura captable, cognitiva y proposicional [...] que en la ausencia de comentario crítico y elucidación conceptual permanece latente. Por otro lado, lo que propiamente la filosofía pretende que la obra de arte dice, en cuyo nombre la filosofía actúa como una especie de traductor conceptual, puede ser dicho por la obra de arte sólo cuando permanece en silencio. Si la obra de arte realmente dice lo que dice en su proposición cognitiva transparente, esquiva las mediaciones y aberraciones de su florecimiento imaginativo y su singular expresión de belleza y forma, entonces deja de ser obra de arte. Se volvería simplemente un tratado filosófico sobre un contenido conceptual que ahora ya no puede pretender la membresía en el dominio del arte. (Richter 2018: 116).

Allí se admite la dificultad de la paráfrasis porque (i) no se dice que la obra de arte no pueda parafrasearse para cuya labor la filosofía y, en particular, la estética juega su papel y (ii) se dice que si la tarea es realizada, entonces la obra de arte pierde especificidad. Uno de los problemas de la metacrítica es, por tanto, reconocido. Sin embargo, no se admite la posibilidad de que la tarea de la estética no sea la paráfrasis de los temas de una obra literaria.<sup>44</sup> El esquema, extraído de *Teoría estética*, se

---

si tomamos *El proceso* como muestra de pieza indeterminada, nunca sabemos si Josef K. es inocente o no lo es (Gordon 2018: 36).

<sup>44</sup> Brian O'Connor sí coloca al frente de su ensayo sobre las *Notas* este problema de la confusión de las tesis abstractas de un autor literario con las pretensiones de lectura filosófica de las obras de ese autor (O'Connor 2013: 230). Así, la tarea de la estética, en su interpretación de los textos de Adorno, "no es un esfuerzo por encontrar una teoría implícita o ejemplos ilustrados de intuiciones filosóficas en los textos" (O'Connor 2013: 230). La instanciación de esta tesis está en su énfasis a la idea de las obras de Kafka como parábolas dañadas, en la medida en que si comportándose como parábolas bíblicas, a diferencia de aquellas éstas de Kafka no satisfacen la expectativa de extraer de ellas un

restringe al silencio de la obra (la negación de la paráfrasis) y la labor de la filosofía (como productora de paráfrasis). En primer término, es relevante el señalamiento de que no hay nada intrínseco que impida la traducción de una obra literaria a un tema que también pueda estar siendo tratado en la teología, la filosofía y la sociología; en segundo término, si la obra no es intrínsecamente no-parafraseable, el paso al reconocimiento de las propiedades estéticas como propiedades relacionales es apenas el siguiente; sin embargo, en tercer lugar, la labor de la estética se reduce a la paráfrasis. En ese sentido, la yuxtaposición de las tesis de Valentini y Richter evitan la obligatoriedad de ese tercer término, es decir, que ante la indeterminación relacional de las obras de Kafka (es decir, su incompreensión estética inicial) no debe pretenderse una traducción a los términos de la práctica filosófica o teológica y sí más bien el estudio de su propia indeterminación, su enigma, o, lo que es lo mismo, la concreitud opaca forma-contenido de cada obra.

El concepto de opacidad es presentado por Verlaine Freitas (2017). Sin embargo, en su empresa declarada de pensar las conexiones Hölderlin-Kafka, el concepto de opacidad propuesto es semántico y sintáctico (Freitas 2017: 123. Puede admitirse sin problemas una opacidad puramente textual (Morales 2022); sin embargo, dada la naturaleza ontológica de las obras *qua* obras, la opacidad no es apenas semántica o sintáctica, sino también relativa al interés literario del lector, siendo entonces una propiedad no intrínseca, sino relacional. La extensa cita de Richter explicita lo que ya sugerí y será presentado en la sección siguiente, y es que Adorno no niega en absoluto la posibilidad de producir paráfrasis de los textos literarios; por tanto, si bien eso no supone la negación de una opacidad textual (confesa en los obras de Kafka *qua* textos), la opacidad no es ni puramente semántica ni sintáctica y sí más

---

mensaje plano. Otro autor que también diferencia las tesis de un autor del trabajo estético sobre su obra es Mario Farina (2020). En lo breve de su planteo consigue dejar claro lo otra docena de texto no logra decir sin dificultades: la diferencia pensamiento de un autor-obra está a la base de los problemas que Adorno les señala a las interpretaciones existencialistas de Kafka, en la medida en que las obras no admiten en tanto tales la pobre extracción de sus tesis (Farina 2020: 176). Allí sí, una vez propuesta esa breve tesis, el autor entiende acertadamente que el carácter de parábola fragmentada o dañada es el característico no de Kafka, en tanto pensamiento de un autor, sino de sus obras y que es esa cualidad la que debe ser pensada estéticamente (Farina 2020: 177).

bien literaria. La confesa opacidad textual en Kafka no ha inhibido en absoluto la producción de un enorme corpus bibliográfico sobre los temas de Kafka. La sola posibilidad, por tanto, de hablar de las tesis de Kafka en sus obras da cuenta de que cuanto más abierta la mira temática al leer una obra literaria, menor la especificidad literaria de su presentación. Por tanto, puesto que podemos hablar de los “temas” de Kafka, la opacidad es relativa a interés, no apenas semántica o sintáctica.

De todos modos, este apunte no deslegitima el valor del artículo, que en buena medida tal vez sea el mejor de los que se hayan escrito bajo la forma de comentario detallado de las “Notas sobre Kafka”. Las virtudes de esclarecer la tesis sobre la obra de Kafka como alegoría y no como símbolo, explicitar, en la línea de Richter, por qué la tipología de literatura simbólica le es inadecuada a la obra de Kafka, la discusión de la relación de ese carácter no-simbólico y alegórico y la tesis del quiebre del desinterés en la lectura de Kafka hacen del artículo de Freitas dignos de una lectura atenta. Son discutibles, sin embargo, las transiciones que se identifican de unos a otros párrafos del ensayo de Adorno. Un ejemplo claro de esto es que el concepto de *enigma* es reconocido, como ya señalaba respecto a Vanier, en términos no-específicamente estéticos; en este caso, no hay una asociación al psicoanálisis y sí a la semántica, asunto que no llama la atención, dado que el concepto de opacidad que el autor introduce es semántico y dado que la propia opacidad semántica es la que se indica como factor de resistencia a una clasificación simbólica de la obra de Kafka. Esto todo afecta la lectura del segundo párrafo de las *Notas* porque no es explicitada la conexión entre “la apropiación filosofante de Kafka – falsificadora de su especificidad estética y así de su tenor de verdad” (Freitas 2017: 128) y el declarado carácter enigmático de Kafka. La opacidad entendida relacionamente obliga a un concepto de enigma también relacional y, con ello, la concesión de que Adorno no niega la posibilidad de identificar tesis abstractas o temas filosóficos en las obras literarias, sino que hacerlo así pone fuera del juego de la interpretación literaria a quien lo intente. Así y todo, Freitas explicita (i) que las obras son el foco de las interpretaciones, no los autores y que (ii) en tanto son las obras tampoco son sus temas sin más o sus tesis abstractas. Mi reparo, por tanto, está en ese sutil intersticio entre las propiedades intrínsecas del artefacto en

el que se materializa una obra, su soporte digamos, y la obra constituida por las saliencias estéticas que por nuestra lectura opaca cincelamos en los textos.

Una segunda transición discutible es la del segundo al tercer párrafo de las *Notas* en la interpretación de Freitas. No hay allí mención expresa a la alternativa de apreciación literaria que Adorno contrapone a las explicaciones filosóficas de temas literarios. Esa alternativa es la “interpretación mimética”. No sólo el ya muchas veces transitado “principio de literalidad”, que Adorno propone como adecuado a alegorías sin mensaje expreso y ante lecturas simbólicas, hace parte del modelo de comprensión literaria de Adorno, sino que también la lectura mimética es crucial para entender por qué las progresiones de los párrafos de las *Notas* siempre contienen dos niveles del discurso espejándose y, en segundo lugar, por qué Adorno introduce una voz de abogado del diablo al comienzo del tercer párrafo.

Con todo eso me refiero a las hipótesis que ya avancé en el capítulo anterior acerca de “Ein Traum”: las obras de Kafka nos orientan en el camino de su lectura. El principio de literalidad, otra vez, como principio que niega la tendencia a leer en las obras de Kafka símbolos teológicos, es reconocido en el propio mundo ficcional de Kafka en aquel episodio del que ya también he hablado. Me refiero a la maldición de la familia de Amalia. Sortini, el funcionario del castillo, permanece obedientemente al lado de la bomba de incendios. Esto, que bien puede pasar desapercibido, no destacándose como una saliencia relevante a los acontecimientos de la ficción, tiene una función bien peculiar en la interpretación que Adorno propone y es que, al igual que los lectores existencialistas, el personaje del castillo se toma sus directrices muy en serio, literalmente. Si al funcionario le fue encargada la tarea de cuidar la bomba de incendio, su obediencia ciega al poder lo inhibe de apartarse a riesgo de autocastigo. Sólo la aparición de Amalia lo aparta mentalmente de su tarea. La literalidad guarda, por tanto, en el contexto del primer párrafo de Adorno un sentido relativo a la manera más adecuada de leer las obras de Kafka, así como el sentido de tomarse en serio las obras de Kafka, es decir, olvidar que

aunque de un realismo peculiar son ficciones, no informes empíricos o especulativos.

Hacia el segundo párrafo Adorno hace de ese principio de literalidad, entendido en esos dos sentidos, el desdoble de un nuevo elemento, que es el gestual, a través de la introducción del tema de los sueños (recuérdese que “Ein Traum” es mencionado allí como parte de *El proceso*). Ante la posibilidad de leer “en serio” a Kafka, Adorno propone una lectura mimética en esa literalidad, esa lectura literal mimética es lo que la salvaguarda, al fin de cuentas, de no ser precisamente su variante seria que traduce toda ficción a temática filosófica. Así, el tercer párrafo no es otra cosa que la discusión sobre la legitimidad de una interpretación mimética. Mientras que la mimesis es circunscripta por O’Connor a la producción de las obras y de las obras en relación con su contexto extra-estético, también mimética es la interpretación en tanto repara en los gestos que la propia ficción le presenta al lector. Un caso, entonces, es el de Sortini en *El castillo*, otro el de las siete apariciones a lo largo del capítulo I de *El proceso* de una anciana que observa desde una ventana a Josef K. en la larga y confusa escena del arresto. Por tanto, la atención puesta en el concepto de enigma, su obliteración por el existencialismo, el principio de literalidad evitando interpretaciones simbólicas, la mimesis como alternativa a lecturas “serias” y el problema de una interpretación psicoanalítica de la mimesis constituyen las transiciones de las *Notas*.<sup>45</sup>

Para finalizar esta sección tendré en cuenta un último artículo que reconoce tanto la opacidad, así como también la idea de interpretación mimética. Maeve Cooke (2014, 2015), su autora, no ingresa a los textos de Adorno desde un interés epistemológico, teológico o incluso específicamente estético. Su interés, en verdad, está orientado por lo que entiende son las limitaciones del concepto de verdad ética

---

<sup>45</sup> Anthony Phelan (2018) describe de modo sumarísimo un recorrido como el que presento aquí; una diferencia sustancial, sin embargo, es que en la descripción de Phelan se diluyen las marcas argumentales del texto y los problemas para los que esos argumentos vienen a cuento.

en Jürgen Habermas y las alternativas que ofrece el espectro de la Escuela de Frankfurt para las exigencias intuidas por Habermas.

Por ejemplo, Cooke encuentra en “Notas sobre Kafka” una fuente que satisfaga, aunque no lo hace completamente, una exigencia no cumplida por Habermas, que es la de reducir lo que llama “verdad ética” al lenguaje (Cook 2014: 640, 2015: 141). La autora no empeña sus esfuerzos en la discusión de lo que se entiende por “verdad ética” allí; más bien lo que hace es presentar algunos de sus términos clave, de algún modo asumirlos en un debate que ya está en marcha y discutir, sí, las ganancias filosóficas que reporta pensar ese concepto de verdad ética en las *Notas*. El concepto de verdad ética, de todos modos, remite a una perspectiva aristotélica de concebir lo ético, a saber, “acuerdos e instituciones sociales más propicios para llevar una vida buena” (Cook 2014: 630, 2015: 124), siendo “verdad”, a su vez, en un sentido muy peculiar, un valor que funciona de garantía de la reflexión y acción. Así, presentados los términos, la autora entiende que Habermas, en su programa ético restringido al lenguaje, no permite lo que sí Adorno habilita, que es la posibilidad de reflexión acerca de aquellos acuerdos e instituciones adecuados “para llevar una vida buena”. Su tesis es precisamente que la literatura ficcional “representa un potencial para el conocimiento ético” (Cook 2014: 630, 2015: 124).

No entraré en detalles aquí sobre las limitaciones o alcances de la teoría de la acción comunicativa para el dominio de la ética, pero sí comentaré brevemente el detalle de la tesis de la autora y su lectura de las *Notas*. No obstante, cabe destacar que el acceso desde la ética a los textos de Adorno no es en nada ajeno al debate que en esta tesis se trabaja, en la medida en que el conocimiento práctico es de interés del humanismo literario. En cierta forma, aquí hemos mencionado solamente dos de las posibilidades no exhaustivas de entender el conocimiento en el contexto del humanismo literario. Una de las posibilidades es el conocimiento *fáctico* o *proposicional* (García-Carpintero 2016a: 178); otra es el conocimiento *vivencial* (García-Carpintero 2016a: 178). Este último no se agota en las exploración subjetiva personal y colectiva al leer ficciones literarias, pero

ciertamente es en ese tipo de conocimiento el que categoriza de manera razonable aquel problema de la identificación con los personajes. El primero, sin embargo, remite a los problemas del rol de las proposiciones especulativas en una pieza literaria y también la posibilidad de aprender acerca del mundo empírico a través de la apreciación literaria. Fuera de este esquema dual ha quedado, entonces, el concepto de conocimiento que Maeve Cook aborda y también es de interés al cognitivismo literario y, por tanto, al humanismo literario, a saber, el conocimiento *práctico* (García-Carpintero 2016a: 178).

La historia del diseño del artículo de Cook parece ser la de los esfuerzos por captar teóricamente en el contexto de una discusión ética las experiencias subjetivas ante obras de Kafka, en particular “En la colonia penitenciaria”. Las experiencias vienen a ser verbalizadas en los términos de *disrupciones* y *desvelamientos*. Las ficciones literarias, sostiene la autora, permiten “en ocasiones” “desafiar” intuiciones y expectativas “arraigadas” sobre (i) qué significa vivir una vida buena y (ii) los modelos de sociedad que harían posible en mayor o menor medida vivir una vida buena. Esos desafíos a las intuiciones y expectativas son caracterizados, en primera instancia, como disrupciones a lo que vagamente entiende como “cambios significativos en la percepción” ética o, lo que quizás sea más preciso, en las maneras no siempre proposicionalmente conscientes de entender la vida buena y las circunstancias sociales particulares en los que se instancian los proyectos de vida buena. Así, la autora no garantiza que toda ficción literaria “conduzca” (esto tampoco es del todo definido y discutido) a cambios “significativos” (asimismo no es claro si pueda modelarse una escala fenomenológica de significatividad o si esto dependa de procesos psicológicos individuales) en la percepción ética de los lectores. En cualquier caso, Cook llama “desvelamientos” al subconjunto de las experiencias de transformación de intuiciones y expectativas a través de la lectura de una ficción literaria. Algunas ficciones literarias desvelan, entonces, aspectos relevantes sobre nuestras concepciones de lo que es una vida buena y las circunstancias reales e ideales de nuestros proyectos. Así presentado, el concepto de desvelamiento involucra una dimensión afectiva en la disrupción de las

expectativas y también una dimensión reflexiva que conforma un diálogo interno y también un diálogo con otros acerca de la significatividad ética de una ficción literaria. Las *Notas*, por tanto, son estudiadas a través de esas intuiciones acerca de los cambios “perceptivos” sobre nuestras vidas en sociedad. El valor, por tanto, del ensayo se centra en admitir que Adorno reconoce un potencial disruptivo en el arte auténtico,<sup>46</sup> aunque ese potencial no pueda, según defiende Cook, pensarse en términos de un desvelamiento, porque no involucra reflexión, sino apenas afectividad.

La premisa central de esa interpretación es la yuxtaposición, algo apresurada, que la autora hace entre las *Notas* y la *Dialéctica de la ilustración*. En la medida en que el lenguaje se ha instrumentalizado y la instrumentalización del lenguaje socava experiencias, toda interpretación literaria – en la medida en que es lingüística – socava las experiencias que las obras expresan. Asumidas esas premisas, se entiende que (i) las obras jerarquizadas por Adorno guarden la cualidad de ser negativas – o lo que la autora entiende por resistencia a explicaciones – y (ii) que el centro de la interpretación debe dejar de ser esencialmente lingüístico si no pretende instrumentalizarse. De ahí que Cook coloque al frente, como no lo ha hecho ningún otro comentarista, el concepto de interpretación mimética, porque es el que, según Cooke, mejor capta una concepción de la interpretación literaria que evite la instrumentalización del lenguaje y la represión de experiencias sociales relevantes comunicadas en la literatura. La conclusión que se sigue, luego de algunos otros pasos adicionales, es que si bien Adorno reconoce el carácter disruptivo de la lectura de las ficciones literarias, de todas maneras no le concede lugar a la reflexión, puesto que toda idea de reflexión ética involucra lenguaje. Cooke sostiene, por tanto, que las *Notas* sustituyen la reflexión por la mimesis, *i.e.* la imitación gestual, en la postulación de un modelo de interpretación literaria. Mis apuntes, en extremo breves, son apenas dos.

---

<sup>46</sup> La autora no usa esta expresión, pero es la adecuada, si se recuerda el contrapunto que Adorno sostiene entre los productos de la industria cultural y el arte que se resiste a esa tendencia (Adorno 1977b: 16).

El primero tiene que ver con la noción de negatividad y el presupuesto ya tan repetido sobre lo que la interpretación literaria tendría por objetivo en las *Notas*. El énfasis en Cook como en Freitas es semántico y hay buenas razones para pensar que en Adorno eso también es así; sin embargo, nuevamente, en la medida en que se reconoce la posibilidad de parafrasear obras literarias y producir reportes temáticos abstractos, no es legítimo, entiendo, restringir las dificultades de comprensión de las obras de Kafka a elementos textuales; de hecho, diría que la dificultad es más bien estética (sin que por eso no haya, naturalmente, dificultad textual). El segundo apunte es sobre la reducción de mimesis a afectividad y la exclusión de la reflexión. El carácter expresivo de una obra, su elemento gestual, involucra, sí, de manera problemática en Adorno un énfasis importante en la descripción de gestos ficcionales, sin embargo, ese énfasis toma sentido en la tácita postulación de dos principios que ya he mencionado: el teleológico y el funcional. Las gestualidades interpretadas por Adorno como orientaciones que las obras dan a nuestra interpretación se entienden interactuando en un plexo global de los mundos ficcionales, es decir, sea comportándose como detalles que sostienen una significación en una estructura articulada, sea como detalles que entorpecen el reconocimiento de una articulación global coherente en una historia.<sup>47</sup> El problema, por tanto, en el énfasis de lo gestual no está en la carencia de demandas cognitivas al lector (en particular, de la reflexión), porque el contrapunto gesto-progresión concreta de una trama exige la reflexión sobre ese mundo ficcional, que tiene consecuencias afectivas, en general eso es claro y suele ocurrir si el tema en abstracto y su tratamiento nos son familiares. El problema está más bien en que por momentos Adorno excluye de la trama de finalidades los gestos descriptos y con ello parece entenderlos como gestos *simpliciter* más que como gestos ficcionales que juegan su papel, aunque no siempre sea claro cuál o cuáles en un continuo ficcional.

---

<sup>47</sup> Vuelvo a esto más adelante en este mismo capítulo. Adorno efectivamente enfrenta algunos problemas con esta noción de *gesto*.

Hasta aquí he considerado muy esquemáticamente las lecturas que se han hecho hasta el presente de las “Notas sobre Kafka”. El resultado de ese relevamiento devuelve un énfasis a asuntos teológicos sin que siempre se vea con claridad el interés estético (metacrítico) que los orienta, cuando no una confusión usual, que da por contenido filosófico lo que, en verdad, es tema tratado ficcional y literariamente en Kafka. Asimismo, y por último, también la interpretación del carácter parabólico de las obras de Kafka tiende a reducirse al dominio textual, siendo que, por el contrario, Adorno reconoce evidente la posibilidad de abstraer tesis o temas comunes a la filosofía de una obra literaria.

El próximo paso es superar esas limitaciones que acabo de señalar en una lectura de las *Notas* para la cual el modelo del capítulo anterior sirva de guía. De eso mismo es de lo que se encarga la siguiente sección.

### **Metacrítica y ontología en las *Notas***

Los resultados del primer capítulo, a modo de recordatorio, remiten la interpretación a una ausencia de comprensión inicial, parcial, que esta ausencia de comprensión puede reconocerse asociada a varios niveles ontológicos, pero aquel que requiere de interpretación está estipulado por la naturaleza del objeto (las condiciones de identidad de sus propiedades); asimismo, esas condiciones de identidad no son las del soporte textual (recuérdese la oración de Chomsky y el verso indiscernible de Hollander), de suerte que la elucidación y explicación, propias de un nivel textual, no son idénticas a la interpretación. La interpretación literaria tiene más bien que ver con nuestra disposición a leer colocando la atención en modos de presentación, entendiendo por esto el papel que a cada detalle de un texto le asignemos, volviéndolo significativo, iluminando los restantes e iluminándose por los restantes. Así pensada, la interpretación es más bien apreciación, subordinando así las capas semánticas, sintácticas y temáticas que

constituyen la jurisdicción de la explicación y la elucidación. En estos últimos niveles es, entonces, que se define lo común de la literatura, la filosofía y eventualmente otras disciplinas, como la historia, antropología, etc. Y también en virtud de las perspectivaciones por los detalles que volvemos salientes en los modos de darse de los textos se hace al menos problemático identificar una narrativa personal y colectiva a una narrativa literaria. Allí estaba, entonces, parte de la dificultad a superar del humanismo literario: problemas en la defensa de un conocimiento proposicional y un conocimiento vivencial específicos de la literatura. Finalmente, la última intuición diferenciaba un análisis trascendental de uno sociológico porque el estudio de los roles, convenciones y conceptos de una práctica de lectura y producción literarias pueden en cierta medida independizarse de las propiedades sociológicas particulares de los jugadores de la práctica. Todos estos elementos son los que tendré en cuenta a continuación para hacer de la “Notas sobre Kafka”, en primer lugar, un texto algo más inteligible y, en segundo lugar, para reconocer el excedente cognoscitivo desde el que repensar el humanismo literario fuera de los límites del conocimiento proposicional y en revisión del conocimiento vivencial.

El epígrafe de las *Notas* orienta el camino a seguir en la lectura de todos los párrafos, pero particularmente los párrafos primero a tercero y finalmente el noveno y último. El inicio del ensayo de Adorno es el siguiente:

La popularidad de Kafka, el bienestar en el malestar que lo degrada a oficina de información sobre la situación eterna o actual de los hombres y que incluso alegremente remueve el escándalo del que su obra se ha ocupado, despierta el recelo de sumar una más a las opiniones actuales por divergente que pueda ser. Sin embargo, la falsa fama, la fatal variante del olvido, que desearía a Kafka muy serio, impulsa la insistencia en el enigma. (Adorno 1977a: 254).

Inocua que parezca, esa apertura emplea dos términos técnicos. En orden de aparición, “popularidad” (y luego su expresión sinónima “falsa fama”) es la

nominalización deadjetival de “popular”, adjetivo que circunscribe en los textos de Adorno a una de las instancias de la industria cultural, *i.e.*, la *popular music*. Nadie, hasta donde sé, ha señalado esta simple conexión y tal vez esto sea el caso porque los estudios sobre la industria cultural suelen estrecharse en la música, investigando muy poco acerca del sentido peculiar de una *popular literature*. A este aspecto sociológico, de todos modos, volveré luego. Por el momento, baste decir que los resultados de lo que sigue a continuación en esta misma sección relativos a la metacrítica de la literatura en las *Notas* comporta analogías con los estudios “On Popular Music” y “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”. El segundo término técnico, sin embargo, no pertenece al dominio sociológico, sino estético. El concepto de *enigma* (*Rätsel*), introducido por primera vez en “La actualidad de la filosofía” (originalmente de 1931), es uno de los conceptos clave en *Teoría estética*. El modo en el que Adorno trabaja ese concepto en ese escrito póstumo permite conjeturar con buenas razones que, a diferencia de los planteos semanticistas de quienes sometí a revisión en la sección anterior, la naturaleza de la incompreensión que Adorno estudia es una de carácter estético, no la que pueda reconocerse en el nivel de los conceptos descriptivos, como los llamé en el primer capítulo a partir de Lamarque y Olsen, ni tampoco ante el nivel del contenido empírico o especulativo del “soporte” proposicional de una obra literaria. La comprensión, por tanto, esto es lo que aquí propongo, no es ni en abstracto temática, ni semántica, ni sintáctica ni tampoco relativa a los conceptos convencionales que empleamos para dar cuenta de las “formas” de una obra. La incompreensión que exige interpretación o, lo que es lo mismo, “la insistencia en el enigma” es estética. Ahora bien, esta naturaleza estética de la incompreensión es contrapuesta al comportamiento interpretativo que (i) “degrada” las obras de Kafka a “oficinas de información”, sea desde una perspectiva metafísico-existencial (situación eterna del hombre), sea de una perspectiva materialista reductiva (situación actual del hombre) y (ii) que pretende leer seriamente a Kafka. (ii) constituye la nota específica de un tema que se retoma de inmediato en el ensayo de Adorno, que es la literalidad en el segundo sentido que ya he mencionado y figurada en la actitud de Sortini la lado de la bomba de incendio. (ii) guarda,

entonces, una relación de equivalencia con (i) porque tanto el existencialismo (Hans-Joachim Schoeps en la interpretación de Adorno) como el materialismo (Bertolt Brecht y sobre todo György Lukács, también en la interpretación de Adorno) hacen de la interpretación literaria una investigación especulativa o factual.<sup>48</sup> La seriedad, por tanto, remite a cualquiera de esas dos posibilidades.

Hasta aquí lo que he hecho, en una primera aproximación, es ubicar la discusión sobre la interpretación de Kafka en un nivel metacrítico y ontológico, en el sentido de impugnar los modos en los que se entiende una obra (volviéndolos o texto sociológico o texto teológico) y los procedimientos empleados que presuponen ese fallo ontológico. Por tanto, lo que habilita una interpretación más de Kafka es, por hipótesis hasta ahora, un incompreensión estética que nos exige por tanto una interpretación en sentido estético, excluyéndose con eso su reducción a los procedimientos adecuados a la textualidad de Kafka, esto es, lo que ya hemos sugerido bajo el nombre de “tesis abstractas”. El interés de Adorno, sin embargo, no es solo ontológico ni solamente metacrítico.

Hay también allí una conjetura presentada enfáticamente y es que la tendencia a la interpretación reducida a explicación en el nivel textual puede abordarse sociológicamente. Esa sociología, sin embargo, debe entenderse, en virtud de las varias pistas que el ensayo ofrece (incluso en ese mismo inicio),<sup>49</sup> como una psicología de masas. Ese es, en verdad, el nombre que Sigmund Freud daba a los abordajes que extensionalmente reconocemos en *Psicología de las masas, Tótem y*

---

<sup>48</sup> Es preciso recordar que el artículo de Kohlenbach defiende la arbitrariedad de la interpretación que Adorno hace de los textos de Schoeps. Otro tanto podríamos decir de la interpretación ambivalente que Adorno hace de Brecht y definitivamente negativa que hace Lukács.

<sup>49</sup> Con esto último me refiero a la expresión “la variante fatal del olvido”. “olvido” tampoco tiene un sentido intuitivo en ese contexto. La fuente desde la que codificar ese término es el psicoanálisis para el que olvidar no un disolverse, bajo metáfora espacial, de los recuerdos en un sitio de la memoria, sino ocultamiento a la conciencia de algo que no es pasible de ser pensado sin dolor. Si por popularidad se entiende, como aquí propongo, una cualidad de la industria cultural, entonces la popularidad es variante del olvido en el aquel sentido de no colaborar con la puesta en conciencia reflexiva de lo reprimido. En este punto la lectura nos coloca en el centro mismo del psicoanálisis, de manera que bajo cualquier distancia epistémica respecto a ese centro, no cabe más que dar un paso atrás y tomar, en primer lugar, como propia la pregunta sobre el papel de la psicología en la metacrítica de la literatura y, en segundo lugar, de tener alguno, si existen algunas otras vías no-psicoanalíticas para pensar esas tesis.

*tabú* y *Moisés y la religión monoteísta*. A esto, como dije, volveré luego. El punto, en cualquier caso, es que sostener argumentalmente en el nivel ontológico y metacrítico una defensa de la interpretación como apreciación estética gana en el concierto de ese segundo interés – el sociológico – una valencia práctica. Las ficciones literarias son también pensadas a través de los conceptos de fantasía y realidad o, lo que es casi lo mismo, del principio de placer y el principio de realidad del psicoanálisis. En las ficciones literarias, valga como adelanto, se recupera un componente reactivo ante una cualidad saliente de la personalidad autoritaria, que es la obediencia a un estado de cosas y respeto irrestricto a la autoridad (Adorno et al. 1950: 227).<sup>50</sup> De, entonces, la explicación psico-sociológica de una tendencia interpretativa y de la defensa de lo estético ante esa tendencia se sigue un tercer elemento también implicado en aquel fragmento inicial de las *Notas*.

Me refiero aquí a aquellas intuiciones puestas en discusión por Maeve Cook y que son caras al cognitivismo en su variante relativa al conocimiento práctico, ni al vivencial ni al proposicional. El humanismo literario en las *Notas* se circunscribe a la doble naturaleza de la aproximación a las ficciones literarias: por un lado, en su dimensión ontológica y metacrítica, siendo pensadas en su autonomía estética; por otro lado, la dimensión psico-social que diseña el enlace de aquella dimensión estética al mundo extra-estético. Así, el humanismo literario de Adorno avanza y limita sus posibilidades explicativas al dominio de la psicología y el psicoanálisis. Aunque no pretendo aquí, que ya sería una empresa que de suyo demanda otra tesis, discutir epistemológicamente el psicoanálisis, sí considero brevemente en el tercer capítulo las razones que la tradición analítica ha esgrimido en contra de un papel relevante para la psicología y el psicoanálisis en la crítica literaria. Sugeridos los

---

<sup>50</sup> La hipótesis, reconozco aún obscura, es que las ficciones literarias tienen un comportamiento, desde el esquema psicoanalítico, típico de la fantasía, dominio mental del principio de placer. La psicología de la personalidad autoritaria, por el contrario, está regida por el principio de realidad de tal forma que no son pensables transformaciones u otros escenarios que los que actualmente son el caso. Dicho de otro modo, la realidad es naturalizada o tabuizada en la psicología fascista, de suerte que la irrupción de una ficción que altere las expectativas de quien lee literatura apenas en un nivel explicativo otorga en este esquema estético y psicoanalítico una capacidad cognoscitiva peculiar a la literatura y a las artes todas. De todos modos, esa valencia epistémica de la literatura de ficción no parece exclusiva de la literatura ni mucho menos de la literatura de ficción.

tres ejes de interés de estas secciones (metacrítico y ontológico, psico-sociológico y epistemológico), vuelvo al punto de partida metacrítico y ontológico.

La inscripción “enigma” sólo tiene una aparición más en las “Notas sobre Kafka”, de manera que mostrar el contenido estético de la intensión de su concepto exige un trabajo intertextual. Como he dicho, su tratamiento se extiende entre los textos de Adorno, siendo, sin embargo, *Teoría estética* el escrito en el que se presenta particularmente. Allí, la aproximación de Adorno a este concepto de enigma es epigramática, hace uso de metáforas, coloca a la música como modelo analógico desde el cual pensar el resto de las artes y, en última instancia, es un recurso para pensar la comprensibilidad específicamente estética. Por lo primero me refiero a que la exposición del concepto en *Teoría estética* no satisface la expectativa pragmática del lector que se aproxima visualmente a la diagramación del texto. Ver las inscripciones prototípicas de párrafos, dicho de manera brutal, no nos garantiza leer luego conectores, que en *Teoría estética* son prácticamente nulos, por lo que bien podría leerse el texto editando el orden de aparición de estos y aquellos fragmentos sin que sus progresiones globales se afecten demasiado. Eso es lo que haré a continuación. Cada oración podría, entonces, funcionar como un breve aforismo acompañado de otros afines que en su conjunto vayan y vengán iluminando los temas desde distintos ángulos. Por lo segundo, es decir, las metáforas, y ya en una aproximación a la intensión del concepto, Adorno emplea metáforas visuales, espaciales y verbales para cercar esa intensión. Así, "Que las obras de arte digan algo y a la misma vez lo oculten nomina el carácter enigmático, desde el punto de vista del lenguaje" (Adorno 1970: 182), es decir "una obra de arte es una entidad verbal" o bien "expresiva", con lo a través de esas metáforas la comprensión de las obras de arte pasa a un dominio comunicativo, bajo el detalle de ser un dominio comunicativo que cuando realiza su finalidad expresiva lo hace bajo ocultamiento. En esto último, como sugerí, las metáforas también son visuoespaciales, porque la inmersión en las obras las vuelve "invisibles", mientras

que salirse de ellas la vuelve "espíritu" (Adorno 1970: 183).<sup>51</sup> Lo mismo ocurre cuando Adorno dice "Específicamente estas [las obras] les son similares [a los puzzles, *Vexierbilde* en alemán] en que en su ocultamiento, como en la carta de Poe, aparecen y a través de su aparición se ocultan" (Adorno 1970: 185).<sup>52</sup> El empleo en mi propia escritura de "inmersión" incluso viene justificado, a su vez, en las metáforas de orden más bien espacial, en la medida en que las obras son entidades de las que se puede salir y entrar: "Quien se sale de la obra o nunca estuvo en ella registra hostilmente el carácter enigmático" (Adorno 1970: 184), que curiosamente "desaparece [...] en la obra de arte" (Adorno 1970: 184).

Por lo tercero, es decir, la música como modelo analógico de enigma, Adorno introduce la noción popular (no menos reaccionaria) de "personas sin musa", que reverbera en dos dimensiones: una místico-religiosa, en la medida en que la música asociada a la poesía, excepto en *La poética* de Aristóteles, era concebida antiguamente no como un arte sino como la misteriosa aprehensión de un mensaje divino o verdad revelada y en que en pleno siglo XX la casi completa destrucción de un estilo identificable en la "nueva música" nos vuelve legos a quienes podemos preguntar sin la menor vergüenza "qué son esos ruidos" (Adorno 1970: 183). La analogía se clarifica en que pareciera una condición de la comprensión que toda aprehensión intelectual sea para ser estética una aprehensión desde una "experiencia viva" (Adorno 1970: 183). En ese sentido, una dificultad extra en la confusión de la comprensión y la comprensión estética es que a diferencia de la música, la pintura puede ser figurativa y en la literatura haber conceptos. El carácter no-conceptual de la música la vuelve el modelo de un "lenguaje" "enigmático".

---

<sup>51</sup> Aquí bien podría decirse que "espíritu" refiere a la conciencia proposicional de los temas filosóficos de las obras de Kafka.

<sup>52</sup> Ricardo Ibarlucía dedica unas líneas de *Belleza sin aura* al término alemán *Vexierbilde*, expresión que tradujo como "acertijos gráficos". Según apunta, "en la historia de las artes visuales designa un tipo de representación anamórfica en la que el espectador, por efecto de una ilusión óptica, puede ver alternativamente dos contenidos diferentes" (Ibarlucía 2020: 136). Un ejemplo de ello son las populares pinturas de Arcimboldo. La metáfora de Adorno busca recuperar en el lector la experiencia de exclusión que comporta la percepción de una imagen de doble lectura como analogía de la comprensión estética de una obra. Por un lado, la obra es soporte, los elementos que la constituyen como totalidad. Por otro lado, la atención a esos elementos constitutivos, en exclusión, hacen que la obra como tal se oculte.

Respecto al cuarto punto, Adorno emplea de manera ambigua “comprensión” (*Verständnis*) y sus connotos, sosteniendo enfáticamente que todas las obras son enigmas (Adorno 1970: 182) y que “La deshonrada incomprendibilidad de las obras de arte herméticas es la confesión del carácter enigmático de todo arte” (Adorno 1970: 186). Por su parte, Adorno explicita que la “comprensión misma, desde el punto de vista del carácter enigmático es una categoría problemática” (Adorno 1970: 184), cuando no que la comprensión no “extingue” el carácter enigmático de las obras de arte (Adorno 1970: 185). Y cuando Adorno se propone especificar la comprensión, la estética en particular más tiene que ver con “descifrar [la] configuración” de las obras y eso se lo entiende una tarea específica de “la filosofía del arte” (Adorno 1970: 185). Esto se amplía también cuando se dice que espiritualizar las obras de arte no sigue la vía de una “explicación conceptual”, sino “su carácter enigmático concreto” (Adorno 1970: 185), al tiempo que la “demanda” de captación del “contenido” de las obras está “enlazado a una experiencia específica” (Adorno 1970: 185) Así también, Adorno habla de una “disciplina” que de no ser seguida deja con gesto de “mirada vacía” a quien enfrenta una pintura o un poema. Otros elementos contenidos de ese concepto tienen que ver con la disolución de la incomprendibilidad bajo la posibilidad de “crear las obras una vez más” (Adorno 1970: 184) e incluso bajo una nueva paradoja, aparente, según la cual “cuanto más crece la comprensión, mayor también el sentimiento de su insuficiencia” (Adorno 1970: 184). Comento a continuación los tres últimos puntos.<sup>53</sup>

Las metáforas nos dicen que las obras de arte tienen el carácter de un enigma porque (i) no acaban de decir lo que dicen, (ii) cuando “entramos” en las obras se

---

<sup>53</sup> Adrede, dejen fuera de consideración por el momento a este pasaje: “Tan obsesivo es el principio de realidad para ellas [las personas sin musa] que el comportamiento estético simplemente se tabuiza; estimuladas por la aprobación cultural del arte, masivamente las personas sin musa la vuelven agresión, produciéndose al fin de cuentas esta conciencia general sobre la actual desartificación del arte” (Adorno 1970: 183). La razón por la que consideraré este pasaje luego es que remite a esa dimensión intersticial de lo estético y lo extra-estético, tal como ya lo he propuesto en los párrafos previos. La discusión de este pasaje se encuentra en la cuarta sección de este capítulo.

invisibilizan, cuando “salimos” se vuelven espíritu, (iii) ocultas se hacen visibles y cuando se hacen visibles se ocultan y (iv) estando inmersos *en* ellas ese carácter desaparece. Cada una de estas instancias puede, entonces, ser reducida a tres metáforas básicas LAS OBRAS DE ARTE SON ENTIDADES VERBALES (DICEN, NO DICEN), LAS OBRAS DE ARTE SON ENTIDADES DE TRÁNSITO (SE ENTRA EN ELLAS, SE SALE), LAS OBRAS DE SON ENTIDADES VISUALES (APARECEN, DESAPARECEN).<sup>54</sup> Como bien se ve, el comportamiento de la primera metáfora primaria es análogo al de la tercera, bajo la variación de lo verbal y lo visual, mientras que la segunda parece guardar especificidad. Adelantándome al tercer punto, si por hipótesis el carácter enigmático, como puzle, consiste en la incomprendibilidad estética de las obras de arte, entonces cabe con todo sentido sostener que las metáforas primera y tercera juegan con un sentido usual del decir y del mostrar y otros alternativos, no explicitados, configurando lisa y llanamente ambigüedades. Las obras de arte son incomprendibles porque su naturaleza estética está, en primer término, al tiempo que enlazada al mundo extra-estético, en segundo término, se diferencia de ese mundo, en el sentido de que el empleo de las herramientas semánticas, sintácticas y epistémicas en su comprensión falla en la captación de esa naturaleza. Cuando las obras dicen, en el sentido de la posibilidad de captar sus temas bajo el interés de una teoría empírica o especulativa, acaban por no decir nada, pero esta vez en el sentido de que al haberse transformado la naturaleza de su relación ante nuestra cognición se han perdido como obras de arte. Lo mismo podríamos decir si la metáfora es visual: cuando logra hacerse visible lo que la obra pretende en tanto tal, supongamos bajo la forma de un infograma, deja de mostrar, ya en el sentido metafórico de su aparición *qua* artefacto estético su especificidad. La segunda metáfora, por su parte, se alía a aquella otra de la que ya hablaré de una “disciplina” demandada. Entrar o salir de las obras trae consigo la idea de contratos constituidos por iguales reglas en diferente uso o bien diferentes reglas. Si al entrar en las obras,

---

<sup>54</sup> Aquí sigo las convenciones de la teoría conceptual de la metáfora. Las letras mayúsculas no designan estrictamente entidades lingüísticas ni proposiciones, sino mapeos entre dos dominios, la fuente y el objetivo; en ese sentido, las metáforas establecen correspondencias entre conjunto de propiedades, es decir, correspondencias ontológicas (Lakoff 1993: 207).

las obras se vuelven invisibles, es porque hay una inmersión que vuelve su experiencia familiar, en el sentido de entender su juego, su punto, en aquel sentido en el que Wittgenstein hablaba de los juegos no reglados con toda claridad (el juego infantil de lanzar una pelota hacia arriba, esperar a que se aproximase, agarrarla y repetir la dinámica). La experiencia inmersiva, por tanto, disuelve el carácter disimula el carácter enigmático porque la extrañeza ante una comprensión no estándar para los patrones de una comprensión filosófica o científicamente orientada. Esto no implica que la comprensión estética postulada sea una degradación de la comprensión filosófica o científica, más bien lo que se dice es que el juego es otro. Por tanto, estas tres metáforas, reductibles a dos, e interactuando (*entrar e invisibilidad, salida y visibilidad*) hacen a la incomprendibilidad de las obras de arte el señalamiento de una especificidad no reductible a las reglas de otras prácticas. La incompreensión ante la literatura de Kafka, podría decirse que es la incompreensión de la naturaleza ontológica e interpretativa asociada específicamente estéticas. Antes de comentar la analogía musical de la literatura, presento un breve apunte sobre la mención al cuento de Edgar Allan Poe “The Purloined Letter” (La carta robada) de 1844-5 (Poe 1966).

En una corte real aparece una cierta carta de la que nunca sabremos su contenido; la carta es puesta por la reina a la vista de todos sobre un escritorio. Llega el rey, parece percibir algo extraño, pero sigue sus modos, ocupado en asuntos importantes. Sin embargo, el ministro D. atribuye valor al documento; de la incomodidad de la reina ante el rey, por la exposición de la carta, parece inferir un asunto de cuidado del que eventualmente procurarse una futura arma política; su valor es, entonces, haberle encontrado un gatillo. Dos amigos en un bar, uno de ellos Dupin, acaba por recibir a quien le fuera encomendada la recuperación de un documento de alto valor, a sabiendas del nombre del ladrón y de las consecuencias de su posesión. Todo el cuento de Poe se presenta como la peculiaridad de la visibilidad y ocultamiento de una carta robada de la que no sabemos nada y sólo es visible únicamente para el poeta y matemático Dupin. El comparante de Poe es una ilustración de esta tesis de la paradójica aparición de algo oculto que sin

contradicción desaparece al aparecer. Todos ven la carta: naturalmente la reina, el rey también; quien pretende lucrar políticamente con ella más que más; G., “Prefecto de la policía de París” asimismo la ve y, finalmente, Dupin, que la ve y la reconoce. En esta interpretación, esquemáticamente simbólica, coincido con Roberto Ángel (2006) en que el ocultamiento y aparición de la carta en el cuento de Poe problematiza a los usuarios de la literatura (y, por extensión, del arte) en la sociedad norteamericana de mediados del siglo XIX. No cabe entrar aquí en demasiado detalle, aunque sí cabe indicar dos temas. Asumiendo el postulado poeta, el Prefecto y su experto departamento de policía de París da vuelta la casa del ministro D. sin resultado ninguno; G. sólo se aplica a buscar en los lugares más estrafalarios y empleando los más barrocos instrumentos de búsqueda. Si bien Roberto Ángel no lo sugiere, pienso que en G. se simbolizan los críticos de la literatura; Adorno estimaría de buen grado que bajo el supuesto poeta-loco, los críticos esperen hallar la literatura en rebuscadas maniobras exegéticas. G., el Prefecto de París, tiene, sin embargo, la carta ante sus narices todo el tiempo. Dupin, simulando un episodio de sorpresa al escuchar aparentes locos que fuera de la casa de D. hacen algunos disparos, identifica la carta y la sustituye por otra, que a través de un sutil detalle le hace saber a D quién ha hecho el cambio.

La primera observación colegible de allí es sobre la teoría de Dupin acerca de lo obvio visto, pero nunca percibido en virtud de su carácter de obvio. Así, según Dupin, en los juegos que mirando mapas los participantes se proponen adivinar los nombres de los más variados accidentes geográficos y divisiones políticas, los expertos no suelen preguntar por aquellos nombres que más pequeños se esconden entre los detalles del mapa, sino por los nombres que atraviesan de cabo a rabo toda la imagen, así como ocurre con los letreros y anuncios, agregaría yo, en las grandes avenidas, o sea, aquellos que por inmensos pierden nuestra atención. Volviendo al cuento, la policía de París tuvo todo el tiempo la carta (¿la literatura, el arte?) en sus narices y no es capaz de percibirla. Quien realmente la tuvo la abandonó de cualquier modo en el lugar más expuesto y de uso diario y común de su casa. Aquí una segunda observación sobre la carta de Poe: quien la busca, la ve y, finalmente,

la percibe es Dupin. Sólo quien pudiese identificarse con el ladrón (¿el burgués aparentando el interés por la literatura en público y olvidándose de ella acto seguido?) y leer en sus gestos sus comportamientos astutamente la encontraría entre papeles perdidos y objetos cotidianos. La literatura sólo irrumpe en la identificación con las tendencias que la socavan al tiempo que emerge extrañando la percepción de lo más obvio. El sentido de la *butade* de Adorno es, entonces, doble: por un lado, las obras de Kafka visibilizan aspectos de la realidad que no son percibidos; por otro lado, la visibilización es irreductible, porque cuando se pretende hacerla comprensible (la metáfora del ver es el señalamiento de la comprensión o falta de), se oculta su aparición. Aún estamos en un nivel metafórico, ayudados por la literatura y los juegos verbales que frecuentemente Adorno emplea para ilustrar un punto, generándonos un *insight*. La teoría de Dupin presupone una idea de literatura-imagen intraducible sin pérdida estética y también una noción mimética de comprensión que devela el enigma de la localización de la carta. Retomo, ahora sí, al recorrido propuesto.

La música es en *Teoría estética* un modelo de incompreensión. Adorno tenía en mente al modernismo musical, no la música *in totum*, sin embargo. La escucha de cualquier conjunto autoproclamado “de música nueva”, por ejemplo, suele ocasionar el comportamiento gestual y el cansancio pasmoso que girando hacia los costados diga al acompañante ocasional de la butaca de al lado “no entiendo nada”. La incompreensión allí es radical porque no se logra poner en juego ninguna referencia interpretativa, ninguna clave que permita seguir la progresión temporal del juego, apareciendo, entonces, los sonidos como si de ruidos se tratase. No le es posible a ese escucha organizar la experiencia en alguna dirección, por tanto. Un sentido, entonces, en que la incompreensión es el caso en la música está en la ignorancia de los procedimientos que la práctica nos exige, aun reconociéndola como artefacto intencionadamente musical. Una estructura sonata nos pone en la expectativa, entre otras cosas, de una partición global en movimientos, por tanto, que conozcamos qué es ser “un movimiento” en música (o al menos los reconozcamos de manera intuitiva), que cada movimiento pueda caracterizarse

según patrones asociables a gestualidades dichas en italiano (*lento, allegro, vivace, allegro ma non troppo*, etc.) y a veces en alemán (*langsam*), etc. Todas esas expectativas, sin embargo, pueden hundirse al tacho si la pieza que escuchamos, ignorando la historia de un lenguaje en desarrollo, es el Cuarteto N°1 de Arnold Schönberg. Nadie negaría que sus cualidades técnicas son las de una sonata, sin embargo su unidad en un continuo sin interrupciones, como ya la había explorado Franz Liszt, pone en situación al menos extraña al escucha, si las experiencias previas de sonata están prototípicamente constituidas por movimientos.<sup>55</sup> Los conceptos “descriptivos” de la música, sin embargo, son también esquivos en la ausencia de conceptos. Podemos indicar extensionalmente qué es una síncopa, utilizar metáforas que de una forma u otra remiten a experiencias táctiles e incluso visuales, pero no podremos ante el carácter amodal de la música instrumental asignar eventos, objetos o partes separadas de conejo espacio-temporalmente definibles. La ausencia, por tanto, de lo que Adorno llama “conceptos” vuelve a la música el modelo de enigma. La literatura, sin embargo, produce en y con lenguajes naturales, con lo cual nos invita a una tendencia que la música oblitera. La dificultad estética de la literatura ficcional e incluso la no-ficcional está en que la producción estética emplea el lenguaje y como tal que el lector bien puede aislar el lenguaje del contrato estético, procedimiento que no ocurre en la música o al menos no con la precisión referencial del lenguaje. En “Fragment über Musik und Sprache” (“Fragmento sobre música y lenguaje”) Adorno dice esto:

Una y otra vez [la música] muestra lo que denota y lo determina. Sólo que la intención siempre está al mismo tiempo velada. No en vano precisamente Kafka, en algunos textos memorables, le reservó un lugar como ninguna literatura antes. Con los significados del lenguaje hablado, denotativo, se comportaba como si fueran los de la música, parábolas fragmentarias [*abgebrochene Parabeln*]. (Adorno 1978: 252-3)

---

<sup>55</sup> En otro texto, Adorno se preguntó *¿por qué el nuevo arte es tan difícil de entender?* Parte de su respuesta es que “en la escisión del arte de la realidad, el arte está en peligro” (Adorno 1984: 829), entiendo por esto que en el proceso de autonomización de las artes, la exploración autónoma de algunas de ellas dejaron fuera de las claves interpretativas más asiduas a gran parte del público.

Lo musical de la literatura, según sugiere Adorno allí, no tiene que ver con sus cualidades fonéticas, sino con la producción de sentidos peculiares a través de configuraciones o articulaciones en una totalidad. La analogía es lo suficientemente general como para volverse trivial, porque los principios estéticos de una recepción literaria si bien análogos no subsumen iguales eventos. La extrañeza, por tanto, ante un uso estético del lenguaje en la literatura se caracteriza por sugerir la interpretación en un sentido sintáctico, semántico, pragmático, epistémico, etc., y, de todos modos, fallar en ese sentido. Otra vez, el indiscernible Chomsky-Hollander puede bien ser un sinsentido o bien ser un verso significativo en la imagen de contraste verde intenso (viridián) y rojo intenso (carmesí). Pretender una lectura puramente referencial del verso en el par de indiscernibles no hace más que frustrar una experiencia estética y volver dominante la idea de que la poesía a veces es valiosa porque carece de sentido.

Paso ahora al cuarto punto, es decir la relación expresa *comprensibilidad-enigma*. Los epigramas de Adorno sostienen que (i) el carácter enigmático de las obras de arte se confiesa en el hermetismo (de las obras modernas), (ii) en la medida en que las obras son enigmáticas, la propia categoría de *comprensibilidad* se hace problemática, (iii) que la comprensión de las obras de arte no tiene que ver con ofrecer explicaciones conceptuales, (iv) que la comprensión de las obras de arte no tiene que ver con producir la obra nuevamente, (v) que cuanto más se comprende una obra más insuficiente se percibe la experiencia, (vi) que la comprensión tiene más que ver con “descifrar [la] configuración” de las obras, lo que es tarea de la filosofía del arte, (vii) que la comprensión como espiritualización tiene también que ver con la explicación del “carácter enigmático concreto”, (viii) que la comprensión como demanda de la captación de “contenido” está enlazada “a una experiencia específica” y (ix) que la comprensión demanda el seguimiento de una “disciplina”, que de no seguirse garantiza la incompreensión. Si la interpretación estética tiene lugar es porque se reconoce un tipo específico de incompreensión según la naturaleza del objeto, en este caso, literario.

El carácter enigmático satisface aquella intuición que presentaba en el capítulo anterior. Las obras literarias son enigmas, ante el concepto de comprensión legislado por principios epistémicos y semánticos estándar, en su naturaleza estética. Descifrar esos enigmas bajo la propuesta de interpretaciones que piensen las articulaciones o configuraciones de un concreto, sin embargo, no tiene que ver con producir paráfrasis de sus contenidos temáticos (“ofrecer explicaciones conceptuales”) ni con cómo se sugiere en “Pierre Menard: autor del Quijote” la comprensión de *El Quijote* por la reproducción detallada de sus condiciones de emergencia (empresa en la que se embarcan a veces los estudios literarios hasta el más mínimo detalle) ni tampoco la comprensión consiste en barrer las indeterminaciones estéticas de una interpretación, cuando no confundir comprensión estética con el reconocimiento de las propiedades estructural-formales de una pieza. La categoría de comprensibilidad, por tanto, se hace problemática no porque no haya comprensión en el arte. Más bien a lo que Adorno apunta, a la par de aquella parte de la tradición analítica estudiada en el capítulo primero, es que las obras *qua* obras literarias, no meros textos, tienen otras condiciones de identidad, de comprensión, de incomprensión y, finalmente, de procedimientos de postulación de interpretaciones ante lo incomprensido. Así, la interpretación por descripción de temas generales que sirvan de modelo sin ambigüedad de los hechos de una ficción no capta la naturaleza estética del artefacto literario, porque la apertura del objetivo, usando una metáfora fotográfica, vuelve el contenido de la pieza inespecífico y, por tanto, reconocible en cualquier estante de filosofía o teología. Lo mismo puede decirse sobre la pretensión de interpretación estética como descripción de las condiciones reales de producción de un texto. El narrador del cuento de Borges que acabo de mencionar dice sobre los métodos de Pierre Menard “Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros [...] ser [...] Cervantes” (Borges 1962: 450); el procedimiento, agrega el narrador, “lo descartó por fácil”, cuando no “¡Mas bien por imposible! [...] De acuerdo” (Borges 1962: 450). Con esta referencia no pretendo, como sí lo hacen Danto (1971, 1981) y Lamarque (2000b) entretener la idea de que el cuento de Borges leído de modo transparente

discuta indiscernibles, es decir, siendo convertido en “una pieza de filosofía con la contribución de Borges mostrándose no como crítica, sino como ontología” (Tilghman 1982: 297). Interpretar literatura, siendo el tema del cuento de Borges la propia idea de interpretación literaria, no parece ser la réplica de la experiencia de su producción, por tanto. Por lo último, tampoco la comprensión estética, tal como es defendida por Adorno, puede pretenderse decidible, en el sentido de comportarse en analogía al ideal de rigor de una explicación si no filosófica, en algunos casos científica. La comprensión por interpretación en estética no acepta ni cumple la promesa de interpretaciones únicas excluyentes. Hasta aquí lo que no es la interpretación literaria. Queda por repensar aquellos breves fragmentos epigramáticos en los que se avanza una idea general de lo que sí pueda ser esa interpretación.

Los elementos propositivos de la interpretación literaria satisfacen las intuiciones del capítulo I de esta tesis. El objetivo de las interpretaciones es descifrar la configuración de las obras, se lee en *Teoría estética*, bajo el detalle de que el enigma de una obra es un concreto y que presupuesta la categoría estética de *contenido*, la comprensión demandada se enlaza “a una experiencia específica”, figurándose tal demanda, a su vez, en la metáfora de una disciplina estipulada por la obra, que de no seguirse inhabilita la comprensión. En primer lugar, la interpretación es relativa a una experiencia, que en un inicio no se aparece autoevidente. Ya allí hay un rasgo típico de las aproximaciones contemporáneas en estética, en la medida en que lo estético no se circunscribe al creer y sus condiciones epistémicas. De hecho, Adorno señala a la imaginación como facultad propia del arte (Adorno 1970: 185-6). En segundo lugar, esa experiencia está siendo caracterizada en los términos de un “enigma concreto” y una “experiencia específica”, siendo el contenido encastrado en ese específico. Así, descifrar una configuración, en ese contexto, se propone como las peculiares saliencias de un contenido, perspectivaciones. El contenido de una obra se experimenta en el interés de las distintas tramas que una interpretación permite captar, llamando la atención en clústeres de detalles. Esto, sin embargo, no se postula como un *factum* textual.

Adorno bajo la idea de “demanda” y la metáfora de una “disciplina” invita a comprender que es esa aproximación particular a una obra literaria la que caracteriza el juego de la literatura. No estar bajo la disciplina de la obra es, entonces, en *Teoría estética* no comprender el juego que la obra nos demanda. En ese juego la experiencia de un contenido se aparta de las creencias *simpliciter*, en el sentido de la aserción de las proposiciones, vinculándolas denotativamente a un mundo extra-estético, y se alía al juego que realza las descripciones en una trama. Lo hermético de las obras, su carácter enigmático, tiene una naturaleza estética, porque su propia peculiaridad como práctica autónoma lo que bajo el juego de otras prácticas (filosófica o teológica, pongamos por caso) se vuelve un misterio al modo de aquella pregunta del capítulo anterior, ¿cómo es posible que valoremos positivamente lo que inserto en un contexto de interés epistémico rechazaríamos sin dudar? La respuesta es que si nuestro criterio es lingüístico y epistémico en exclusividad no estamos entendiendo que el valor está puesto no en esas dimensiones, sino que esas dimensiones están subordinadas a la apreciación de la experiencia de un concreto forma-contenido, perfectamente parafraseable en algunos casos, en otros no tanto, pero que colocándose en el centro de la apreciación no habilita las sustituciones formales y lexicales. La interpretación descifra configuraciones porque su interés es mostrar lo específicamente estético, o sea, los modos de perspectivación concretos.

Ahora ya sabemos que, sea cual sea el contenido proposicional del concepto de *popularidad*, la popularidad de Kafka contraviene su carácter enigmático, en el sentido, entonces, de esa cualidad de las obras literarias de exigirnos una comprensión, centrada en la imaginación, de los modos de perspectivarse de los contenidos. Esa es una cualidad, por tanto, relacional, es decir, una demanda de las obras *qua* obras literarias de ser leídas en atención a las saliencias que se configuren o articulen en los detalles que las interpretaciones interesadas en las descripciones de esos detalles propongan. La respuesta acerca de por qué nos desviaríamos de esa disposición estética y acerca de si además cabe comprender normativamente ese

desvío la presentaré más adelante. Ahora volvamos a considerar la metacrítica tal como la elabora Adorno según el modelo del capítulo previo.

La progresión textual, en línea con lo anterior, sostiene expresamente que el sentido de una interpretación es la demanda por la comprensión en virtud de una incomprensión inicial. Es el carácter enigmático de la literatura ficcional de Kafka lo que demanda la interpretación: Kafka “ha sido encastrado en una línea de pensamiento, en lugar de perserverar en lo que vuelve difícil el encastre y por eso mismo demanda interpretación” (Adorno 1977a: 254). El paso siguiente es, sin embargo, significativo para dar cuenta de la diferencia que ya he venido adelantando, aquella entre el contenido perspectivado de las obras de Kafka y el contenido en tanto “tesis abstractas”. Así, Adorno apunta:

Como si fuese necesario el trabajo de Sísifo de Kafka, como si se necesitase la inmensa fuerza de su obra para decir más que la humanidad ha perdido la salvación, que el camino a lo absoluto está obstruido, que su vida es oscura, confusa o, como se dice hoy en día, está sostenido en la nada y que no le queda otra opción más que atender contentándose y sin mucha esperanza sus obligaciones más inmediatas y adaptarse a una comunidad que espera precisamente eso y de la que Kafka no hubiese necesitado enfrentar si hubiese estado de acuerdo con ella. (Adorno 1977a: 254).

Esa lista de temas típicamente existencialistas no es el contenido de las obras literarias de Kafka; más bien pueden extraerse ampliando el objetivo del interés en la lectura. A través de un marco teológico-existencial, bien pueden inferirse de sus textos, aunque no sin dificultad, un conjunto de temas espejando los temas de una “línea de pensamiento”, como Adorno sugería en el pasaje anterior. La distinción obra-autor, por otra parte, permite no confundir los temas de interés del Kafka-persona con su tratamiento literario. El siguiente paso de las *Notas* es el que introduce el tan comentado *principio de literalidad* en tanto principio de interpretación de una obra que no admite ser leída simbólicamente. El abogado del diablo del texto bien podría decir que lo específico de la literatura es presentar de modo velado aquellos temas y que, entonces, los procedimientos de la lectura

literatura consisten en la extracción de contenidos proposicionales especulativos. Así, en la medida en que se asume que la lectura específicamente literaria tiene por meta la devolución de una lista de temas similar a la que Adorno introduce, la interpretación tiene la tarea de desmontar el dorado de la píldora. El espesor de la capa literaria no es más que eso, una fina mediación de recursos formales que dicen en rigor de modo más complicado lo que bien podría decirse de manera muy plana. En ese sentido, aunque se anteponga un contraargumento de ese tipo, que la literatura es presentación simbólica apenas de lo que debemos extraer de ella y ya teníamos en mente, la diferencia, como Adorno sugiere, entre esas dos posturas es trivial. Tanto da si hay un paso o más o menos la extracción de mensajes existenciales, el punto problemático es que de una u otra forma lo específico de la lectura literaria, lo que demanda interpretación, es disuelto. La réplica quizás más interesante de Adorno a esas dos maneras de entender la interpretación literaria es sugerida de modo muy breve en uno de sus cursos de estética al mencionar el cuento popular de los diez marcos y los dos sapos: leyendo literatura de ese modo, bajo abstracción de sus temas e ignorando su perspectivación literaria, la ficción no hace más que devolvernos lo que sin tanto esfuerzo ya teníamos en un texto filosófico siguiendo principios menos engorrosos al objetivo que los del trabajo literario.<sup>56</sup> Volviendo al principio de literalidad, a modo de nota histórica, Adorno asocia la interpretación de la *Torá* en el contexto de interpretación de las obras de Kafka, lo que no resulta una asociación gratuita en la medida en que:

La idea de buscar más allá de la superficie de un texto significados ocultos debajo tomó prominencia en la hermenéutica bíblica en la temprana Edad Media cuando diferentes niveles – el literal, el alegórico, el tropológico y el analógico – eran adscriptos al significado de la escritura. El desarrollo de la poesía alegórica [...]

---

<sup>56</sup> Adorno menciona la historia de los dos sapos en su clase catorce del 15 de enero de 1959 (Adorno 2017: 217). La narración es sobre dos suabos que ante un sapo repelente se apuestan diez marcos. Quien avanza la apuesta promete diez marcos si el suabo restante tragaba el sapo. El sapo fue tragado entre ojos llorosos y un suabo logra sus diez marcos. Ante un segundo sapo (no se indica en la historia si era repelente o no), el alegre consumidor inicial ofrece en apuesta diez marcos al apostador de la escena previa a condición tragar ese nuevo sapo. Un segundo sapo ingerido justificó entonces una pregunta final: ¿para qué entonces hemos comido un sapo? (Adorno 2017: 472).

continuó la tradición de las escrituras, invitando las obras mismas a “niveles de interpretación”. (Lamarque 2000a: 456).

Entiendo acertada la introducción de esa nota en esta discusión puesto que en la tradición de la interpretación judaica se distinguen dos modos diferenciados, uno llamado *peshat* (פֶּשֶׁט), otro *derash* (דְּרָשָׁה). Erwin I. J. Rosenthal defiende una hipótesis interesante acerca del papel del *peshat*, en contrapunto con el *derash*, en la tradición rabínica medieval. Según el autor, la interpretación rabínica de la *Torá* buscaba limitar la imaginación interpretativa aleatoria, que atribuiría significados arbitrarios a las sentencias de las escrituras hebreas. El gran problema de la exégesis bíblica era, por tanto, para Rosenthal, la pugna por la arbitrariedad de las interpretaciones figurativas (*derash*). El principio indicado por los rabinos fue, entonces, “ningún verso de la escritura puede perder su sentido literal”, según Rosenthal citando un famoso pasaje del *Talmud* (Rosenthal 1994: 253). Desde un punto de vista histórico, la búsqueda rabínica de la verdad de los textos bíblicos, muchos de los que tienen fuerza normativa, no podían abandonarse a la polisemia o la ambigüedad; ante esto, la fuerza normativa debía resguardarse exigiendo un “sentido plano” (*peshat*). En esa dirección también apuntan Olivier Millet y Phillippe Robert cuando, para definir el concepto de *peshat*, piden recordar la interpretación hebrea del origen divino de las escrituras. En la medida en que la *Torá* habla, una vez fijada en las tablas en el Monte Sinaí, “la lengua de los hombres” (Millet y Robert 2003: 221), el texto debe desproveerse de todos los elementos que sedimentados a lo largo de la historia obstaculicen filológica, gramatical y contextualmente “el sentido primero o natural del texto” (Millet y Robert 2003: 221). Este sentido plano se diferencia del sentido buscado (*derash*) a través de un método específico llamado *midrash* (מִדְרָשׁ). La revelación depende de los dos movimientos interpretativos. Un movimiento consiste en la restitución de un sentido primario (literal, plano), otro, asociado a la oralidad sedimentada en la escritura, pleno, que exige una exégesis en sentido estricto en la medida en que permanecería oculto en las escrituras (*derash*). En resumen, por tanto, podríamos decir que, para Millet y Robert, la *Torá* es y fue entendida como la humanización

de la palabra divina, lo cual supone específicamente una distinción entre tipos de lenguaje. El lenguaje humano no puede deshacerse de las metáforas, parece impedido de predicaciones puramente literales o rectas; o, dicho de otro modo, el lenguaje correspondiente a la verdad es aquel que inhibe la disputa sobre los significados de sus inscripciones. Así, si bien en la *Torá* la palabra divina no exige más elemento verbal que aquel inscripto en la Tanakh, también requiere interpretaciones para fijar las posibilidades de su sentido. En este contexto, entonces, *peshat* remite a un principio talmúdico según el cual, ante una pluralidad de significados arbitrarios posibles, “La Escritura no se sale de su sentido natural” (Millet y Robert 2003: 221).

La negación de Adorno de una lectura simbólica de Kafka viene, entonces, acompañada por la postulación de un principio interpretativo adecuado a una obra literaria que es en especial enigmática. La literatura de Kafka a pesar de su apariencia parabólica,<sup>57</sup> sin embargo, no satisface un uso simbólico que haga posible el reconocimiento consistente de contenidos temáticos teológicos. En particular, la postulación de Adorno es la de un principio que permita al lector no perderse en el ejercicio de inferir desde los hechos ficcionales de la literatura de Kafka (i) un mensaje oculto y (ii) la pretensión de un único mensaje oculto. La sugerencia es que la lectura sea literaria y una, en particular, que se mantenga en la superficie ficcional del texto, en el espacio de sus significaciones perspectivadas. En ese sentido, al tiempo que se niega una pretensión contenidista o formalista, el principio de literalidad capta un comportamiento similar al de la disposición de lectura de una pieza literaria realista. Bien sabemos que la clasificación estándar de la obra de Kafka, en aquel sentido de la explicación de las convenciones, es la del modernismo o un “modernismo clásico”; sin embargo, han habido también defensas

---

<sup>57</sup> Decir que el modelo de la obra de Kafka es el de las parábolas es falso. En verdad, debería ampliarse el espectro a las ya sugeridas alegorías e incluso también a las fábulas (Castelló-Joubert y Ibarlucía 2008: 214).

de lectura realista (Troscianko 2014: 1-8).<sup>58</sup> Así, el final de las *Notas* infiere de ese carácter alegórico sustraído de claves interpretativas de las obras de Kafka una “reducción” de la “distancia estética” del lector ante la obra. Su segundo párrafo, sin embargo, no retoma esta inferencia – lo hará desde el tercer párrafo –, sino el problema metacrítico. Éste quizás sea el párrafo más ignorado por los lectores que consideramos en la sección previa, siendo, curiosamente, el párrafo en el que los argumentos de Adorno contra una lectura contenidista y formal de la literatura son introducidos con toda claridad. Paso a considerarlos.

El segundo párrafo de las *Notas* justifica la tesis de que Adorno no niega la posibilidad de las paráfrasis como imposibilidad textual. Este punto es en extremo relevante para captar una dimensión estética de propiedades relacionales de la literatura, por tanto la negación de ese énfasis textual que suelen darle los lectores que consideré en la sección anterior. El comienzo de ese párrafo introduce un argumento cuya premisa reconoce con claridad el carácter relacional de la no-paráfrasis. Así, la primera premisa de su argumento es la siguiente:

Las dos grandes novelas "El castillo" y "El proceso" parecen escritos, aunque no en detalle, de todos modos sí en general, unos filosofemas que no desmienten, a pesar de su peso intelectual, el título "Consideraciones sobre el pecado, el sufrimiento la esperanza el camino verdadero" que se le ha conferido a un compendio teórico de Kafka. (Adorno 1977a: 256).

Adorno se refiere allí a los llamados *Aforismos de Zürau*, que editados por Max Brod suman unos dispersos ciento nueve aforismos breves sobre temas diversos, aunque en todos los casos rondando temas afines al existencialismo de Schoeps en la interpretación de Adorno (enlistada al comienzo de las *Notas*). En ese compendio pueden leerse aforismos como los que cito a continuación.

---

<sup>58</sup> La posición de György Lukács en ese debate es bien conocida: bogar por lo que entendía caso modélico del realismo (la literatura de Thomas Mann), desestimar el modernismo (la muestra en la obra de Kafka) (Lukács 1958: 50-1).

13. Un primer signo inicial de conocimiento es el deseo a morir. Esta vida nos parece insoportable, la otra inalcanzable. El hombre no siente más voluntad de morir; se ruega desde la vieja celda, odiada, es trasladado a otra, que se aprenderá a odiar. Un resto de fe tendrá lugar, mientras el traslado el Señor llegue al pasillo, mire al prisionero y diga: "No debés encerrarlo más. Que venga a mí". (Kafka 2017).

26. Los escondites son innúmeros, la redención sólo una, sin embargo las posibilidades de redención tantas como escondites.

Existe un fin, sin embargo ningún camino; lo que llamamos camino es vacilación. (Kafka 2017)

40. Sólo nuestro concepto de tiempo nos hace hablar de juicio final, en verdad es un proceso sumarísimo. (Kafka 2017)

47. Se les presentó la alternativa de volverse reyes o mensajeros de reyes. Según las maneras de los niños, todos quisieron ser mensajeros. Por esa razón, muchos mensajeros andan a la carrera por el mundo, gritándose unos a otros, puesto que en absoluto hay reyes, anuncios que han perdido todo sentido. Con todo gusto quisieran dar un término a sus miserables vidas, sin embargo no arriesgan en virtud de su juramento. (Kafka 2017)

50. La humanidad no podría vivir sin una confianza permanente indestructible en sí; sin embargo, tanto lo indestructible como la confianza pueden estarle permanentemente ocultos. Una de las posibilidades en las que se expresa ese permiso permanente es la fe en un dios personal. (Kafka 2017)

Cada uno de esos temas puede mapearse sin gran esfuerzo en las grandes novelas de Kafka, a saber, temas de desesperanza y redención, juramento ciego a autoridades ilusorias y también la ausencia de un sentido trascendente colectivo. De la lista que Adorno adelanta, aquella ya mencionada de las tesis abstractas, también se encuentran espejadas las afinidades; así, Adorno mencionaba: una pérdida de redención, un camino vedado a lo absoluto y el conformismo cotidiano occidental. Por razones que presentaré en la sección siguiente, las *Notas* avanzan ciertas afinidades temáticas en los textos de Freud y en la literatura de Kafka. Uno de esos temas es el tabú implicado en las jerarquías. Así, el ejemplo que Adorno introduce es el final del cuarto capítulo de *El castillo*. En esa escena, K., en diálogo con la casera (*Wirtin*) de la posada, siente algo de temor y desconfianza en ella; el objetivo

de K., arriesgado y tendiente al fracaso, es encontrarse con Klamm, esquivo oficial del castillo. El silencio de la casera, ante ese arrojido de K., pareciera confirmar las sospechas: “¿no será que usted teme por Kamm?” (Kafka 1982: 91), pregunta K. En ese fragmento el gesto descripto es una mirada, que, en silencio acompaña a K., luego de haber sido asestada por esa inquietante pregunta; la muda expresión del miedo de la casera conseguiría decir bastante más que cualquier posible respuesta verbal. La casera de la posada sufre la pregunta de K. porque en ella se descubre el dolor de una subordinación mediada por ese hechizo de atracción hacia quien subyuga. Sin que nadie sepa bien por qué, todos menos K. parecieran conocer el presupuesto que impide que K. encuentre a Klamm; para la casera, la inmaculada jerarquía no puede ser tocada. Y tal como dice Freud, ni siquiera puede ser imaginado o pensado el contacto.<sup>59</sup> Es decir, la simple imagen de que esa jerarquía ni siquiera enfrente a alguien que, en verdad, es nadie: “Usted no es del castillo, usted no es nadie del pueblo, usted no es nada” (Kafka 1982: 80) le dice la casera a K. La afinidad con el aforismo cuarenta y siete de aquel compendio de Kafka es evidente, porque todos en el pueblo “convienen” bajo miedo la potencia de la jerarquía del castillo al modo en que un tabú con su componente sacro se establece.

Lo mismo podría decirse del aforismo cincuenta y los aforismos afines trece y veintiséis, si atendemos una observación de Albert Camus sobre los personajes de Kafka, también en particular de K. de *El castillo*. De dos modos Camus defiende una lectura de Kafka próxima a aquellos tres aforismos. En primer lugar, cuando comenta brevemente la progresión temática de la novela: “Cada capítulo es un fracaso, y también un recomienzo. No es una lógica, sino el espíritu de perseverancia. Es la amplitud de esa obstinación que hace trágica la obra” (Camus 1942: 179). Allí Camus se refiere a la perseverancia de K., quien página tras página a página se obstina por cumplir la función que se le encomienda (agrimensor del castillo) a pesar de lo imposible de la comunicación entre la aldea y el castillo. Poco le basta, apunta Camus, para que K. logre la confianza en alcanzar su cometido. La

---

<sup>59</sup> Freud le llama a esto angustia del tacto, *délire de toucher* (Freud 1961b: 37), que consiste en el dolor de la simple imaginación de la violación de un tabú.

segunda vía de Camus en afinidad a aquellos tres aforismos es un fragmento la novela en que Olga, hija de Barnabas, hermana de Amalia, dice “Me entristece que Barnabas diga que va a ir temprano al castillo. Ese camino probablemente inútil por completo, ese día probablemente perdido, esa esperanza probablemente vana. ¿Para qué todo eso?” (Kafka 1982: 281-2). El vaivén entre la desesperanza y la búsqueda perseverante de un sentido constituido entre absurdos son temas fácilmente reconocibles en Kafka.

Los procesos sumarios, por su parte, también se entienden ejemplos modélicos de regímenes totalitarios. No sólo para Adorno, sino para tantos otros, *El proceso* y otros relatos de Kafka (piénsese en el ya mencionado “En la colonia penitenciaria”) se exploran los temas que lo volverían a Kafka un visionario de los horrores de la Segunda Guerra Mundial. Así, George Steiner apunta:

El presagio de *El proceso* sobre el infierno de la burocracia moderna, sobre la culpabilidad imputada, sobre la tortura y el anonimato de la muerte, tal como caracterizan a los regímenes totalitarios del siglo XX se ha vuelto un clisé [...] Una concreta realización del augurio, de detallada clarividencia, acompaña sus aparentes fantasías. Oscura pero inevitablemente, la pregunta o el misterio de la responsabilidad nos atosiga. (Steiner 1996: 308-9).

El aforismo cuarenta puede, sin embargo, satisfacer lecturas teológicas tanto como históricas, sea en el sentido de la comprensión del juicio final como un proceso en grado arbitrario como si, en verdad, no hubiese proceso, nunca hubiese habido historia proveyendo evidencias para ser juzgada, como esta otra aproximación no ajena a Adorno de George Steiner para la que *El proceso* es el presagio de los procesos sumarios del Nacionalsocialismo. Sin demasiado esfuerzo de búsqueda, por tanto, las afinidades entre los fragmentos de Zürau y sus obras, afinidades que varios autores no sólo Adorno han explorado, son evidentes.

Ese señalamiento con evidencia a su favor es, entonces, la primera premisa de su argumento contra las reducciones en puridad temáticas de las obras de Kafka.

Por supuesto, la estrategia consiste en conceder la fácilmente reconocible posibilidad de mapear no ya en el existencialismo de modo inmediato aquel conjunto de temas, sino en el propio autor, pues alguien podría decir “¿acaso la literatura no debe interpretarse según las intenciones que un autor ponga en ellas e incluso interpretarlas en conformidad con aquel pensamiento no-poético escrito en la seriedad de la prosa?”. Concediendo, por tanto, esta posibilidad, sólo por hipótesis, sin embargo, Adorno responde introduciendo la segunda premisa de su argumento, que bien podría también articularse bajo la forma retórica de una pregunta: ¿son aquellos aforismos y las reflexiones de Kafka en sus cartas y diarios modelos para toda su obra? Concedamos, insiste Adorno, que interpretar literatura es captar los temas que sabemos hacían parte de la agenda intelectual viva del autor a partir de fuentes no-literarias. Pues bien, aun así no parece claro que sus “piezas más enigmáticas” (Adorno 1977a: 256) satisfagan aquella lista temática descrita en los aforismos.<sup>60</sup> Así, puede leerse en las *Notas*: “De todas maneras, sus aforismos apenas alcanzan las piezas y episodios más enigmáticos, como ‘Preocupaciones de un padre de familia’ o el ‘Jinete del balde’.” (Adorno 1977aa: 256-7). A propósito de la segunda obra, comenta Italo Calvino: “Este es un cuento muy corto escrito en 1917 en primera persona y su punto de partida es una lisa y llana situación real en aquel invierno de guerra, el peor del Imperio austríaco: la falta de carbón” (Calvino 1988: 28).

Efectivamente, la escena del cuento se describe en extremo fría, sin mención a nieve alguna, sin mención al invierno, en breves oraciones como estas: “La estufa respira frío” (Kafka 1995a: 293), «“¡Carbonero!” Llamé con voz hueca, quemada por el frío» (Kafka 1995a: 294), “Pero estoy aquí sentado sobre el balde”, llamé e insensibles lágrimas de frío velan los ojos” (Kafka 1995: 294), «“¿Pero qué más quiere?” Inquirió el comerciante. “Nada”, respondió la mujer, “no hay nada”, “no veo nada”, “no escucho nada, son ya las seis de la tarde y cerramos. Hace un frío monstruoso” » (Kafka 1995a: 295), “la habitación llena de soplos de la helada” y,

---

<sup>60</sup> Esos dos relatos son los que el propio Adorno da a modo de ejemplo de enigmas en Kafka.

finalmente, “Al trote iba a través de la callecita helada” (Kafka 1995a: 294). Un hombre, cuya casa podemos figurarnos congelada y en completa escasez de carbón para su estufa, sale montado en un balde, que planeaba usar para traer del vuelta el carbón, resuelto a conseguir lo que buscaba a pesar de no tener el dinero con el que pagar. Llegado al lugar, no es atendido por el carbonero, quien sin embargo le escucha su voz “hueca, quemada por el frío”. Es la mujer quien se dispone a atenderlo, aunque lo ignora, como apunta Calvino, “como si fuese una mosca” (Calvino 1988: 28). Diciéndole “mala”, el jinete, ya derrotado en su búsqueda de carbón, ascendió “a la región de las montañas heladas y se perdió para nunca más ser visto” (Kafka 1995a: 296). El cuento carece casi de proposiciones abstractas que le diesen sentido a la introducción de imputaciones asociadas a aquellos temas que más arriba mencionaba; la única aparición es el juicio moral a la mujer, que parece escuchar al jinete, a diferencia de su esposo, y, sin embargo, decide ignorarlo. El propio devenir jinete, cuando no su desaparición eterna en las montañas heladas, abre lo suficientemente el espectro de interpretaciones como para que, entonces, la pretensión de una clara circunscripción de apreciaciones sea arbitraria. Así, dice Italo Calvino:

Muchos de los cuentos de Kafka son misteriosos, éste en particular lo es. Puede que Kafka sólo quisiese contarnos que salir a la búsqueda de un poco de carbón en un frío tiempo de guerra cambie el vaivén de un balde vacío por la búsqueda de un caballero errante o el cruce a través del desierto de una caravana o el vuelo de una alfombra voladora; sin embargo, la idea de un balde vacío elevándose por sobre el nivel donde se encuentran tanto la ayuda como el egoísmo de otros; el balde vacío, símbolo de privación y deseo de búsqueda, elevándose al punto en el que un humilde pedido ya no puede ser satisfecho – todo esto abre un camino a una reflexión infinita. (Calvino 1988: 28).

Las palabras de Calvino captan las de Adorno en la medida en que las interpretaciones ante la indeterminación del cuento pueden ser no sólo numerosas, sino igual de sólidas en cada caso o bien, a riesgo de entender al texto como soporte, igual de malas porque en la brevedad y minimalismo de sus abstracciones poco

permite ser modelado con aquellos aforismos de Zürau. Dos argumentos enunciados de manera muy epigramática acompañan este último. El primero de ellos, sostiene que “El artista no está obligado a comprender su propia obra y hay singulares razones para sospechar acerca de si a Kafka le era posible” (Adorno 1977a: 256). Según el segundo,

Las creaciones de Kafka se guardan del fatal error del arte de que la filosofía que el autor carga en la creación, sea su contenido metafísico. Si fuese así, la obra nacería mortinata: nacería ya agotada en lo que dice y no se desenvolvería en el tiempo. (Adorno 1977a: 257).

Ese segundo argumento es sólo de manera parcial el que ya he mencionado acerca de la confusión contenido metafísico (temático) abstracto, es decir, abstraído del concreto de su aparición en una ficción y el contenido literarios, en tanto descripción perspectivadas de los detalles que constituyen eventos, personajes y objetos ficcionales. La distinción argumental en este caso es la defensa de la interpretación específica literaria en tanto constitutiva de la obra. El primer capítulo de esta tesis ya señalaba esto mismo cuando se preguntaba por la naturaleza de la interpretación literaria: ¿descubren propiedades de una obra o acaso la identidad particular de la obra depende de la adscripción de propiedades estéticas? La respuesta presentada más arriba sostenía que ambas respuestas son consistentes. La imputación de saliencias que nos iluminan aspectos de las obras que no hubiésemos considerado en un inicio suelen para el lector permanecer adscriptas como propiedades inherentes de las obras, sin que “inherente” allí equivalga a “intrínseca”, en el sentido de que lo que sea imputado en una obra y vuelto carta de identidad sea imputado en último término en el soporte textual de la obra. Un señalamiento de Camus (y también de Adorno) sobre la significación de los matices del fastidio de Samsa en *La transformación* pueden ser al lector lo suficientemente relevantes para transformar la comprensión estética global de la obra. Uno de esos detalles es la secundaria atención (leve y rápida) debida a la transformación en chinche y lo relativamente primario que se vuelve la preocupación por el regaño del

jefe en su posible llegada tarde. De igual modo, Deleuze y Guattari realzan al global del capítulo sobre Amalia en *El castillo* (y la novela *in totum*) la graciosa confusión gráfica y fonética de *Sordini* y *Sortini*. Ambos autores reconocen un papel del clásico tema del doble (recuérdese, por ejemplo, la novela de Dostoievski con ese título) en el desarrollo de la caracterización no-identitaria de los personajes funcionarios del castillo; el apunte es que todos ellos de algún modo parecen ser el mismo funcionario (Deleuze y Guattari 1975: 98), haciendo de esto la perspectivación del tema burocracia-pérdida de cualidades tan recurrente, por otra parte, en las primeras décadas del siglo XX. Volviendo, entonces, al punto inicial, todos estos meros y breves ejemplos vienen a cuento de la apertura de la interpretación como apreciación literaria en que el señalamiento de nuevas saliencias acaba por constituir el objeto sin que por ello viejas descripciones les sean inconsistentes o deban ser abandonadas. El carácter abierto, en suma, de la interpretación como apreciación se pretende socio-históricamente mediada, de suerte que si, como apunta Adorno, la obra es apenas y únicamente el pensamiento filosófico que el autor le pudo haber introducido, entonces se disuelve aquella naturaleza histórica del ejercicio apreciativo. Nada de esto, sin embargo, implica que en los debates contemporáneos (ni tampoco en Adorno) conocer el pensamiento del autor persiguiéndolo en sus paratextos sea inútil a los objetivos de la crítica. Noël Carroll ha observado esto sosteniendo que el conocimiento de las intenciones de un autor si son de recibo, lo son bajo el interés de la interpretación que se persigue, pero no lo son en el sentido estricto de pretender ser el objetivo de la interpretación *per se* (Carroll 2011: 119-20).

Que el artista no esté obligado a comprender su propia obra se sostiene bajo las mismas premisas del argumento anterior. Esto, otra vez, no ignora la información valiosa que pueda proveerse acerca del proceso productivo de quien produjo las obras interpretadas. De hecho, la propia falla de Adorno en pensar que “Ein Traum” es parte de *El proceso* si bien no es fatal para su propuesta metacrítica y crítica, uno de sus argumentos con los que legitima la introducción de la analogía interpretación psicoanalítica-interpretación literaria no es sostenible. La intención, por otro lado,

tampoco puede sobreestimarse, dado que la producción no siempre suele estar determinada con toda claridad por un plan estricto. A esto Juan Fló lo ha llamado proceso productivo “ex post facto”, en el sentido de que el desdoble del artista en intérprete – ahí parte del valor de una concepción de interpretación en algo independiente de las intenciones –, “descubre” algunos resultados no esperados y *también* apreciados (Fló 2008: 74). En el caso de la pintura se traducen a que la recepción visual de las intervenciones en la “tela” y de la obra ya terminada implica un momento relevante en la evaluación de su obra por un artista, lo que, según dice Fló, implica que “esa precisa experiencia visual no puede ser adelantada por un proyecto [...] porque no puede ser descrita ni imaginada de modo cualitativo antes de vivir la propia experiencia visual” (Fló 2008: 74). Esto último no puede, de todos modos, ser exagerado, porque de otro modo simplemente aceptaríamos lo que no es el caso, es decir, la ausencia de un plan previo, aunque podamos reconocerlo con reparos en algunas técnicas que se abstienen de un plan previo preciso.<sup>61</sup> Así y todo, la observación de Fló es de recibo porque el proceso productivo está completamente reglado, comportando entonces una cierta espontánea exploración, por un lado, y, por otro, porque parte de esa exploración se puede permitir una recepción no prevista de los resultados parciales. La producción de bosquejos, descarte y su reelaboración comunes en las artes son una buena evidencia de este punto. Por supuesto que la mera traslación de estas observaciones a la literatura es, sin embargo, problemática, aunque sean también, vía el argumento de los bosquejos y las reelaboraciones, una tesis defendible acerca de la no-absorción de una obra a un plan predeterminado con toda exactitud. Una idea performática de la producción y recepción literaria es relevante en esa dirección, entendiendo por ello el reconocimiento del papel histórico de la oralidad de las narraciones en la literatura escrita. Una propuesta como esa fue defendida por Peter Kivy y su tesis de la

---

<sup>61</sup> La práctica del *action painting* puede ser un buen ejemplo de esto, si por “plano previo preciso” se entiende un diseño que sigue el armado de un puzzle. Ese sería el extremo de la determinación en la medida en que el artista ya en sus bosquejos imagina con precisión el resultado, despliega un método más o menos estricto y pone en juego el dominio de una técnica. La espontaneidad del *action painting*, sin embargo, construye la imagen final en la exploración, produciendo capas y capas de trazos a pincel en movimientos rápidos con los que la pintura sale más bien despedida, como en los rápidos pinceles de Jackson Pollock, saliendo atiborrados de pintura desde un balde en mano.

literatura en analogía con actos performativos (Kivy 2006). Que la literatura también comporte un encuentro parcialmente inesperado con un material admite la analogía con lo que Fló llama apreciación “ex post facto”, es decir, lo que el propio escritor performa al leer lo escrito y decidir finalmente si, transformado o no un proyecto inicial, darse por satisfecho o continuar un proceso de edición que traiga consigo el trabajo estético sobre nuevas saliencias.

En definitiva, estos tres argumentos de Adorno siguen la siguiente progresión. En el primer párrafo Adorno ponía en cuestión la reducción de la interpretación a la explicación filosófica a través de aquel argumento inicial en la figura de una fábula (los dos suabos y los dos sapos). En el segundo párrafo, se admite la posibilidad no de que las tesis abstractas del existencialismo se escondan simbólicamente en los asuntos de la ficción literaria, sino que vía la prioridad de las intenciones del autor alguien pudiese defender que el existencialismo constituye las obras de Kafka de manera mediata a través de sus aforismos y puesto que la intención del autor es, por hipótesis, prioritaria, al fin de cuentas lo que no se había logrado en el primer argumento, bien puede estárselo logrando en el segundo. La respuesta, sin embargo, ya no tiene que ver con la propia naturaleza de la apreciación literaria; más bien por la vía de conceder la prioridad del autor, se acaba por responder a la pregunta “¿y entonces cómo explicar los cuentos más “misteriosos” de Kafka a través de aquellos aforismos?” No es que esto no sea posible. Lo que se niega es la pretensión de exclusividad o necesidad de una aproximación de ese tipo. El segundo y el tercer movimiento argumentales retoman la naturaleza de la apreciación literaria reconsiderando lo que hasta ahí había sido admitido como mero postulado, a saber, la prioridad del plan de un autor en la interpretación. Es parte, en primer lugar, de la interpretación literaria desplegarse en la historia iluminando nuevas saliencias (cuestión que no necesariamente debe ser asociada al humanismo literario y los cambios de época e interés en el valor cognitivo de una obra) y, en segundo lugar, también es parte de la interpretación literaria el reconocimiento de aquella naturaleza *ex post facto*, es decir, que inclusive el artista decide el término de un proceso *también* en la espontánea

aceptación de lo hecho en procesos que involucran proyectos iniciales, sí, pero también la exploración de sus materiales. De estos argumentos se sigue que, otra vez, si antes, en el párrafo primero, se discutía la reducción de una interpretación a una explicación textual orientada por intereses filosóficos, en el segundo párrafo se discute la dimensión estrictamente racional de la producción artística y el rol que pueda tener en la apreciación. Nada, por otra parte, se niega sobre el valor interpretativo de los aforismos, cartas y bosquejos, en suma, la investigación de los paratextos de un autor.

Elucidados los argumentos de Adorno, es claro que su valor teórico se reconoce en el rango de los problemas de la metacrítica y la ontología de la literatura, porque en su discusión de la lectura existencialista se niega la adecuación de los procedimientos empleados en la interpretación en función del error categorial que los fundamenta, es decir, el no-reconocimiento de una obra literaria y, en particular, una enigmática. Los comentarios sobre “Ein Traum”, sobre el epígrafe Proust-Adorno y, al fin de cuentas, sobre el verso “hay una habitación llena de acordes y sonatas” de Trakl, todos ellos, van en la misma dirección de los dos primeros párrafos de las *Notas*. La interpretación de personajes, objetos y eventos ficcionales literarios nos exige otro juego de interpretación sobre una incompreensión que también es peculiar, una que se instancia sobre un soporte textual, pero que no comporta las condiciones de identidad de ese soporte. Hasta aquí, por tanto, lo que está en juego es la primera “premisa” del problema del humanismo literario: si esperamos que la apreciación involucre un rol para lo que Peter Kivy llama *teoría proposicional de la verdad literaria* (Kivy 1997: 2), pues entonces la respuesta es que la literatura no tiene aporte alguno en tanto literatura al conocimiento fáctico. Asimismo, tampoco tendría papel alguno en el vivencial porque tampoco Adorno está dispuesto a admitir que el juego de la literatura sea la identificación con lo leído. De existir posibilidades para un humanismo literario, no parece tratarse allí de un componente factual ni de uno vivencial. En la sección siguiente retomo una dimensión teórica de las *Notas* que hasta ahora solamente mencioné; me refiero a la sociología especulativa que acompaña la metacrítica y,

asimismo, el contenido psicológico y psicoanalítico de esa dimensión. Allí se irán haciendo evidentes algunos problemas que, sin embargo, trataré en el tercer, y último, capítulo de esta tesis.

### **Sociología especulativa en las *Notas***

La sección anterior reconocía dos términos técnicos en el pasaje de apertura de las “Notas sobre Kafka”. Uno de ellos es “enigma”, ya comentado (relativo a la metacrítica y la ontología de la literatura) y el restante “popularidad” (*Beliebtheit*), y su expresión sinónima “falsa fama” (*falsche Ruhm*), que remite a la sociología especulativa de Adorno. Mi tesis en esta sección es que una sociología de la metacrítica de la literatura es análoga a la sociología especulativa de la música en los escritos musicales de Adorno y que, entonces, su hipótesis enfática sobre la recepción de Kafka espeja el concepto central de la industria cultural, i.e., la *estandarización*, concepto que suele ser asociado a estructuras musicales y su escucha, no a la producción literaria y su recepción. El valor de esta tesis en específico, sin embargo, no es *apenas* filológica. El estudio de los presupuestos psico-sociológicos de las *Notas* más bien vuelve visible el enlace entre el componente típicamente filosófico que constituye el problema del humanismo literario (la distancia ficción-realidad) y el componente en apariencia extra-estético al que aspira el humanismo (la dimensión epistémica de la literatura). En primer término, introduzco este concepto de estandarización de acuerdo con su uso en el contexto de la discusión de la *popular music* y, en segundo término, vuelvo a presentar los resultados de la sección anterior, de manera que sea posible repensar por qué es que la popularidad de Kafka performa los modos de lectura inespecíficamente literarios. Lo que busco, por tanto, en esta sección es elucidar esa noción de estandarización en el contexto de su uso dominante (música) y defender sus resonancias en la hipótesis de Adorno sobre la recepción de Kafka. En suma, si por estandarización de la escucha se entiende la frecuente satisfacibilidad de predicciones sobre eventos musicales, pues entonces la predictibilidad de los

eventos literarios sería la cualidad distintiva de la estandarización de la recepción de Kafka. En contraparte, la resistencia a una recepción estandarizada debe entenderse como las dificultades en la predictibilidad de eventos ficcionales. Esto último, sin embargo, encuentra herramientas teóricas, en un nivel intuitivo, en la teoría del *lector implicado* de Wolfgang Iser y, en un nivel técnico, en la teoría del *lector corporeizado* de Karin Kukkonen,<sup>62</sup> no, por tanto, en la teoría de la literatura de Adorno. No pretenderé, de todas maneras, profundizar demasiado en ambas teorías, sino apenas ilustrar alguna de sus tesis a través de la novela prototípicamente no-estandarizada, *El proceso*.

La inscripción “estandarización” (*Standardisierung*) es introducida para definir el fenómeno de la industria cultural (Adorno 1977c: 399): “industria”, en “industria cultural”, apunta Adorno, no debe ser leído con toda literalidad; más bien debe leerse como refiriéndose a (i) “a la estandarización de la cosa misma (digamos, el *western* con el que cualquier espectador está familiarizado)” y (ii) “a la racionalización de las técnicas de difusión”, pero no (iii) “al proceso de producción” (Adorno 1977c: 399). No me ocuparé aquí de los últimos elementos, aunque importantes si se pretende extender el estudio de las hipótesis de Adorno sobre la industria cultural al estudio de los medios de comunicación. Para no apartarme del objetivo general de esta tesis, circunscribo el fenómeno de la industria cultural a la “estandarización de la cosa misma”. Mientras que los productos de la industria cultural son recibidos como piezas individualizadas y, al final de las cuentas, originales en tanto primeras y únicas, la tesis de Adorno es que un producto de la industria cultural comporta meras formas, en aquel sentido de los conceptos descriptivos (los que suelen emplearse para producir análisis técnicos), y que estas formas en su repetición (aquí el elemento (ii) de la industria cultural juega su rol en la difusión incesante) condicionan una recepción también estandarizada. Es en el estudio de la música en que estas pretensas relaciones causales son instanciadas.

---

<sup>62</sup> Como mencionaré más adelante en esta sección, la aproximación probabilística de Kukkonen tiene un complejo antecedente en los trabajos de Eugene Charniak sobre la comprensión infantil de cuentos (Charniak 1972).

“On Popular Music” (Adorno 1941) es el texto que de modo más claro las introduce y las defiende.

Las conversaciones cotidianas con los lectores de oídas de Adorno suelen dibujar los contornos de sus ideas en conceptos como complejidad, simplicidad, alta y baja cultura, *naïve* y sofisticado. De suerte que cuando de oídas nos anoticiamos de su defensa de la música de Beethoven, de sus fluctuaciones sobre Mahler e incluso sobre Berg, Webern y Schönberg, por no mencionar su discusión de la música de Hindemith, tendemos a pensar que la frontera entre las composiciones de estos ilustres y aquellos vagamente caracterizados como músicos de “jazz” es la de la complejidad que organiza la música en dos grandes grupos: una *naïve*, otra sofisticada, o bien una propia de una alta cultura y otra de la baja cultura, legitimando una postura esnobista más. No es claro que eso pueda *in totum* ser negado; tampoco es defendible de suyo. La razón de esto es que los problemas de su teoría de la forma y el material si bien comporta una circunscripción de horizontes muy estrecha, a saber, la tradición así llamada “clásica” europea y la música del heterogéneo grupo Tim Pan Alley, el criterio no es inmediatamente la complejidad, sino más bien la repetición de patrones, unos peculiares que ahora comentaré, y la apreciación, asimismo, como reconocimiento de esos patrones. Así dicho, el parteaguas de la música, que sigue siendo en Adorno dual, está puesto en la reproducción de formas y en su reconocimiento. El elitismo en todo caso más bien tiene que ver, por tanto, en la indisposición – al menos aparente – de producir análisis musicales que se desvían del patrón esperado en la escucha. En otras palabras, bien podemos, como lo hace Richard Middleton (1990: 45-50), elegir el análisis de canciones como “These foolish things” (1935) de Jack Strachey en lugar de canciones como “Down Mexico Way” (1939) de Michael Carr y Jimmy Kennedy. Mientras la primera es la instanciación tímbrica de una estructura musical repetida hasta el hartazgo en varias canciones del grupo Tim Pan Alley, la segunda tiende a la revisión de esas estructuras, haciendo de sus detalles alternativos una variación interesante de aquellas formas insistentes. Los detalles de ambas canciones (en vistas de que Adorno, dicho una vez más, selecciona canciones y no otras formas musicales en sus análisis de la industria cultural de la música)

instancian, a su vez, contra-evidencia a aquellos clisés sobre las tesis de Adorno. La complejidad rítmica de esta música popular, como de muchas otras producidas por bandas de jazz, es más sofisticada que algunas piezas en particular valorizadas por Adorno. Tanto sea por la escritura (por sus armonías, casi nunca tonales y con progresiones peculiares), como por su rítmica (preferencias, por ejemplo, típicamente el sincopado) y también, por supuesto, las complejidades técnicas del rol de la interpretación de las piezas (la intervención de los músicos a través de solos en *standards* de jazz es un caso claro de esto). Sin embargo, a pesar de la contra-evidencia a aquellas lecturas parcialmente erradas de la filosofía y sociología de la música de Adorno, de todos modos la elección de sus piezas de análisis es tendenciosa. Nuevamente, la canción de Strachey es producida en un estilo afín a “Down Mexico Way”, sin embargo no instancia los patrones que según Adorno constituyen la estandarización de las piezas. “These foolish things” no es apenas formas, en la medida en que sus detalles sí parecen tener un rol importante en la caracterización del marco formal desde el que se produce.

“Down Mexico Way” consta de 32 compases, cuyos coros constan de cuatro secciones de ocho compases, organizándose, a su vez, en una estructura AABA, lo que no afecta este esquema, teniendo las secciones A, para ser más precisos, suma dieciséis compases (de suerte que, en verdad, el global de la canción supera los treinta y dos). Así, A consta en su versión esquemática de ocho compases, su repetición también ocho compases, B ocho compases y finalmente la reposición (A) también de ocho. Cada sección, por otra parte, comienza y acaba siempre con el primer grado de la escala en la que está compuesta la pieza (mi bemol mayor), rasgo, por otra parte, que poco problematiza al escucha, porque suele rápidamente encontrarse en el punto de reposo (y con ello los alejamientos breves y “acostumbrados” de ese centro tonal se hacen casi imperceptibles).

El patrón rítmico de las melodías, por otro lado, es también reductible a algunas pocas figuras, digamos, síncopas en dos tiempos, siendo el compasillo el compás de la pieza, tresillos de negras y redondas y blancas (ver fig. 7); de suerte que las

figuras en su simpleza son fácilmente reconocibles. Por tanto, las secuencias melódicas, sea por su organización armónica sea por su organización rítmica,<sup>63</sup> se vuelven predecibles.<sup>64</sup>

A (twice)

South of the Bor - der — down Mex-i - co way — That's where I  
pic - ture — in old Span-ish lace — Just for a  
Harmony Eb Fm7 Bb7 Eb

**Fig. 6.** Sucesión de los primeros cuatro compases de “Down Mexico Way” (comienzo de la sección A constituida por una introducción sincopada – inversión de la tónica – y el primer compás en Mib, siendo el cierre de la primera frase de cuatro compases también en Mib, con la tónica, entonces, sincopada en la forma de un arpeggio (solo su tríada), que sirve, a su vez, de introducción a los restantes ocho compases de la sección A)

Esta canción, como cientos otras (incluso otras de mucho renombre como algunas tantas de The Beatles, por ejemplo)<sup>65</sup>, según Adorno, se vuelve a los oídos del escucha una pura forma en la medida en que sólo aspectos tímbricos y algunos detalles nimios le dan identidad a la pieza. Escuchar una pura forma, es decir, escuchar un patrón común a varias, cientos, de canciones similares, aunque se diferencien unas de otras en pequeños detalles, es equivalente para Adorno a pre-escuchar la pieza o, en su metáfora, “la composición escucha por el escucha” (Adorno 1941: 22) . En su esquema, por tanto, no hay un énfasis en la complejidad, aunque es verdad que “Down Mexico Way” es una pieza técnicamente muy simple.

<sup>63</sup> El ritmo, en todo caso, suele más bien ser un elemento que facilita la producción de identidad a lo largo de toda una canción, si las figuras se repiten. Sin embargo, no es del todo certero pensar la estandarización de la música en términos puramente rítmicos. Una melodía con igual ritmo que otra enteramente distinta seguramente se nos aparezca a los oídos como un tema en completo distinto que, por el contrario, nuestra impresión de distintos ritmos e iguales melodías. Debo este comentario al Mtro. Daniel Hasaj.

<sup>64</sup> Para un análisis algo más detallado de esta canción leer Middleton (1990: 47-50).

<sup>65</sup> “Please, please me” de 1963 es un caso claro de esa estructura, aunque contenga también una Coda.

El énfasis está puesto, en primer lugar, en una estructura que sólo se diferencia de otras por detalles que no transforman la forma modélica desde la que la pieza fue compuesta y, en segundo lugar, la repetición sistemática de la forma (en aquel caso la forma AABA y sus identidad formal en cada sección, sea en sus patrones rítmicos, sea en sus patrones armónicos) en cientos de canciones.

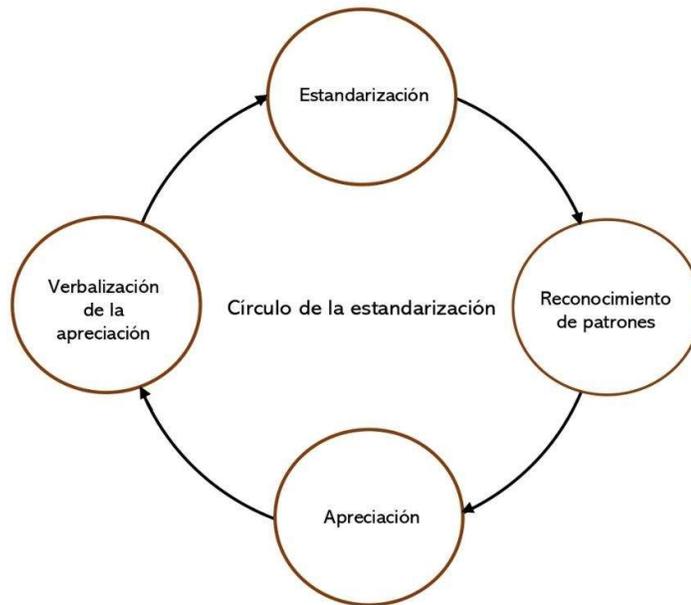
La hipótesis, por tanto, de Adorno es que la estandarización sigue un esquema de repeticiones que vuelve a cada canción una instancia, la aprehensión de la repetición, el reconocimiento de la forma o patrón musical en su instanciación y, finalmente, la apreciación verbalizada en el gesto “¡es esto!” (ver fig. 8).



**Fig. 7.** Patrones rítmicos de “Down Mexico Way” (tresillos de negras – primera figura –, redondas – segunda figura –, síncopas – tercera figura, dos blancas, cuarta figura).

Instanciado el círculo en la canción que presentaba más atrás, el reconocimiento de patrones corresponde al reconocimiento de aquellas figuras rítmicas y aquellas progresiones que distribuidas en el número de compases usual (treinta y dos) permiten la inmediata predicción de las secciones del coro. Asimismo, ese primer paso involucra el reconocimiento de los detalles tímbricos, relativos a los arreglos, solos y las características de las voces (humanas), y de fraseo que le dan cierta identidad a la pieza. En la repetición del patrón en una instanciación más de aquella forma (AABA y su “contenido formal”, en particular progresiones armónicas repetidas) se vuelve algo más difícil el discernimiento y, por tanto, la identificación de la canción específica, de manera que, en un primer momento, la exploración intuitiva de las progresiones, sobre todo, otra vez, el despliegue de los fraseos y arreglos es clave para la identificación de la pieza. El desafío del escucha, por tanto,

es el reconocimiento de la forma (por no decir las guías interpretativas básicas) y también de los detalles que la vuelven en apariencia única en relación con las otras.



**Fig. 8.** Círculo de la estandarización de la música

El ejercicio de la escucha pone el énfasis en tal caso, al menos en el argumento de Adorno, en la recuperación mnemotécnica de aquellos detalles identitarios de la canción, en lugar de acompañar intuitivamente el grado en el que el todo está mediado por los detalles y viceversa.<sup>66</sup>

<sup>66</sup> El gran desafío de toda esta discusión es el de la especificación de la noción de “detalle” en tanto detalle puramente ornamental en música. En un principio, puede pensarse que por “ornamento” se entiende aquí lo que extensionalmente es definido como notas de paso, trinos, apoyaturas, glisandos, etc. Sin embargo, una anécdota contada por el compositor Karl Linke hace pensar que por “ornamento musical” la escuela de Schönberg entendiéndose apenas aquel sentido técnico. Siendo estudiante de Schönberg, Linke cuenta haber llevado una canción de la que gustaba mucho por ser “muy compleja”. Según su testimonio, sabemos que la respuesta, famosa respuesta, de Schönberg fue “la música no debe decorar, sino ser verdadera” (Frisch 1999: 251). El comentario, sin embargo, no remitía a ornamentaciones en aquel sentido técnico, sino a (i) la complejidad espontánea de una pieza, (ii) la honestidad del diseño de la pieza, (iii) el papel expresivo de la complejidad. En suma, las composiciones debían seguir un principio de autenticidad bajo la forma de una cierta economía expresiva (Frisch 1999: 251); en ello, sin embargo, había más que una poética musical y sí más bien una larga tradición organicista, para la que cada detalle de una pieza tiene una cierta finalidad definida. Que Adorno entendiéndose la identidad de piezas tipo como “Down Mexico Way” dependiendo de detalles triviales tenía todo que ver con aquella tradición.

Por supuesto, todo esto no es tan obvio ni, por otro lado, verdadero. No solo pasajes varios de Beethoven se ajustan a las formas, aunque por supuesto otros tantos no lo hagan y sean, entonces, contenido del que abstraer formas sea todo un desafío (dificultades en las réplicas de la presentación de esos contenidos). También tantísimas canciones populares hacen de las formas heredadas apenas un esquema del que producir nuevas combinaciones entre progresiones, arreglos, melodías, etc. Incluso dentro del grupo Tim Pan Alley eso es el caso, como ya mencioné a partir de Richard Middleton con la canción “These foolish things” de Strachey.

Dos observaciones generales podrían avanzarse entonces desde aquí. En un nivel intuitivo la hipótesis de la estandarización es problemática por el tipo de escucha que parece sugerir. La familiaridad de patrones exige así y todo una escucha atenta que haga posible el reconocimiento; dicho de otro modo, a un oído no entrenado pueden resultarle idénticas estructuras muy diferentes y detalles cumpliendo funciones muy diferentes, de manera que ante la identidad aparente de estructuras y detalles diversos, el concepto de estandarización se trivializa. Dos canciones en detalle muy diferentes pueden resultar muy familiares entre sí, como es el caso de “These foolish things” y “Down Mexico Way”. Por otro lado, precisamente porque las formas son apenas eso, tantísimas canciones del grupo Tim Pan Alley son irreductibles a sus formas, con lo que el rango de aplicación del concepto de estandarización es apenas restringido a una parte del universo de la *popular music*. Con todo, un punto de Adorno no deja de ser relevante y es el de si la especificidad de la experiencia estética de la música es el reconocimiento, tanto sea en el sentido de patrones estructurales (AABA, por ejemplo, o progresiones armónicas clisé) como en el sentido del reconocimiento de autor y nombre de una cierta pieza.

Una hipótesis razonable es que el reconocimiento de estructuras (guías interpretativas básicas) facilita la comprensión estética de una canción o una sonata, pero que el análisis técnico de la música está al servicio de la apreciación de lo hecho. Así, una condición negativa de la apreciación es la no-predictibilidad de los

eventos musicales, en el sentido de que la ambigüedad reclame con facilidad la postulación de saliencias estéticas por parte del escucha. Esta condición negativa estaba de algún modo presente en la poética musical desde la que Adorno se formó musicalmente. Así, para la poética musical de Schönberg los tres elementos fundamentales de la música son la idea, el equilibrio y la tensión de una pieza. Dada una nota o tono (la altura de un sonido), el estado del escucha se dispone al reposo. Dada una nota más, una segunda o eventualmente una tercera, la audición del escucha tiende a ambiguarse. Si por ejemplo a un do, becuadro o natural, le sigue inmediatamente en sucesión melódica un sol, se piensa en las posibles tonalidades en las que ocurre el evento melódico, i.e., se piensa en cuál es el punto de reposo, o equilibrio, del evento melódico completo, se piensa por tanto en la tónica y en las jerarquías tonales correspondientes. El escucha, según Schönberg, podría especular sobre un rango lógico de posibilidades musicales, rango que definido extensionalmente incluiría do mayor, sol mayor, entre otras. La introducción de más notas bien podría no aclarar el problema (¿hacia dónde tienden las tensiones?) o bien podría dar más indicios acerca de la tendencia final del evento musical en completo. La *idea* de una obra musical, en ese contexto, es la restitución del equilibrio, o sea, la resolución de las tensiones o ambigüedades (Schönberg 1963: 82). La pura instanciación de una forma, como en el caso de “Down Mexico Way” no admite el juego estético y sí más bien el estímulo al reconocimiento. Esa es la nota estimable del concepto de estandarización en la sociología especulativa de Adorno sin importar si el objeto específico es la metacrítica de la música o la metacrítica de la literatura. La recepción de las obras literarias también se estandariza así como se estandariza la recepción de las obras musicales. Inclusive así como este fenómeno no atañe apenas al estudio de canciones o formas musicales que en virtud de su contexto de circulación podríamos sospechar *popular*, la estandarización de la recepción literaria también se efectiviza en obras clásicas y modernistas. La fetichización de la música y la regresión de la escucha se extiende para Adorno más allá de la música *pop* y la música de cine. También entre el conjunto de obras fetichizadas se señalan las propias obras de Beethoven, obras que Adorno apreciaba especialmente (Adorno 1973: 21). En ese sentido, no es poco

razonable sostener que la hipótesis inicial de las *Notas* se encamina en la misma dirección: la popularización de Kafka es la estandarización de su recepción en este sentido de sustituir la apreciación estética por un peculiar reconocimiento. Por supuesto, el caso literario perspectiva contenidos de otra naturaleza en la medida en que, entre otras cosas, su material es lingüístico. El reconocimiento en la literatura tiene más bien que ver con el reconocimiento temático y, entonces, el sencillo reconocimiento de progresiones temáticas repetidas de obra en obra, de tal forma que el juego de perspectivaciones es tendiente a nulo. La identidad de algunas piezas literarias, en ese sentido, tiene más que ver con las variaciones algo triviales de los escenarios y personajes, funcionando ambos elementos de manera arquetípica.

La analogía música-literatura en la sociología especulativa no fue tratada por Adorno con igual grado de detalle en ambas artes. Mientras que la variable de la predictibilidad en el estudio del reconocimiento como apreciación estética en la música pop se encuentra en detalle en varios textos, en particular, en “On popular music”, “On jazz” y “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”, no hay elaboraciones análogas en el caso de la literatura ni tampoco, por tanto, un estudio detenido de una lectura estandarizada ni de la producción de literatura estandarizada. Sólo son sugerencias en cualquier caso las que aparecen aquí y allá en sus textos. Quienes sí elaboraron sus hipótesis con detenimiento contraponiendo reconocimiento a apreciación estética y enmarcaron estas elaboraciones en el concepto de predictibilidad fueron Wolfgang Iser y Karen Kukkonen. Iser estaba muy interesado en el estudio de la recepción de los lectores, extendiendo a la literatura algunas hipótesis que ya había planteado tiempo atrás Roman Ingarden en su fenomenología de la comprensión literaria, es decir, en su *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks (Acerca de la comprensión de la obra de arte literaria)* (Iser 1980b: 52).

La tesis central de Iser es que la apreciación estética de un texto literario demanda "la imaginación del lector, la que le da forma a la interacción de los

correlativos proyectados en la estructura en virtud de la secuencia de oraciones" (Iser 1980b: 53). La actividad interpretativa del lector es esencialmente imaginativa en la medida en que de un texto literario admitimos la virtud de su indeterminación bajo la forma de *lagunas*, o *espacios vacíos* (Iser 1994: 284), que un plexo de oraciones sugiere (Iser 1997: 197), a ese plexo Iser le llama desde Ingarden "correlativos". Las lagunas, como en los ejercicios de relleno de espacios vacíos en clases de lenguas extranjeras, demandan del lector la restitución de información, de manera que estas lagunas funcionan, según Iser, como *pivotes* de la actividad interpretativa del lector (Iser 1980a:111). A partir de cierta información explícita en un conjunto de oraciones (y en la progresión de un texto literario) el lector produce, entonces, expectativas bajo la forma de hipótesis sobre las progresiones temáticas del texto. El lector, en suma, está implicado en la lectura literaria por su rol activo en la producción de interpretaciones estimuladas por las indeterminaciones de una obra, i.e., el lector tiene un rol activo en la relación entre la "pre-estructuración del significado potencial de un texto y la actualización de ese potencial [...] en el proceso de lectura" (Iser 1983: xii). En ese sentido, un texto no es intrínsecamente artístico, aunque su diseño sea una condición del juego de apreciación literaria. Su actualización estética es relativa a un lector que acepta las indeterminaciones como pivotes de su imaginación en el proceso temporal en el que se despliega la lectura. Así, las expectativas (proyectadas) están en constante modificación en el proceso de lectura; con lo que, según Iser, en los "textos verdaderamente literarios" las expectativas son rara vez satisfechas (Iser 1980a: 53), siendo modelos de las dificultades de lectura por insatisfacción de expectativas las obras modernistas del siglo XX (Iser 1994: 286). Por el contrario, de los textos no-literarios "implícitamente demandamos" un "efecto de confirmación" y por esto que ese efecto sea el caso es "un defecto en un texto literario" (Iser 1980a: 53).

Iser, sin embargo, no explora las posibilidades lógicas de sus tesis fenomenológicas. El proceso de lectura propio de la apreciación literaria tiene una naturaleza no-monotónica, es decir, "un proceso que permite a un agente que razona producir conjeturas plausibles en ausencia de información completa" (Antoniou

1997: 183). Dicho de otro modo, el estudio de sistemas lógicos no-monotónicos es relevante en aquellos contextos en los que cambios de creencias están asociados a la adquisición de nueva información (Antoniou 1997: 184). Así, las inconsistencias obligan, en condiciones ideales, a la revisión de las creencias, pudiéndose seguir eventualmente un principio de modificación mínima de las creencias de relevancia mayor en un cierto contexto (Antoniou 1997: 185). Si, como suele postularse como ejemplo trivial, creemos que todos pájaros vuelan y creemos también que *Tweety* es un pájaro, podríamos conjeturar, *prima facie*, que *Tweety* puede volar. Un buen día, según este escueto experimento mental, nos anunciamos de que el tal *Tweety* vuela tanto como un pingüino emperador un veinte de enero. Ante esto, tenemos, nuevamente, en condiciones ideales, tres posibilidades: (i) no aceptar que todos los pájaros vuelan y, entonces, admitir que *Tweety* al ras del piso no es inconsistente con su clasificación inicial; (ii) no admitir que *Tweety* sea un pájaro y reconsiderar, en principio, su clasificación; (iii) ni admitir que los pájaros vuelan ni admitir que *Tweety* sea un pájaro. No entraré en detalle aquí sobre las funciones del cambio de creencias (contracción, retiro, expansión y revisión), pero sí cabe decir que estas funciones de cambio con las que modelar la retracción de la información tanto como la incorporación de información a la que ya se posee están al servicio del estudio del desarrollo de inteligencia artificial, el *machine learning* y, en definitiva, de procesos de aprendizaje humanos. Esta última vía es la que siguen los intentos Karin Kukkonen de una expansión del modelo del lector implicado de Iser en el modelo de lector corporeizado. Según Kukkonen, Iser dejó la fenomenología de la literatura a las puertas de la tesis de la lectura como “un proceso de aprendizaje” (Kukkonen 2014b: 373, 378), para el que la especulación cede en algo su rol a una aproximación bayesiana a la lectura (Kukkonen 2014a, 2014b). Según su aproximación, si bien el proceso de lectura como proceso inferencial no es en esencia diferente del que ponemos en juego en el mundo real, en el sentido mencionado de la revisión (y agregaría, extensión) de creencias ante nueva información, de todos modos la narrativa literaria es “diseñada para posibilitar observaciones constantemente nuevas e impredecibles y así reconfigurar las probabilidades del mundo ficcional” (Kukkonen 2014b: 725). Esto es llamado

“diseño de probabilidades” (Kukkonen 2020), en el sentido de que los textos narrativos literarios están diseñados precisamente para el fomento de la revisión de interpretaciones de un texto literario. A continuación, teniendo en cuenta esta brevísima aproximación a ambas teorías, presento algunas hipótesis sobre las dificultades de la predictibilidad de las progresiones del capítulo I de *El proceso* de Kafka. El papel de estas hipótesis es tanto la ilustración de estas teorías, que venían a cuento de lo que en Adorno no es posible hallar expresamente, como instanciar los problemas específicos de una lectura por reconocimiento (estandarizada) de un texto literario. Una vez explorado ese ejemplo, reconsideraré la dimensión psicoanalítica de obras, que por su diseño textual, impiden la reducción de apreciaciones literarias (interpretaciones estéticas) a elucidaciones y explicaciones.

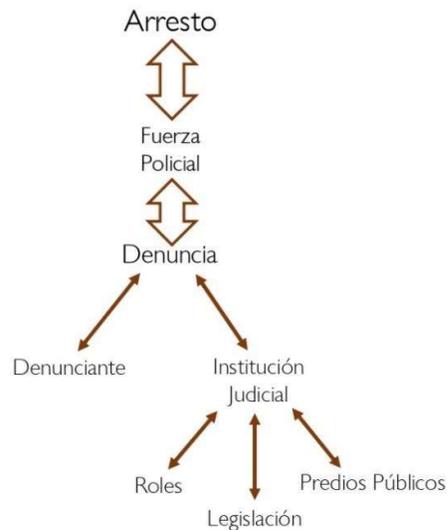
La famosa apertura de *El proceso* es la siguiente: “Alguien debe haber injuriado a Josef K., porque sin haber hecho nada malo una mañana fue arrestado” (Kafka 1990: 7). La elección al castellano de “injuriado” se justifica en la introducción que Kafka hizo de un lenguaje técnico de derecho en su novela. “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. “malo”, a su vez, sustituye lo que también en aquel código penal se definía como “crimen” (*böser Vorsatz*). Leído de modo plano, este inicio introduce dos eventos ficcionales presentados, entonces, como dados. 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). En la medida en que el capítulo tiene por título “Verhaftung” (arresto) y que la propia novela tiene por título *Der Proceß* (el proceso), para un lector no informado sobre Kafka y sus intereses judiciales y otras historias en el que ese interés temático es manifiesto, la expectativa propia de un policial es el caso. Alguien ya, entonces, podría conjeturar un proceso judicial a partir de un hecho ya consumado en la ficción, la detención. El segundo hecho afirmado es que Josef K. no cometió crimen alguno (recuérdese que la expresión “cometer un crimen” (*böser Vorsatz*) es

abreviada en aquel comienzo con “errado” o “malo” (*Böses*). De allí que, entonces, el comienzo de *El proceso* nos depare con un problema: alguien de nombre “Josef K.” es arrestado, de manera que podría pensarse que, por hipótesis, ese tal K. ha cometido un crimen, cuando, por el contrario, se dice que, en verdad, no ha cometido crimen ninguno. Ese es un problema en sentido estricto que desde un comienzo plantea el nudo de la ficción entera y en un sentido análogo al breve apunte que más atrás introducía acerca de las inferencias no-monotónicas: del modelo mental “detención” tendemos espontáneamente a inferir, por hipótesis, un crimen, de manera que nuestras expectativas sobre eventos futuros es no más que la confirmación de un crimen que justifique el arresto. Por supuesto, cada una de las *terminales* del modelo mental o marco estándar de “arresto” produce consigo nuevas expectativas en el lector, ya volveré a esto. Sin embargo, la inferencia es de inmediato contrariada por un hecho afirmado: Josef K. no cometió un crimen. 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. “debe haber injuriado”, sin embargo, introduce una posibilidad que hace consistente ambos hechos (el arresto y haber cometido un crimen), por tanto, una posibilidad que no resigna los dos hechos en absoluto. Así, el comienzo presenta un curioso nudo (problema) y un inmediato reajuste bajo la forma de una hipótesis, porque en su contenido modal (“debe haber”) introduce tanto una respuesta como una respuesta con cierta incertidumbre. El problema es: ¿cómo es posible ser arrestado si Josef K. no cometió crimen alguno? Hipótesis: alguien debe haberlo injuriado. La saliencia de inmediato se desplaza de la negación del arresto o no-crimen y del arresto y del no-crimen a la posibilidad de una ofensa gratuita a Josef K. Las preguntas, entonces, que se plantean desde un comienzo podrían ser: ¿Quién pudo haber injuriado? ¿Por qué pudo haberlo hecho?<sup>67</sup> Como en las novelas de aventuras que sabemos que Kafka leía (Robertson 2018), estas preguntas y otras asociadas

---

<sup>67</sup> Vuelvo a estas saliencias en el último capítulo.

abren la novela de tal forma que esperamos a cada indicio sus respuestas; pero, nuevamente, girando el foco desde la duda sobre aquellos dos hechos a la conjetura introducida por el narrador. Esta última peculiaridad es, sin embargo, la que gana atención de inmediato en el capítulo I.



**Fig. 9.** Modelo mental de *arresto* y sus lagunas (*slots o blanks*).<sup>68</sup>

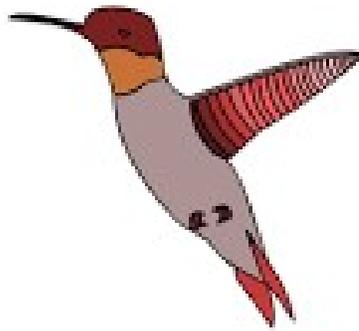
Dije que un modelo mental de *arresto* implica un conjunto de *terminales*. Pues bien, esta jerga remite a conceptos a través de los cuales reintroducir intuitivamente el tema de las expectativas de un lector dada una información inicial; en este caso una vez planteado el comienzo de *El proceso* en el esquema nada exhaustivo como sigue (ver fig. 9). Por marcos (*frames of mind*) se entiende a las estructuras “activadas” en cada experiencia perceptual y adquiridas “en el curso de nuestra experiencia previa” (Minsky 1988: 244).

<sup>68</sup> No pretendo con este esquema inducir la lectura de un análisis estrictamente técnico como los que han publicado Robert Goldman y Eugene Charniak (1992, 2013). En sus estudios, esquemas similares deben interpretarse como instancias gráficas de redes bayesianas como representaciones de las distribuciones de probabilidad de un evento, bajo la explicitación de variables, influencias y órdenes causales. Mi esquema satisface un interés mucho más modesto, que es la pura ilustración de nuestras expectativas ante un arresto.

Cada una de estas estructuras representacionales, que contamos por millones, remiten a “situaciones estereotipadas”. Se las entiende, a su vez, como estructuras construidas de modo complejo a lo largo de la vida en la medida en que sus elementos estructurantes son las llamadas “terminales” (*terminals*).

Cada marco tiene el comportamiento de un “esqueleto” que, también como en los ejercicios de llenar espacios vacíos en las clases de lengua, se ponen en marcha ante experiencias específicas. Las terminales son precisamente esos espacios en blanco o lagunas que esperan ser satisfechas por las experiencias; dicho de otro modo, las terminales son “puntos de conexión a los que adosamos otros tipos de información” (Minsky 1988: 245). Así, en el ejemplo trivial de Minsky, el marco de “silla” comporta las terminales de respaldo, patas y asientos. La representación de una silla en particular, por tanto, consiste en la operación de “llenar” esas terminales o espacios en blanco asignados a respaldo, patas y asiento. Esto, sin embargo, podría hacer pensar que la instanciación del acto perceptivo de ver una silla requiera siempre de una estimulación que en todo momento involucre rasgos relativos a esas tres terminales del marco silla. Si así fuese, tendríamos enormes problemas para ajustar nuestros esquemas frente al desafío perceptivo de reconocer imágenes perspectivadas. Percibir tridimensionalidad en el plano sería sencillamente imposible. Según Ernst Gombrich, en un contexto de discusión diferente a éste mismo, apuntaba el disgusto de los aborígenes australianos al ver una imagen dispuesta por unos psicólogos perceptivos (Gombrich 1984: 111). A los efectos del ejemplo, un colibrí, como el de la imagen de la fig. 10, incomodaría en igual medida que la imagen presentada porque el indígena australiano no habría tenido la inmediata habilidad de ajuste de su modelo mental de colibrí al ver la imagen. La hipótesis, de todas maneras, resulta algo tosca porque no en todo momento la estimulación sensorial satisface las terminales de un modelo. En verdad, todo el tiempo empleamos *asignaciones por defecto* (o en inglés *default assignments*). Eso es lo que de modo frecuente ocurre cuando enmendamos erratas sin tener plena conciencia de esto, sea cuando leemos un texto o cuando enmendamos erratas visuales especialmente diseñadas para engañar el ojo, casos

típicos de ilusiones ópticas, como el famoso caso de la campaña publicitaria de la compañía de vestimenta Marithé et François Girbaud (ver fig. 11).



**Fig. 10.** Dibujo digital de un colibrí

Allí sólo luego de un examen detenido es posible reconocer la intencionada ausencia de terminales o *blanks* en los modelos mentales de persona, mesa e incluso invita a repensar los modelos mentales de género.<sup>69</sup> Las asignaciones por defecto, por tanto, operan en todo momento para volver inteligibles experiencias perceptivas, bien asociadas al significado, como en el caso de las inscripciones gráficas de una oración, bien asociadas a los objetos representados por una imagen figurativa. Nuestras expectativas, dicho de otro modo, consisten en la anticipación de los detalles de una experiencia, dada una estimulación inicial. Esperamos que el modelo mental *Última cena* involucre alimentos colocados de una cierta forma en una mesa vista desde un plano frontal, también la centralidad de un cuerpo, otros tantos distribuidos hacia los lados, gestos bíblicos en rostros, brazos y manos. Todo eso es satisfecho por la imagen Marithé et François Girbaud, de suerte que la conjetura deviene rápido reconocimiento de la escena bíblica. Sin embargo también nuestra expectativa, algo extrañada, persigue el modelo mental de persona en la

---

<sup>69</sup> Una inferencia no poco razonable pero no menos problemática es que este palimpsesto de la *Última cena* de Leonardo (y, en verdad, de cualquier otra) invierte la distribución de géneros de la escena bíblica. Las y los estudiantes de comunicación visual suelen inferir de la vestimenta y rasgos fisonómicos del único personaje de espaldas un hombre. El resto de los personajes se asumen por *default* mujeres.

imagen; esperamos en cada caso dos piernas y dos brazos por cada cuerpo identificado. Con todo, la imagen de la publicidad nos defrauda.

Esperamos que la mesa, sometida a la gravedad terrestre, nos confiese los recursos empleados en su resistencia al piso; no encontramos, sin embargo, más nada que el presupuesto por default de una mesa no por sus patas, sino por una extensa tabla y las gestualidades de lo que en occidente reconocemos como una reunión en la que la alimentación es un fin parcial, cuando no el reconocimiento de utensilios (platos y vasos) y las que parecen ser piezas de fruta. Lo mismo podría decirse de la expectativa sobre la distribución de géneros en la mesa, que permanece, por lo menos, ambigua, a excepción de asumir un código de vestimenta específico que ya no siempre es el caso en occidente. En suma, la naturaleza de nuestras expectativas en el reconocimiento de estas imágenes en las figuras 10 y 11 se circunscribe a las asignaciones que por defecto ponemos en juego, satisfaciendo de manera parcial algunas de las terminales de un modelo mental. Nuestra experiencia visual previa de la escena bíblica coopera con el reconocimiento de la imagen, al tiempo que las transformaciones en su diseño alteran una elementos centrales de nuestras expectativas, poniéndose en diálogo la imagen y su contexto sociocultural de recepción. Todo este rodeo, sin embargo, está al servicio de reconsiderar el capítulo I de *El proceso*. El paso, sin embargo, de estas ilustraciones visuales del tema de las expectativas según frames y blanks fue dado tempranamente por un estudiante de Minsky, Eugene Charniak (1972). Interesado en aproximación de textos probabilísticas de la comprensión de textos, produjo en su tesis de doctorado un modelo probabilístico con el cual dar cuenta de las expectativas de un lector acerca del grado de probabilidad de eventos en una narración, desde las cadenas de oraciones leídas y a la proyección de las que no. Como en la teoría especulativa de Iser, el sentido del modelo de Charniak apunta a entender cómo desde sucesiones de oraciones es posible la producción de interpretaciones, entendiéndose aquí el hacer explícitas las posibles conexiones tácitas entre grupos explícitos de un texto.

Un ejemplo inicial de narración ofrecido por Charniak, a modo de introducción, es el siguiente: “Fred estaba yendo a la tienda. Hoy fue el cumpleaños de Jack y Fred estaba yendo a buscar un regalo” (Charniak 1972: 6).



**Fig. 11.** Campaña publicitaria de Marithé et François Girbaud

Entender la historia como una explicación básica del nivel narrativo se realiza bajo el planteamiento de preguntas y respuestas, de manera que responder a las cuestiones “¿Por qué Fred está yendo a la tienda? ¿Para quién es el regalo? ¿Por qué Fred está comprando un regalo?” es equivalente a una explicación básica. La relevancia de las preguntas, asimismo, descansa en dos razones asociadas a cierta indeterminación. La primera es que no hay respuesta explícita a ninguna de ellas en la breve narración. Es claro que el texto carece de conectores pragmáticos que permitan el vínculo entre la primera y la segunda oración. De allí que, como segunda razón, la comprensión del texto nos exija la inferencia de una respuesta no desde lo que expresamente es dicho. Lo que la breve narración nos demanda es la introducción de información previa y, en particular, "sobre el mundo como tal" (Charniak 1972: 6). Por ejemplo, la restitución de algo muy común en el mundo occidental (y no tanto desde el mundo del *Don* del que hablaba Marcel Mauss): los

objetos conseguidos en tiendas son comprados, pensando, a su vez, que los regalos son "frecuentemente comprados en tiendas", por no decir que también en este mundo occidental (y también oriental) a las personas que cumplen años les es común recibir regalos. Por supuesto, no toda información se vuelve inmediatamente relevante ni este esquema requiere la conciencia proposicional de la entera cadena de creencias y hechos implicados en la respuesta a aquellas tres preguntas (Charniak 1972: 7). Mi punto, sin embargo, no es describir ni mucho menos evaluar en detalle el modelo de Charniak. Lo que interesa es, en primer lugar, el reconocimiento del papel del lector en la intuitiva identificación de lagunas y el llenado de las lagunas a partir, en segundo lugar, del empleo de información con la que ya cuenta acerca del mundo más o menos inmediato en el que el que produjo sus representaciones o modelos y las terminales correspondientes.

La escenas iniciales de *El proceso* también producen en el lector un conjunto de expectativas asociadas a las terminales de *arresto*. Sólo a modo ilustrativo, la fig. 9 organiza nuestras intuiciones abductivamente. 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 no hay hasta darse una confirmación puramente nominal 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 expectativa de agentes de policía, de esto, a su vez, pensamos en protocolos de arresto, identificaciones, trajes oficiales y distintivos, esperaríamos entonces la descripción de cada uno de esos detalles en las escenas iniciales. Sin embargo, dice el narrador sobre el que *sabemos* luego es un agente policial (*Wächter*):

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 1990: 7).

En ningún momento, sino sólo hasta la declaración de arresto y luego la oración con aire de duda “sólo podrían ser agentes” (“es konnten ja nur Wächter sein“ (Kafka 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 nombre si no es debido a sus conversaciones o menciones. Con la fig. 11 detallo algunas terminales más de un arresto. 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*) hay un arresto? Todas las terminales intuitivas del modelo mental de arresto de un Estado de derecho son falsas:<sup>70</sup> 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),<sup>71</sup> no hay una identificación oficial de los agentes (sólo a través de conversaciones sabemos sus nombres y sólo porque introducen a un inspector y declaran la detención los

---

<sup>70</sup> Uso con toda intención la expresión “Estado de derecho” porque así se lo hace en el primer capítulo de la novela, lo que, es claro, justifica la expectativa dependiente de las terminales de *arresto*.

<sup>71</sup> Cabe decir que K. es aquí, como en otro momento que mencioné, por acaso la voz del lector hacia el final del capítulo cuando de manera expresa dice a los tres agentes de policía no estar vistiendo uniformes. La respuesta del inspector, sin embargo, con todo cinismo (sabemos que aquí Kafka, lector en voz alta de sus propios trabajos, reía mucho) es que el uniforme es en todo independiente de la causa judicial contra K.

“reconocemos” agentes), los agentes no le piden en ningún instante la identificación a K. (incluso K. especula con presentarles una identificación de su libreta de ciclista), los agentes no leen los derechos de K. (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.

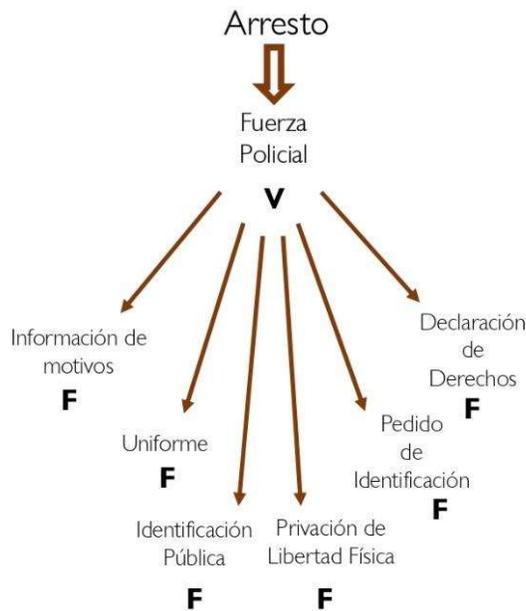


Fig. 11. Las terminales de un protocolo de arresto

Esto último resulta interesante de modo particular, porque el narrador se vuelve *a posteriori* muy poco confiable. Gracias a sus palabras sabemos que K. ocupaba un alto puesto en un banco (su empleo) 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 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 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, se hicieron de un auto con el que ir al banco y la detención ante K., que por un momento se solapó al lector, se volvió consistente con ir al trabajo. La privación de libertad tampoco es una verdad de ficción en esa novela.

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 1990: 22). Otra vez, la peculiaridad del pasaje es 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 desde la libertad de ir al trabajo que “Entonces el estar arrestado no es tan terrible” (Kafka 1990: 26) parece trivializarse la naturaleza de la detención haciéndonos 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. Así como el inspector sugiere no saber siquiera si K. está siendo acusado de algo y sugiere, a su vez, que nada de eso perturba el cumplimiento de su deber (restringido, entonces, al menos hasta el capítulo I a un arresto que es puramente nominal), se presentan sutiles coerciones sobre K. en caso de no seguir algunos mandatos, primero, de Franz y Willem, segundo, del oficial superior. Esta conjunción sin ser estrictamente contradictoria,

es decir, declarar no saber 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 comprometa más su situación, genera por lo menos otra atmósfera de inconsistencia en el lector.

¿Qué entonces nos hace pensar 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 es nula. 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, en resumen, 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 haya 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 – si por un momento adopto el léxico de Iser – tienen un papel muy relevante en el juego de la apreciación (postulación de saliencias estéticas) o, lo que es lo mismo, la postulación de perspectivas posibles de los contenidos del texto. Volveré a esto en el capítulo siguiente. Aquí, sin embargo, cabe volver sobre mis pasos y reinterpretar esta resistencia de los textos literarios de Kafka a la lectura estandarizada desde la perspectiva de la valencia epistémica de la literatura. Esta reinterpretación, sin embargo, demanda pensar el nexo que enlaza la metacrítica de la literatura de Adorno a la valoración práctica de la literatura, sea el objeto una lectura estandarizada, sea una lectura específicamente literaria. El nexo entre ambos dominios es, como ya adelanté, provisto por el

psicoanálisis. En la breve sección siguiente reconsidero una hipótesis sobre los lectores estandarizados que introduce el principio de realidad freudiano y, asimismo, la expresión de la personalidad autoritaria que para Adorno eso todo supone.

### **Valor cognoscitivo de la especificidad literaria**

La segunda sección de este capítulo con toda intención cedía a un contexto de discusión más adecuado uno de los breves epigramas de Adorno sobre el concepto de *enigma*. Discutir ese epigrama es el objetivo general de esta sección que cierra este segundo capítulo. En *Teoría estética* puede leerse:

Tan obsesivo es el principio de realidad para ellas [las personas sin musa] que el comportamiento estético simplemente se tabuiza; estimuladas por la aprobación cultural del arte, masivamente las personas sin musa la vuelven agresión, produciéndose al fin de cuentas esta conciencia general sobre la actual desartificación del arte. (Adorno 1970: 183)

El pasaje no trata modos de lectura o simplemente la recepción del arte tal como lo propuse en el capítulo I y en la segunda sección de este mismo capítulo. No hay allí un análisis trascendental de la recepción, uno que se pregunte por lo que hace posible la práctica literaria, en términos de sus heterogéneas reglas (recuérdese el valor y los límites de la analogía del ajedrez en la comprensión de la literatura). Lo que hay allí es una hipótesis psicoanalítica sobre una observación intuitiva sobre, a su vez, los modos de recepción contemporáneos. El arte se vuelve un enigma a las “personas sin musa” porque el principio de realidad tiene un papel dominante en su economía psíquica. Lo estético se tabuiza, en el sentido de no permitir la pública discusión sobre su naturaleza y la problematización, por tanto, de sus particulares dificultades de comprensión. La relación con el arte, que de todos modos es imperativo, comporta los rasgos del esnobismo. Las loas a Kafka o a Beethoven son

obligatorias, lo mismo a cualquier otro músico incómodamente consagrado en el siglo XX; sin embargo, la recepción de sus obras sigue reglas inespecíficamente musicales o literarias. Esto todo no deja de tener, una vez más, un aire de arbitrariedad, porque parece estipularse por literario o musical un comportamiento específico, mientras lo que no se le ajusta a ese comportamiento se lo expulsa de los dominios del arte, rotulándose bajo los principios de otras prácticas o costumbres (música de fondo, escucha fetichizada, escucha regresiva, etc.). Así y todo, el más sólido argumento acerca de una lectura literaria fue presentado en el capítulo I: cuanto más general el interés por un tema, más allá de toda perspectivación, menor la naturaleza literaria de la lectura, en el sentido de que la amplitud de objetivo determina lo común de las prácticas, en particular, la filosófica y la literaria. Así, si la búsqueda es la recopilación de instancias del tema de la traición familiar en búsqueda del poder, pues bien una larga serie de tragedias se hacen idénticas en contenido.

Volviendo. ¿Qué es lo que inhibe, coarta o impide una lectura literaria y estimula una lectura “seria”? La naturaleza del epigrama responde a una pregunta de orden factual más que trascendental. Y las características de esa respuesta exigen una revisión de los modos a través de los que el psicoanálisis comprende las ficciones literarias. En la medida en que la hipótesis de Adorno introduce la noción de principio de realidad, se hace necesaria la definición de esa noción y la especificación de su rol y significación en el esquema general de psicoanálisis, para luego reconsiderarla en este contexto estético. Así, “Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens” (Formulaciones sobre los dos principios del acontecer psíquico) de 1911 es un buen punto de entrada en la búsqueda de esas tres demandas (definición, rol y significación del principio de realidad y también del principio de placer). Los apuntes sobre este texto, a su vez, son revisados según las observaciones de Adorno sobre la dimensión práctica (política) de la industria cultural. Estas observaciones consisten, en mayor o menor medida, en el reconocimiento de las condiciones psicológicas de la autonomía individual y colectiva. Dicho de otro, el punto de llegada de esta sección es indicar – únicamente

indicar – el papel de las ficciones literarias en la psicología de la autonomía individual y colectiva en el esquema general de la estética de Adorno. En el siguiente capítulo, de todos modos, retomaré las preguntas sobre una aproximación de este tipo (la legitimidad de la psicología en la metacrítica de la literatura, la propuesta propositiva de Adorno acerca de la interpretación literaria).

La postulación de un criterio de distinción ficción-realidad en el psicoanálisis puede leerse en el famoso ensayo “Das Unheimliche” (Lo ominoso) (Freud 1974). Allí Freud distingue en dos experiencias *ominosas*: lo ominoso vivencial (*Unheimliche des Erleben*) y lo ominoso de la obra literaria (*das Unheimliche der Dichtung*) (Freud 1974: 263-4). Sobre ese criterio ya hablaré a continuación; antes cabe introducir una breve observación sobre las condiciones intuitivas desde las que tiene sentido la postulación de aquella distinción ficción literaria-realidad. Esta observación consiste en que mientras experiencias ominosas ocurren en la vida cotidiana, involucrando tales o cuales eventos, entidades y personajes intencionales, los análogos, *prima facie*, ficcionales de esos eventos, entidades y personajes en obras literarias no suelen producir las mismas experiencias en los lectores. Las narraciones de universos ficcionales animistas no suelen producir un efecto ominoso en los lectores que las circunstancias en las que lo ominoso de la vivencia ocurre. La recíproca también es el caso porque la elaboración de ciertos universos ficcionales a través de la práctica literaria admite para Freud la exploración de experiencias ominosas que exceden las que son el caso en la vida cotidiana. Aquí no cabe, sin embargo, un estudio ni muy detenido ni nada detenido de lo ominoso según el psicoanálisis, baste decir, por lo pronto, que las experiencias ominosas, así como otras las propias de la vida cotidiana,<sup>72</sup> son definidas como el retorno de lo reprimido y la reafirmación de creencias primitivas, infantiles, superadas en la vida adulta; o, como lo presenta Freud, “complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión, o cuando parecen ser reafirmadas unas convicciones primitivas superadas” (Freud 1974: 263). Los miedos a la soledad, el silencio y la oscuridad,

---

<sup>72</sup> Aquí me refiero al sentimiento (*Empfindung*) del *déjà vu*, “el recuerdo de una fantasía inconsciente” (Freud 1947: 295).

asociados, por ejemplo, al animismo (Freud 1974: 263), son casos típicos de vivencias infantiles a veces vueltas, bajo sorpresa, vivencias adultas. Otra vez, las ficciones literarias, sin embargo, no replican la experiencia de lo ominoso vivencial. La paradoja, así la llama Freud en ese ensayo, es que sea posible *intensificar* y *multiplicar* lo ominoso vivencial en la literatura (Freud 1974: 265), siendo que la distinción ficción-realidad se sigue de una “prueba de realidad” (*Realitätsprüfung*) (Freud 1974: 264). Las ficciones literarias configuran un subconjunto del universo de las fantasías que oponen su principio psicológico al principio a través del que la realidad se constituye. Dicho de otro modo, el estudio epistémico y práctico de las ficciones en el psicoanálisis demanda el estudio de los principios de placer y realidad.

El interés del psicoanálisis en la ficción, en esa peculiar clasificación que la comprende entre las fantasías (y, en particular, el dominio general de lo simbólico) es médico, aunque con la salvedad de que la noción de salud que ese interés circunscribe comporta un dominio práctico, en el sentido de las condiciones psicoanalíticas de una vida buena. Así, la discusión de Freud sobre la distinción neurosis-psicosis se jerarquiza en dos dominios: (i) uno epistémico-ontológico, relativo a la relación teórica mente-realidad y (ii) sobre las condiciones psicoanalíticas de un comportamiento “normal”. Un lábil equilibrio colaborativo de las dos tendencias, neurótica y psicótica, es el específico de la salud según Freud: “la neurosis no reniega de la realidad, sólo no quiere saber nada de ella; la psicosis reniega de ella y busca reemplazarla” (Freud 1967: 365). Así, la colaboración o equilibrio lábil de la salud consiste en que “la realidad casi no es negada como en la neurosis, pero como en la psicosis es forzada a su transformación” (Freud 1967: 365). La diferencia, sin embargo, es que la transformación de la realidad propia de una mente saludable no es apenas “interna”, sino externa. Dicho de otro modo, la mente no se repliega ante las fuentes estimulativas dolorosas o que se hacen intolerables a la conciencia (lo peculiar de la neurosis);<sup>73</sup> más bien se toma

---

<sup>73</sup> Esta noción de intolerancia se remite desde uno de los primeros escritos de Freud sobre las defensas psíquicas ante estímulos que desequilibran la salud. Freud habla de una “intolerancia

conciencia de la fuente y se intenta la transformación de esa fuente. La salud, desde un punto de vista psíquico, demanda, entonces, la clara distinción realidad-fantasía, de manera que la fantasía no tome el lugar de la realidad (psicosis), al tiempo que haga posible una distancia imaginativa de lo real o, lo que es lo mismo, la posibilidad imaginada de otras realidades. En cada caso, en cada uno de los extremos que funcionan como condiciones normativas negativas de la salud (la pura fantasía psicótica y la pura realidad neurótica), operan dos principios, uno el principio de placer, otro el principio de realidad. El equilibrio operativo de ambos, equilibrio que hace posible imaginaciones o fantasías con valor práctico (allanando el camino a la transformación de las condiciones de vida externas), es el que al fin de cuentas garantiza la salud mental. Una vida, como apunta Freud, organizada según fines exige ese equilibrio de principios. Finalmente, entonces introduzco una breve reseña comentada de la ontogénesis de esos principios y su valor práctico cuando se los considera equilibrados en ese concepto de fantasía que podría llamar “normal” o “no-patológica”.

La ontogénesis de la distinción conciencia-realidad exterior (*Bewußtsein-Außenwelt*) comporta esencialmente dos grandes fases, según Freud, que interactúan en pugna constante a lo largo de la vida psíquica del individuo: una regida por el principio de placer (*Lustprinzip*), otra regida por el principio de realidad (*Realitätsprinzip*). La fase inicial de esa ontogénesis comporta procesos psíquicos inconscientes, los más primarios y antiguos del desarrollo, de manera que sólo podemos llamarles “inconscientes”, en sentido estricto, *a posteriori*, porque en el momento mismo de su emergencia biológica no emergen en la posibilidad de hacerse procesos conscientes y esto por la simple ausencia de conciencia.<sup>74</sup> El principio de ese desarrollo es la ganancia de placer. En una primera fase del

---

[*Unverträglichkeit*] de la vida de las representaciones [*Vorstellungslieben*]” (Freud 1952: 61), es decir, una vivencia, representación o sensación produce un dolor lo suficientemente intenso que la conciencia la desplaza o, como ya estaba en ciernes en sus escritos desde muy temprano, la olvida.

<sup>74</sup> De la interacción primaria, más primitiva, Ello-realidad (o proto-realidad exterior) emerge el Yo, que, bajo la metáfora de LA MENTE ES UN CONJUNTO DE REGIONES (*Bereiche*), rige los procesos de pensamiento pre-conscientes (Freud 1939: 172).

desarrollo del aparato anímico (*seelischen Apparat*) se aspira, por tanto, al placer y se procura el alejamiento del displacer (Freud 1955: 231). De ahí que la tendencia al placer se postula motivada por “necesidades internas” (*inneren Bedürfnisse*) al aparato anímico, una proto-conciencia o simplemente los estadios más primitivos del Ello. En esas fases primitivas del desarrollo del aparato anímico ocurre, como también en la vida adulta, una dinámica de reposo y perturbación del reposo. El estado inicial del reposo del aparato psíquico se perturba por la actuación de las necesidades internas o, simplemente, por la actividad del principio de placer. La actuación de ese principio es perturbadora para el aparato psíquico porque es *también* una tendencia del aparato psíquico la procura del reposo, o sea, así como esa proto-conciencia viene equipada con una facultad del placer también viene reglada por una búsqueda del reposo, de ahí, entonces, una tensión muy primaria desde el punto de vista biológico. El objeto de placer, sin embargo, se postula externo, de manera que la actuación del principio de placer sólo es epistemológicamente posible si algo, “lo mentado” (*das Gedachte*), es objeto de la tendencia a la ganancia de placer. Inicialmente, sin embargo, lo mentado es puesto (*gesetzt*) alucinatoriamente por esa proto-conciencia. En esa primera fase regida por el principio de placer, el “desengaño” (*Enttäuschung*) es parte frecuente de la sensibilidad del aparato psíquico; esto significa que la solución más primaria al quiebre del reposo (reposo buscado) fracasa; por tanto, la búsqueda de la satisfacción del principio de placer por la vía alucinatoria es progresivamente abandonada por la frecuente ocurrencia de desengaños.

El fracaso frecuente de la vía (*Wege*) alucinatoria obliga al aparato psíquico a la constitución de una alternativa para la gestión del reposo, por tanto, para la gestión de la perturbación implicada en la actuación del principio de placer y el desengaño, que en la primera fase del desarrollo le es inherente. La constitución de un principio de realidad es una vía alternativa para la gestión de la perturbación y el reposo, es decir, para la gestión de la interacción entre el principio de placer (tendencia a la ganancia del placer) y una proto-realidad (lo otro que no se corresponde con las alucinaciones, es decir, la fuente del desengaño). De ahí que, por tanto, la realidad

exterior ganó significación (*Bedeutung*), porque el aparato psíquico requirió dominar la fuente del desengaño. Al ganar relevancia el dominio de la realidad exterior, ganaron relevancia los órganos sensoriales y también la conciencia. Freud asume, entonces, que una proto-conciencia es una conciencia no de las cualidades sensoriales, sino de las cualidades del placer y dolor, organizadora de una proto-realidad según el principio de placer. El desengaño, según Freud, entonces también hizo de la conciencia una conciencia de las impresiones, no sólo de las cualidades del placer y el dolor. La conciencia, para Freud, emerge, entonces, en la interacción de la perturbación, que irrumpe en el reposo del aparato psíquico, y el desengaño que, a su vez, surge de lo otro a la vía alucinatoria y las proto-impresiones fantásticas. La conciencia emergería, por tanto, como la segunda solución posible a la recuperación del reposo que las necesidades internas perturban y la proto-realidad externa desengaña. La toma de significación del principio de realidad en la economía psíquica es un factor del desarrollo de diferentes facultades cognitivas. El desarrollo de la atención (*Aufmerksamkeit*) es el resultado del desarrollo de la conciencia y los órganos sensoriales post-desengaño (Freud 1955: 232). La emergencia de la memoria (*Gedächtnis*) es el resultado, por su parte, de la necesidad de realizar un registro de los contenidos representacionales atendidos (y fuentes del desengaño) (Freud 1955: 233). Por tanto, la conciencia como par atención-memoria y sus reajustes dinámicos son una condición para el reconocimiento preciso de las fuentes del desengaño. La represión (*Verdrängung*) es, en la primera fase, el principio epistémico de las proto-representaciones (emergentes, no atencionalmente constituidas), según se trate en esa primera fase de proto-representaciones placenteras o dolorosas.

El juicio (*Urteilsfällung*), otra de las facultades cognitivas salientes de la actuación del principio de realidad, emerge porque en su actividad que se discierne la realidad exterior, en la medida en que presupone la institución de valores epistémicos (verdad-falsedad) a través de los cuales se discierne, a su vez, la correspondencia con la realidad (una relación entre una estabilización de la realidad

atencional-mnemotécnica y las representaciones constituidas presentes).<sup>75</sup> En la realidad pre-principio de realidad no hay atención ni memoria ni conciencia atencional (por tanto, tampoco estabilidad representacional) ni juicio (por tanto, ni verdad ni falsedad). Para la realidad pre-principio de realidad no hay elucidación precisa de dos realidades. En la primera fase del desarrollo del aparato psíquico, la descarga motriz (*motorische Abfuhr*) del aparato anímico alivia el sufrimiento estimulativo a través de inervaciones enviadas al interior del cuerpo (mímica, exteriorizaciones de afecto (*Mimik, Affektäußerungen*)). La acción (*Handeln*), es decir, la transformación de la realidad según fines, es la segunda vía de alivio del aparato psíquico, desde el punto de vista ontogenético. Ante las tensiones, la descarga motriz dejó pasó al "proceso del pensar" (*Denkprozess*). La acción es posible en la constitución de una conciencia atencional-mnemotécnica y es, entonces, a través de esa conciencia que la transformación de la realidad es posible (la transformación de la realidad sólo es posible bajo el conocimiento preciso de las fuentes del desengaño).

De todo este breve esquema lo que interesa, dicho nuevamente, es que la fantasía, regida por el principio de placer (y escindida del Juicio),<sup>76</sup> abarca también el dominio de las ficciones literarias. Así pensadas, la literatura hace posible procesos del pensar necesarios para la construcción de equilibrios psíquicos. La indistinguibilidad de la realidad y la fantasía en los primeros estadios del desarrollo psíquico para el psicoanálisis ceden paso al discernimiento del pensamiento y lo real en la actuación del principio de realidad; sin embargo, el *fantasear* (*phantasieren*) sobrevive a la actuación dominante del principio de realidad a través

---

<sup>75</sup> No ha sido estimado lo suficiente el estudio del Juicio en la teoría de la mente de Freud, a pesar de que un sentido común popular describa la locura con expresiones del tipo "perdió el Juicio". Lo interesante es que la pérdida del Juicio no es equiparable a la ausencia de su regencia en algunos tipos de fantasías particulares. La ficción literaria prescinde del Juicio para Freud. Y de eso debería inferirse que la ausencia de su regencia (sin que eso suponga pérdida) tiene un papel relevante en la transformación de lo real.

<sup>76</sup> La escisión del Juicio sólo puede ser parcial, porque si se pretende una cierta consistencia entre la teoría metacrítica contemporánea de la literatura y el psicoanálisis no puede negarse que existen narrativas no-ficcionales y el conocimiento del lector (y entonces el global de sus Juicios al momento de leer) está al servicio de la explicación (y, por tanto, también de la interpretación) de las obras literarias.

del juego infantil, los sueños diurnos (Freud 1955: 234), el humor (Freud 1966: 215) y agrego también en la producción de arte (Freud 1955: 236-7),<sup>77</sup> bajo el detalle de que precisamente la producción de fantasías artísticas (i) no son confundidas con la producción de realidad y (ii) que el fantasear está asociado a un descontento (*Unzufriedenheit*) ante el dominio del principio de realidad (Freud 1955: 236-7, 1966: 216-7). Si bien, entonces, el conjunto de las fantasías no es co-extensivo al concepto de las ficciones literarias en Freud, una disposición literaria puede entenderse en ese contexto de discusión como un subconjunto de las actividades imaginativas que se sustraen de la regencia del Juicio (y, por tanto, de la verdad, al menos en términos del examen de correspondencias entre representaciones mentales y parcelas de la realidad no-mental).

El principio de realidad es dominante, según Adorno, en las personas sin musa que son incapaces de un comportamiento que por fantástico siga otro principio que no sea el del Juicio, en particular el contralor de la realidad no-mental. Asimismo, la dimensión práctica del principio de placer, rigiendo las fantasías (y, por tanto, también la ficción literaria), es inhibida o reprimida, lo que, por hipótesis, guarda las características de la neurosis obsesiva. En suma, la negación de la ficción, que es en términos generales la negación de la fantasía y, con ello, del principio de placer, es la negación de lo que perturba la realidad tal como es. En ese sentido, el ejercicio de abandono parcial y provisorio del principio de realidad (en la forma del abandono del Juicio) establece una distancia con lo real a lo que, según Adorno (desde Freud), se jura obediencia y respeto a la autoridad o autoridades que en todos los órdenes y prácticas la instituye. Ese es uno de los rasgos centrales de la *personalidad autoritaria*, el seguimiento irrestricto de las reglas de una realidad social establecida (a esto Adorno le llama “convencionalismo”). La industria cultural, tal como la entiende Adorno, también comporta un eco específico de esa tendencia al seguimiento de reglas (y condena a lo que no las sigue). El eco es la

---

<sup>77</sup> Para Freud, El juego infantil no es exactamente fantasía, al menos no en un sentido estricto de una actividad mental imaginativa privada, pero sí es una actividad antecedente al fantasear adulto (Freud 1966: 215).

recepción por reconocimiento, sea musical o literario. Si esto último, entonces la lectura específicamente literaria, en tanto no se rige de modo dominante por los principios del Juicio, es desplazada por otras que involucren las prácticas cognoscitivas típicas. Una tendencia materialista estricta (digamos, la literatura como reflejo de lo real. “la situación actual del hombre”)<sup>78</sup> o una lectura teológica (especulativa, como reflejo simbólico de una “situación eterna del hombre”) de las obras de Kafka sigue los patrones de lectura regidos por el principio de realidad (y su desplazamiento de las fantasías regidas por el principio de placer). Esto todo, sin embargo, no puede leerse de inmediato como una propiedad de una personalidad fascista en sentido estricto, como si quien no leyese la literatura como juego de perspectivaciones de inmediato obsecuente del *statu quo*.

La estrategia de los ensayos de Adorno es más bien la del diseño de caricaturas sociales o, dicho de modo plano, la exageración de “tendencias” (García Düttmann 2006: 40). Adorno nunca afirma seriamente que *todos* los lectores estén coptados por una gran tendencia social de pérdida de autonomía o que incluso no leer literatura como tal sea de inmediato explicable como una pérdida de autonomía práctica. En todo caso, su apunte pretende de la exageración de los rasgos de algunos fenómenos sociales proveer explicaciones enfáticas con valor heurístico. Su hipótesis sobre la industria cultural y, entonces, es que la industria cultural socava una condición de la democracia, que es la autonomía de los individuos, en tanto productores de juicios y decisiones autónomas (Adorno 1977c: 345). Una sistemática negación de la fantasía y un apego al juicio indispone a producción de escenarios imaginativos alternativos a los que de facto frecuentemente vivimos. La primera mención al psicoanálisis en las *Notas* va en esa misma dirección. La literalidad extrema del lector es apuntada desde “dentro” de la propia ficción (en aquel caso *El castillo*) en que Sortini, el funcionario del castillo al cuidado de la bomba de incendios, nunca se aparta de su tarea. Ese no apartarse, sin embargo, no es en puridad conductual, sino y en particular mental. El delirio del tacto que aterra

---

<sup>78</sup> En los entrecomillados dentro de los paréntesis recuerdo el inicio de las “Notas sobre Kafka”.

secretamente a Sortini es que algo interrumpa el cuidado de la regla que le fue encomendada. La irrupción ante su propia sorpresa del deseo ante la aparición de Amalia tiene, en la hipótesis de Adorno, tiene la explicación en ese carácter neurótico obsesivo. La obsesión por el seguimiento de las reglas guarda la forma de un tabú. Ese tabú tiene por condición el miedo por los peores castigos en el caso de que se “investigue” que razones o factores instituyen un hecho social (Freud 1961b: 30). La sola figuración, entonces, de un comportamiento desviante es castigado internamente, castigo que suele instanciarse en un cierto martirio culposo. Nuevamente, el salto argumental desde el psicoanálisis de las ficciones como fantasías hacia la conclusión de que la negación de la fantasía nos vuelve fascistas pende de una estrategia regida por la forma ensayo más que por la investigación empírica o la gritante intuición acerca de que un modo de leer circunstancial nos vuelve negados al sentido del humor y al arte. La intuición de este *explanans* es que la negación sistemática del humor, los sueños diurnos, el juego mimético y la literatura (personas sin musa) comporta rasgos cuyo modelo es la neurosis obsesiva.

La categoría psicológica de la neurosis obsesiva, sin embargo, ya sólo pervive en el esquema conceptual del psicoanálisis, porque en la jerga de la psiquiatría y la psicología contemporáneas el nombre de “Trastorno de personalidad obsesivo-compulsivo” (en su sigla en inglés OCPD, *Obsessive-compulsive personality disorder*) estructura sólo en parte un fenómeno psicológico análogo al de la neurosis. El OCPD, sin embargo, no presenta de manera obvia algunas características asociadas a procesamiento del lenguaje. Su sintomatología incluye, sí, rasgos que Adorno postula desde el psicoanálisis propios de una personalidad obsesiva: detallismo o perfeccionismo, sobreestimación de la productividad (laboral), inhibición de la espontaneidad (*over-conscientiousness*), incapacidad de deshacerse de objetos sin valor, incapacidad de delegar tareas, tacañería, rigidez y terquedad (Diedrich y Voderholzer 2015: 1). La entrega irrestricta a una tarea en sus más ínfimos detalles, la pérdida de espontaneidad, la rigidez, en términos de desenvolver tareas no planificadas o fuera de lo acostumbrado, y la obstinación o terquedad son rasgos consistentes con las cualidades identificadas en los estudios

de la personalidad autoritaria, en particular aquellas relativas a la *escala F* sobre obediencia, conformismo y respeto a la autoridad en los niños. Esas cualidades son la pulcritud, la puntualidad, la obediencia y la modestia (Adorno et al. 1950: 948), cuando no la negación o tabú de la sexualidad (Adorno et al. 1950: 948). La moralidad fuerte, la rigidez de costumbres en un estricto seguimiento de reglas son propiedades del OCPD. Sin embargo, no es claro que sea en particular el OCPD, heredero contemporáneo de la neurosis obsesiva, el trastorno que admita un tratamiento particular sobre las dificultades de procesamiento de un lenguaje no-litera.

La clasificación de los trastornos de personalidad se organiza en grupos o *clusters* de *A*, *B* y *C* (Echeburúa, Salaberría y Cruz-Sáez 2014: 69-70). El tercer *cluster* (*C*) agrupa al OCPD, mientras que el primero (*A*) trastornos paranoide, esquizoide y esquizotípicos. Son estos últimos del *cluster A* lo que verdaderamente han presentado desafíos explicativos sobre el procesamiento del lenguaje. Su características han sido reseñadas de este modo: (a) preferencia por interpretaciones literales más que metafóricas, (b) dificultades para hacer corresponder imágenes a significados figurados, (c) problemas para reconocer la identidad de modos de expresión proverbiales y metafóricos similares, (d) dificultades para seleccionar predicaciones metafóricas adecuadas con las que completar oraciones, (e) ausencia de primado semántico (*semantic priming*) para objetivos metafóricamente relacionados con los estímulos primarios (Langdon, Davies y Coltheart 2002: 77). Lo mismo cabe a otro conjunto de dificultades asociadas al humor, a la comprensión de narraciones ficcionales, la interpretación de expresiones de amabilidad y aburrimiento y un largo etcétera. Todas estas cualidades propias del *cluster A* están directamente relacionadas con problemas de comprensión estética, pero sólo de modo parcial, aunque es cierto, de modo relevante el *cluster C* muestra algunas de esas características del *cluster A* (Diedrich & Voderholzer 2015: 2). Con esto, por tanto, si bien hay evidencia acerca del solapamiento parcial de ambos *clusters* (Stuart et al. 1998), el convencionalismo, en este caso en el sentido del apego innegociable a las reglas de una institución (Adorno et al. 1950: 274), asociable al

OCPD contemporáneo (en parte, por el apego a una moralidad rígida y una disciplina nulamente lúdica) no muestra rasgos evidentes de dificultades en el procesamiento del lenguaje no-literal y, en particular, la interpretación metafórica y no literal de textos e imágenes, rasgos más bien típicos de la esquizofrenia.

Nuevamente, Adorno no se propuso perseguir estos problemas a través de estudios empíricos, bajo modalidades de investigación estándar, sino que exagerando llevó a rango de tendencia social la estandarización (reducción de la apreciación al reconocimiento) y explicó ese fenómeno empleando al psicoanálisis como modelo. En cualquier caso, la vigencia heurística de la correlación conformismo y la rigidez moral, por un lado, y la indisposición al arte y el humor, por otro, parece ser digna de ser pensada en fenómenos de la familia de la llamada *cultura de la cancelación* (Mueller 2021), incluyendo la pretensión de edición de literatura siguiendo los principios éticos, como en el famoso caso de las narraciones de Roald Dahl (Vernon 2023). Esa correlación aún sigue siendo digna de estudio, en la medida en que la seriedad o literalidad que Adorno veía excesiva en Kafka es vagamente un modelo para estos últimos fenómenos, es decir, así como podríamos ver en las obras de Kafka un valor filosófico o antropológico positivo, reduciéndolas a sus “tesis”, bien podríamos ver un valor antropológico negativo en *Voyage au bout de la nuit* Louis Ferdinand Céline (Fló 1967, Putnam 2010). Esto, sin embargo, no es el caso, porque gran parte de la crítica aún independiza la literatura del autor y, además, le sigue siendo un desafío teórico rastrear en la literatura no ya una poética, sino un pensamiento político (Fló 1987).

### **Observaciones finales al capítulo**

Los estudios sobre las *Notas* no han devuelto con toda claridad el tratamiento de dos dominios complementarios, pero diferenciables. Uno de esos dominios es la metacrítica (y ontología) de la literatura, el restante es la psicología (y sociología

especulativa) de la literatura. Ambos dominios configuran el problema del humanismo literario y una respuesta tentativa a ese problema. Acerca del primer dominio, concluí que las observaciones dispersas sobre Kafka están al servicio de la restitución del carácter enigmático, estético, que demanda interpretaciones, también estéticas. Los argumentos de Adorno, cumpliendo la función específica de la defensa de ese carácter enigmático, deben ser leídos entonces como contra-argumentos acerca de por qué no reducir la interpretación a explicación, sea filosófica, teológica o sociológica. El segundo dominio, por su parte, especula sobre las condiciones psico-sociales de una lectura no-literaria de un autor que, por el contrario, es en especial literario (Kafka). La especulación, sin embargo, tiene rasgos normativos, no apenas descriptivos. Leer seriamente a Kafka es la evitación de su carácter enigmático, lo que es lo mismo, según el psicoanálisis, a evitar un pensamiento imaginativo regido por el principio de realidad y, en particular, del Juicio. El rol del principio de placer en la vida adulta es central en ese esquema psicoanalítico porque de ese principio, de su “escisión” de lo real, depende la figuración imaginativa de alternativas a lo cotidiano. El universo ficcional de *El proceso*, por ejemplo, liquida toda expectativa que podamos tener sobre la noción de arresto. La sucesión de absurdos en un universo de arrestos nominales no dice al lector qué alternativas producir sobre su mundo cotidiano, pero sí lo empeña para, en primer lugar, volver significativo el universo de la ficción (el uso de los modelos mentales cotidianos es una condición *sine qua non* de la interpretación estética) y, en segundo lugar, producida una combinación de absurdos con los “materiales” cognitivos cotidianos, el lector da un paso atrás de su experiencia global cotidiana y de su percepción asumida de la justicia. Ese paso atrás ya no es literario y tal vez sus dudas sobre los sistemas de justicia occidentales no dependan de una lectura literaria (y hayan sido el resultado de observaciones extraliterarias). Sin embargo, la literatura colabora con ese proceso reflexivo sobre las condiciones de vida del lector. El primer paso de esa reflexión, entonces, es la perspectivación de los modelos mentales puestos en juego por el texto literario categorizado como tal. Adorno, sin embargo, postula un modo de interpretación que se pretende irreductible a explicaciones, aunque no sea evidente la consistencia con los contra-

argumentos de su metacrítica. En el siguiente, y último capítulo, introduzco finalmente la noción de *interpretación mimética* y la enfrento a los contraargumentos a toda reducción de la apreciación estética a explicación. Consideraré los problemas de esa noción, pero también la respuesta a otro problema planteado por la tradición analítica, que es el de un rol en la crítica de la literatura para el psicoanálisis y la psicología en general. Una vez eso, volveré al problema general de esta tesis, el de la posibilidad del humanismo literario.

### Cap. III. Caminos del humanismo literario

Los contra-argumentos de Adorno son consistentes con la defensa analítica de una literatura autónoma. Ahora bien, ¿es posible recuperar el humanismo literario desde una perspectiva autonomista que, *prima facie*, excluye tanto la prioridad de la semántica en la lectura literaria como identificaciones con personajes de ficciones literarias? De ser posible, ¿cómo entonces? Hacia el final del capítulo anterior avancé una primera respuesta: es teóricamente significativo el valor de la sociología de los modos de lectura literaria. Esa sociología es, sin embargo, una psicología de masas freudiana. Las fantasías, en las que se vendrían a agrupar el subconjuntos de las ficciones y las ficciones literarias, contrarían una tendencia de la lectura al reconocimiento de referentes, la reintroducción de la verdad, la evaluación especulativa de creencias sean de contenido empírico o no-empírico, la valoración de las lagunas textuales como problemas, etc. Un “Kafka serio” anula la dimensión psicológica de la literatura ficcional, que es el *impasse* del principio de realidad operativo en el Juicio (atribución de valores de verdad). Ese *impasse* equivale a la producción de imaginaciones que, en primer término, desnaturalizan intuitivamente esquemas conceptuales (modelos mentales, *frames*) del lector y, en segundo término, hacen posible, aunque no con necesidad, la reflexión acerca de las posibilidades constructivas de otros escenarios políticos (en el amplio sentido de interacciones humanas colectivas). ¿Cómo, sin embargo, se resguarda, según Adorno, ese carácter fantasioso de las ficciones literarias ante las pretensiones y tendencias de lectura bajo estándares epistémicos propios de la filosofía y las ciencias?

La pregunta, como se ve, asume aporética la subsunción de las ficciones literarias a las fantasías, movimiento que – como intenté mostrar – avanza Freud para explicar la “creatividad” del escritor literario. En este último capítulo pretendo, en primera instancia, introducir y evaluar lo que desde Adorno podría llamarse “interpretación mimética”, es decir, la alternativa a la reducción temática de las

interpretaciones literarias. La demanda de interpretaciones en respuesta a los enigmas estéticos de las obras (*gaps, blanks*, etc.) se satisface en el reconocimiento de gestos ficcionales (descripciones de gestos de ficción) y también en la interpretación (explicación teleológico-funcional) de los propios elementos enigmáticos (lo gestual, como inconmensurabilidad, es la base de los enigmas literarios).<sup>79</sup> En ese sentido, la defensa del poder cognoscitivo de la literatura (y, por tanto, del humanismo literario) en las “Notas sobre Kafka” consiste en la defensa de dos sentidos de *gestualidad*. A través de la analogía con el concepto de interpretación del psicoanálisis (el valor de elementos inconmensurables de la enunciación, *refuse*), las interpretaciones literarias tendrían por objetivo el estudio de lo que posibilita e impide una unidad temática o, lo que es lo mismo, la identidad de un global temático (características de los personajes según la conjunción de sus descripciones, de los objetos, los eventos, etc.). Sólo uno de los sentidos de gestualidad es sostenible con interés, por tanto: no aquel en el que la interpretación mimética es la comprensión de gestos que llamo “simpliciter”, entendiendo por esto los gestos cotidianos, reales,<sup>80</sup> sino la especulación sobre el valor estético de información provista por las ficciones literarias a las que no es posible atribuirle una finalidad única en el contexto de un global ficcional.

Ahora bien, este trabajo de elucidación de la respuesta de Adorno a la posibilidad del humanismo literario no puede ignorar algo más aún, que es preguntarse acerca de si es legítima la introducción de la psicología y el psicoanálisis en la crítica de la literatura. ¿Puede sin más subsumirse el concepto de ficción literaria en el de fantasía freudiano? A preguntas como esta mi respuesta toma el camino de la revisión de los argumentos que se han dado desde la defensa analítica de la autonomía de la literatura (Lamarque 1996, 2012). Mi tesis sobre ese punto es la siguiente: son de recibo los contra-argumentos en defensa de la distinción

---

<sup>79</sup> Ahora explico el contenido de este paréntesis.

<sup>80</sup> El conocimiento de la gestualidad cotidiana, en sus diversos estadios ontogenéticos, tiene, de todos modos, un papel en la interpretación mimética, si se acepta la metacrítica de la literatura de Adorno.

interpretación literaria-interpretación o explicación psicoanalítica y psicológica; sin embargo, lo que no es admisible es reducir la labor de la psicología al psicoanálisis y más importante aún, que es falsa la reducción del dominio de la psicología a la psicología de las emociones. La explicación de nuestros procesos de comprensión conceptual es también un objeto de estudio central de la psicología. Y no sólo eso, también un estudio de esos procesos bien puede estar al servicio de la explicación de las condiciones semánticas (semántica cognitiva) de la opacidad literaria, imposible sin un soporte textual opaco. La ganancia cognitiva de la opacidad, como impredecibilidad de eventos ficcionales, no tiene tanto que ver con la sorpresa, que también puede formar parte del conjunto de estados mentales asociados a la opacidad, sino la peculiar distancia cognitiva respecto a nuestros modelos mentales cotidianos.

La primera sección de éste capítulo estudia el concepto de interpretación mimética en las “Notas sobre literatura”. La segunda investiga la pertinencia de los argumentos contra un papel para la psicología y el psicoanálisis en la crítica literaria.<sup>81</sup>

### **Sobre la idea de interpretación mimética**

Las *Notas* proponen un principio de lectura para la literatura de Kafka llamado “principio de literalidad”. Léase a Kafka, dice el principio, no como un catálogo de símbolos a los que atribuirles un sentido ontológico oculto; más bien léaselo como si se tratase de una peculiar literatura realista. La mención a Fenimore Cooper y su *El corsario rojo* es un indicio de esa tesis de Adorno.<sup>82</sup> La garantía del seguimiento

---

<sup>81</sup> El distingo psicoanálisis-psicología no aparece tanto como declaración de convencimiento del autor de esta tesis, sino más bien del reconocimiento de la polémica que trae consigo el colapso de las dos esferas en una.

<sup>82</sup> Adorno cita el siguiente pasaje del prólogo de *El corsario rojo* de Fenimore Cooper: “La verdadera edad augusta de la literatura nunca será posible hasta que las obras sean tan precisas, en

del principio es dada por una elaboración textual peculiar de Kafka, a saber, el tratamiento que, según Adorno, Kafka hizo del *sueño*. Naturalmente, la caracterización de esa elaboración textual asume una noción de “sueño” psicoanalítica, una para la que el lector debe entender *fantasía, sueño de vigilia*, y, en suma, todo proceso de pensamiento no-consciente y regido por el principio de placer, como señalé en el capítulo anterior. “Lo extraño” (*Befremdendem*) no admite un tratamiento fantasioso, si se pretende asegurar su efecto, se lee en las *Notas*. Esa es la tesis de Adorno sobre la elaboración que Kafka hace de la fantasía, de lo perturbador. El pasaje, en verdad, remite a lo extraño como *ominoso*. El efecto perturbador de Kafka, efecto psicológico que podemos conceder contingente, pero no poco frecuente,<sup>83</sup> es el caso en virtud del tratamiento no-fantasioso, propio de lo *ominoso vivencial*. Recuérdese que la distinción de los dos modos de lo ominoso es posible en la medida en que las descripciones de fantasía (ficciones de fantasía), según Freud, anula la posibilidad de una experiencia ominosa de la literatura. Así, un universo ficcional en el que el centro de la atención del lector es llevado al animismo, como cotidianidad de ese universo ficcional, la búsqueda de una perturbación similar o afín a las perturbaciones producidas en experiencias ominosas cotidianas simpliciter fracasa. Haber creído ver un fantasma en una habitación tendría un efecto ominoso, mientras que un universo de fantasmas ficticiales, declarado como tal no lo tendría. Lo ominoso literario que potencia lo ominoso de la vivencia parece asegurarse su efecto siempre que lo extraño a la cotidianidad esté inserto en un universo que globalmente no nos resulte extraño.

La tesis de Adorno, siguiendo a la de Freud, es, por tanto, que el *shock* que producen las obras ficcionales de Kafka son el resultado de una elaboración textual cuyas saliencias fantasiosas son apenas un medio para que el lector entienda de modo verosímil las extrañezas o inconsistencias. En palabras de Adorno, “No conmueve [shockiert] lo monstruoso, sino su obviedad” (Adorno 1977a: 258).

---

su tipografía, como una ‘bitácora’, y tan sentenciosas, en su asunto, como un ‘parte de guardia’” (Cooper 1856: 4).

<sup>83</sup> Ya volveré en la sección siguiente a este problema de la aproximación psicológica a caracterizaciones estéticas.

Eso ocurre, por ejemplo, en *La transformación*. La transformación de Samsa es introducida desde un inicio por el narrador, en un primer plano, pero, de inmediato la acumulación de informaciones ficcionales no ladea las saliencias hacia la explicación de esa transformación, la preocupación del personaje por la búsqueda de esa transformación o incluso un apurado o desesperado pedido de auxilio. La literatura vuelve a la desgracia de Samsa una enfocada en los medios de su cotidianeidad y desde un inicio, en particular, el de su trabajo (perder un tren, llegar tarde, reprimendas de su jefe). “La pretensión de profundidad” (*den Anspruch auf Tiefe*) (Adorno 1977a: 258) no es el conjunto de registros simbólicos en las ficciones de Kafka. Eso ya fue bloqueado través de argumentos analítico-trascendentales. La tesis de Adorno es que la profundidad cognoscitiva de Kafka es más bien el resultado de la comprensión del concreto del texto literario. Los modos en que se orienta la atención del autor vuelve a las descripciones de los eventos ficcionales en extremo curiosas, porque, otra vez, lo perturbador resulta más bien de lo que se describe en un aparente segundo o tercer plano más que en lo fantasioso tomando un primer plano de atención del lector. De esa manera, Adorno introduce su tesis de la analogía psicoanálisis-literatura cuando introduce el tema del sueño: “Así, sin embargo, como Kafka se relaciona con el sueño, el lector debe hacerlo con Kafka. Es decir, insistir en los detalles inconmensurables, opacos, en los puntos ciegos” (Adorno 1977a: 258). El pasaje tiene un valor relativo a la explicación de la producción de Kafka tanto como al de sostener una tesis metacrítica, es decir, sobre los modos adecuados de la lectura literaria. Es deseable, según las *Notas*, que el lector siga los principios de interpretación que, *prima facie*, seguía el propio Kafka ante las fantasías de vigilia, que, de algún modo, son la fuente de producción de ficciones literarias. De todas formas, asumiendo la analogía, asunto sobre el que después volveré, la pregunta es cómo entender esta idea de “detalle inconmensurable”, ¿qué es lo que se entiende en ese contexto por esa expresión? La analogía sueño-literatura, insisto, está al servicio de iluminar una respuesta a la pregunta metacrítica. La analogía no debe tomarse demasiado en serio, en resumen; esas tesis son más bien orientativas acerca de lo que se vuelve relevante en la lectura literaria y, por el contrario, frecuentemente desapercibimos. En ese sentido, así

como la interpretación de un sueño en el contexto clínico atiende aspectos lábiles de la enunciación del sueño (y, por tanto, no repara únicamente en la descripción narrativa como descripción causal de los eventos),<sup>84</sup> la interpretación literaria debe preguntarse sobre aquellas lagunas (*gaps, blanks*) de la ficción literaria que se resisten a una interpretación única sobre sus finalidades o significaciones en un global. La revisión de la analogía, entonces, demanda una respuesta a la pregunta acerca de los “detalles incommensurables”.

El término comparante de la analogía devela la respuesta. “El Moisés de Miguel Ángel” de Freud presenta, sin ser su foco, una analogía reversible a la que Adorno introduce en sus *Notas*. Allí, Freud reseña de modo muy breve la peculiaridad del método del crítico de arte Giovanni Morelli. La distinción de copias y originales más que exigir el estudio de un global pictórico, debe colocar la atención en los detalles en apariencia menores de las obras. La elaboración de las manos era, según Morelli, un índice inequívoco de la identidad de las obras de un autor. Así, Freud señala que como las interpretaciones de Morelli, el psicoanálisis “conjetura desde el desecho – *refuse* – de la observación, lo secreto y oculto” (Freud 1949: 185). Y, en verdad, es esa la tesis de *Interpretación de los sueños*, en particular la respuesta al problema epistémico planteado en su séptimo capítulo. ¿Cómo es posible, se preguntan los antagonistas de Freud según Freud, que si el recuerdo de nuestros sueños es vago, parcial, y del mismo modo nuestras narrativas colchas de retazos, sean los sueños considerados, entonces, las fuentes del conocimiento de la mente? (Freud 1961a: 516, 518). La respuesta de Freud reconoce el valor de la teoría de los sueños, que trae consigo la primera tópica, en la propia opacidad de los sueños. Dicho de otro modo, es la incompletud narrativa de los sueños no un problema *per se*, sino más bien la fundamentación del reconocimiento de una mente sin plena

---

<sup>84</sup> En uno de los seminarios en los que trabajé en la Facultad de psicología de la Universidad de la República presenté el siguiente argumento: de ser relevante únicamente la descripción de la trama causal del sueño, pues bastaría con producir un “poder” onírico, al modo en que un poder notarial les concede legitimidad a terceros en “actos jurídicos”. Alguien en posesión de las descripciones de las tramas causales de los eventos fantasiosos podría tomar el lugar de su representado en el diván de la clínica. Nada de eso, sin embargo, tiene mucho sentido.

conciencia de sí misma y no sólo eso, también sin plena conciencia de los factores que la vuelven en particular inconsciente (Freud 1961a: 519). El psicoanálisis se vuelve el ambicioso modelo de la interpretación literaria en Adorno en la medida en que revierte la analogía tal como la presentó Freud décadas atrás. Un conjunto de detalles en apariencia nulos desde un punto de vista comunicativo parecen tener, al fin de cuentas, un valor central en la expresión de lo comunicado. Actos fallidos y lapsus, risas y desvíos semánticos tienen un rol central en la comunicación no-consciente. Girar el sentido de la analogía introducida por Freud, por tanto, demanda el reconocimiento del término restante de la analogía o, lo que es lo mismo, preguntarse cuáles son los detalles inconmensurables de la literatura o, mejor, cuáles son los detalles inconmensurables en la literatura de Kafka.<sup>85</sup>

Adorno menciona varios ejemplos. Así dicho, y como era de esperarse, no hay definición intensional expresa de esa noción de detalle inconmensurable literario. Lo que le es posible a las *Notas* es una aproximación extensional a través, en primer término, de la mención de pequeños pasajes (ejemplares), nulamente comentados (apenas citados entre epigramas especulativos muy breves), y, en segundo término, el comentario que pueda restituir un sentido filosófico en la cita de cada ejemplo. Aquí mencionaré apenas dos. Hacia el final del segundo párrafo de las *Notas*, Adorno cita uno de los pasajes iniciales del primer capítulo de *El proceso*, aquel en el que K. comenzaba su anómala mañana reconociendo a alguien en la ventana: "A través de la ventana abierta se veía una vez más a la anciana, quien con curiosidad en verdad senil estaba en la ventana opuesta, desde la que continuaba mirándolo todo" (Kafka 1990: 9). La clave de ese pasaje es "una vez más" (*wieder*), porque el pasaje citado por Adorno es el segundo de siete pasajes en los que las escenas de la detención incluyen la descripción de un personaje (la anciana mirando desde una ventana a K.) y sus acompañantes (otros personajes que se le aproximan siguiendo su curiosidad). La primera ocurrencia de esa sucesión es la siguiente: "K. esperó un momento más, observó desde su almohada a la anciana que vivía enfrente y que lo

---

<sup>85</sup> Nuevamente, el valor teórico de la analogía (y sus problemas) es tratado en la sección siguiente.

miraba con una curiosidad ominosa, luego, sin embargo, extrañado y hambriento al mismo tiempo, tocó la campanilla” (Kafka 1990: 7). La campanilla fue tocada para avisar a la cocinera de la casera del pedido del desayuno, que hasta ese momento no llegaba. El desayuno, sin embargo, nunca llegaría. Ese comienzo de la novela, como ya señalé, presenta dos verdades de ficción (ningún crimen fue cometido por K., K. fue arrestado) y una conjetura que daría consistencia a esas dos verdades (K. debe haber sido injuriado). De modo inmediato, una vez presentado el nudo y la conjetura que signa parte del recorrido del lector, el narrador fija la atención en dos hechos ficcionales en apariencia inconexos, pero que contribuyen en la construcción de una atmósfera de anomalías. Uno de ellos es que la cocinera de la casera no llevó el desayuno a K., hecho que “nunca había ocurrido”. El segundo de ellos es el pasaje que acabo de citar: aún recostado, K. observa por su ventana a una vecina mirándolo desde la ventana de enfrente. Ambos pasajes, aquel citado por Adorno tanto como el primero, remiten a la curiosidad, ominosa y senil, de la mirada de una anciana.

El punto de las *Notas*, sin embargo, acerca de estos pasajes y los cinco restantes (Kafka, 1990: 15, 17, 20, 22, 28), es la legítima pregunta acerca del papel que pudiesen estar jugando en las escenas de la detención. El tercer pasaje introduce de modo críptico la descripción de un hombre, aún más anciano (esto es lo que se dice), que acompaña en el mirar desde la ventana a la anciana. El cuarto pasaje es la especulación de K. sobre la posibilidad de solicitarles a aquellos dos ancianos el testimonio con los que justificar ante su trabajo la falta de aquel día (recuérdese que en un primer momento K. asumía que la detención le impediría aquella mañana trabajar en el banco). El quinto pasaje vuelve a aumentar el número de veedores: el narrador describe a un hombre que, siendo más alto que los ancianos, podía verse detrás de ellos jugando con su chiva (barba candado) pelirroja (*seinen rötlichen Spitzbart*). El sexto pasaje, ya más extenso, gana un paso en la interacción ya no visual, sino más bien verbal de K. hacia los veedores de la ventana de enfrente. En cuanto K. termina de negarse a la posibilidad de llamar un abogado, se dirige hacia su ventana e intimida de tal forma a los ancianos y el hombre alto que retroceden

un paso, sin que eso supusiese su desaparición de la escena. A diferencia, además, de los pasajes previos, el narrador sugiere que el pedido de K. a los veedores pudo haber sido escuchado por el oficial mayor (K. les pide a los veedores que dejen de mirarlo). Sin embargo, el mismo narrador sugiere que quizás lo que bien puede ser interpretado como una muestra de acuerdo gestual con el pedido de K. (la expresión de molestia por ser observado) también puede ser interpretado como una completa indiferencia. La descripción de seguro divirtiese al propio Kafka cuando la leyese a sus círculos cercanos: el oficial apoyando una de sus manos en la mesa parece estar comparando el tamaño de sus dedos. La última ocurrencia de aquellos personajes es hacia el final mismo del capítulo. K., ya decidido con sus dos ayudantes a ir al banco (su trabajo), es llamado a observar cómo en la puerta del edificio de enfrente aquel hombre de barba pelirroja observaba la escena de la retirada. Curioso, sin embargo, que el narrador sólo entonces diga que aquel hombre era ya conocido por K., reforzándose, como ya sugerí, el misterio acerca de la conexión entre la detención y K. ser objeto de miradas.

Nuevamente, ¿qué finalidad tendrían esos pasajes en la trama del capítulo y luego de la novela entera? A juzgar por el foco de la escena, podría avanzarse que ninguno. No intervienen en la detención y la interacción con K. es meramente unidireccional, al menos desde un punto de vista verbal. Reciben las molestias de K., pero no responden nada que pudiese ser inteligible ni a K. ni a los lectores (el narrador se encarga de eso). Por otro lado, el número de veedores fue en aumento, ¿pero en virtud de qué o para qué? Adorno mismo avanza una respuesta: “¿Quién no se ha sentido observado de la misma manera por los vecinos en una pensión, [...]?” (Adorno 1977a: 260), lo que debe interpretarse en la clave del inicio del párrafo tercero de las *Notas*:

Esas experiencias no son más que proyecciones privadas y fortuitas, psicológicas. Quien cree que los vecinos lo miran desde la ventana o que desde el teléfono escucha su propia voz cantada – y los escritos de Kafka están plagadas de tales enunciaciones

–, sufre de [...] manía persecutoria, y quien produzca desde allí un sistema está infectado de paranoia. (Adorno 1977a: 260)

La interpretación de Adorno propone categorías del psicoanálisis para dar cuenta de lo que al lector le ocurriría al leer aquel pasaje de la anciana. El contrapunto del arresto (la descripción de la interacción con los oficiales) debe de algún modo responder a la pregunta acerca de cuáles son las posibles significaciones de los veedores en un arresto que, como ya intenté mostrar, es meramente nominal, con énfasis en que la perplejidad de K. es, por momentos, la del lector cuando nada parece saberse acerca de los motivos del arresto, no ganándose ni un paso en evaluar la conjetura propuesta por el propio narrador desde el comienzo (¿alguien injurió a Josef K.?). La respuesta de Adorno pone el énfasis en un nivel gestual: K. no consiente ser visto desde la ventana, eso en primer lugar; en segundo lugar, aquellos personajes interactúan con K. sólo a través de su presencia en la ventana, no verbalmente (lo que dicen le es ininteligible al personaje principal); en tercer lugar, el número de veedores va en aumento conforme se despliega el capítulo; en cuarto lugar, el narrador sugiere que K. ya conocía al hombre de barba pelirroja (de manera que la interacción previa no se sugiere novedosa, planteándose entonces un nuevo enigma); y, finalmente, en quinto lugar, K. piensa la posibilidad de pedirles testimonio ante su trabajo a aquellos dos ancianos de dispar altura. Nuevamente, el énfasis de Adorno es puesto en que estos cinco puntos sí interactúan con los elementos ficcionales centrales desplegados en el capítulo primero de *El proceso*; sin embargo, esa interacción no es si se quiere puramente verbal, sino gestual. En suma, no saber los motivos de la acusación, i.e., no satisfacerse más que de forma nominal el arresto, logra afinidad con la producción de una atmósfera de extrañeza en la insólita ausencia del desayuno, en la aparición de veedores y en la aparición inicial de los que luego se develan ayudantes de K. Nuevamente, el segundo de esos enigmas es entendido por Adorno bajo el auxilio del psicoanálisis: la novela introduce la experiencia ominosa de ser observado sin consentimiento al punto en que las categorías que le son adecuadas, según Adorno, son las de la manía

persecutoria y la paranoia, ¿quizás la narración estimula la saliencia de la injuria también en la descripción de una experiencia invasiva de persecución?

El ejemplo que coloca el problema del párrafo tercero de las *Notas* es precedido por un breve pasaje de *El proceso* que también es de interés para responder la pregunta anterior: “También usted debería ser más reservado, en general, en su conversación; casi todo de lo que usted dijo previamente se podría inferir de su comportamiento, incluso si sólo hubiese dicho un par de palabras” (Kafka 1990: 22). Es el oficial quien le sugiere a K., como ya apunté en el segundo capítulo, que se reserve palabras porque, a pesar de que el oficial *en principio* no juega un papel en el curso de la justicia (jugando un rol reducido a la comunicación del arresto), no le es conveniente a K. estropear su imagen. Así como en el primer párrafo Adorno reconoce el principio de la literalidad en su versión más extrema en el episodio de Sortini y Amalia al lado de la bomba de incendios (*El castillo*), la atención a los detalles inconmensurables también vuelve a reconocerse estipulada por la propia ficción literaria. La directiva del oficial a K., entiende Adorno, es desde la propia obra una nueva directiva al lector: concédase igual o mayor valor a los detalles inconmensurables que a los temas perspectivados que dotan de identidad (y unidad) al despliegue de la ficción. Todo aquello que en la insistente lectura no paciera tener una finalidad en la construcción progresiva de esa identidad tiene un valor específico en esa construcción, a saber, interrumpirla, ambiguarla. La literalidad tiene su contraparte en el personaje que se toma demasiado en serio (neuróticamente) la encomienda recibida (no apartarse de la bomba de incendio); la lectura de lo inconmensurable también encuentra entonces en la ficción un correlato, ficcional y metaficcional. Por una parte, esos detalles aparecen por doquier en la obra de Kafka, fungiendo de fuentes que fundamentan la demanda de interpretaciones estéticas (el nivel ficcional). Por otra parte, la ficción literaria estipularía desde sí misma, saliéndose de sí, cómo debe ser leída (nivel metaficcional). Uno de esos desdobles de la ficción es introducido por Adorno, no en el párrafo tercero, sino en el cuarto de las *Notas* a través del tema de la *imagen*.

Así abre Adorno el cuarto párrafo:

Los gestos inmortalizados por Kafka son un instante entumecido. Como los surrealistas, la conmoción [*shock*] es dada al lector por unas fotografías viejas. Una borrosa, casi desvanecida, juega su rol en *El castillo*. La casera, que la conserva como reliquia de su contacto con Klammer – y por tanto con la jerarquía –, se la señala a K., quien con mucha dificultad apenas puede reconocer algo allí. (Adorno 1977a: 263-264).

Adorno se refiere a una escena del sexto capítulo en que la casera saca de debajo de un colchón una foto “decolorada, por todas partes arrugada, manchada” (Kafka 1982: 124), en tal estado de desgaste que K. no consigue descifrar sólo hasta luego de haber empeñado mucho esfuerzo y las respuestas a algunas preguntas orientadoras a la casera. Ante la pregunta acerca de quién parecía estarse ejercitando en la foto, la casera responde “el mensajero a través del cual Klammer [la] carteó por primera vez” (Kafka 1982: 125). Esa sucesión ficcional, que se completa hasta K. descifrar la imagen desgastada entre sus manos, es nuevamente una metafórica directriz del texto literario hacia sí mismo. La exposición allí es análoga a la introducción de la literalidad y el tema de los detalles inconmensurables, es decir, la predicación de un atributo a la obra de Kafka, en este caso ser “la madre de todas las imágenes como en Proust y Joyce” (Adorno 1977a: 263), comprender su obra a través de la metáfora de la mónada (UNA OBRA DE ARTE ES UNA MÓNADA) y la de la *laterna mágica* y por último la tesis de que la obra de Kafka es la “tecnificación, la colectivización del *déjà vu*” (Adorno 1977a: 263). En un segundo momento, sin embargo, el concepto introducido (la obra de Kafka es una imagen, que objetiva una experiencia primaria y lábil) es reconocido en el propio universo ficcional del que se predicó el atributo complejo. La atención a la opacidad de la obra de Kafka es exigida desde la propia obra, como si lo que se afirma en primera instancia (*léase literalmente, atiéndanse a lo inconmensurable, valórese la opacidad*) tuviese su fundamento en el contenido de la obra a la que la

interpretación se aplica. Antes de comentar ese peculiar procedimiento argumental e introducir el último ejemplo, es preciso un apunte sobre esas metáforas.

En primer término, no debe tomarse literalmente la atribución del carácter de imagen a la obra de Kafka, al menos no por completo. En cierta medida, es verdadero que Adorno entiende por “imagen” la descripción de eventos de ficción que excluyen las líneas de diálogo de una obra (y todo comentario que describa la comunicación gestual de los diálogos). Esto es claro cuando Adorno dice “Quizás todo deba ser un *tableau*, y únicamente un exceso de intención lo ha impedido a través de largos diálogos” (Adorno 1977a: 264). En ese sentido, lo que se sugiere es que las descripciones que nos demandan particularmente la imaginación (en el sentido de una disposición a la imaginación, no a la creencia) tienen un carácter de imagen, que en analogía a la fotografía instantánea captan un instante. De esa metáfora a su vez penden las dos observaciones siguientes, que, sin embargo, limitan la tesis de que por “imagen” deba entenderse únicamente el conjunto de descripciones que excluyen los diálogos de una obra. Las tesis de Adorno sobre la relación onto y filogenética de la gestualidad (mímica) y la notación neumática (los inicios de la notación musical occidental) son trasladadas a la literatura. La notación musical se ha entendido usualmente como un esfuerzo colectivo por fijar sonidos convencionalmente, de forma tal que fuese posible la reproducción musical. Así, cuando Adorno emplea la expresión “colectivización del *déjà vu*”, entiende que en las descripciones literarias, de la misma manera que en la notación musical, hay *sedimentadas* experiencias preverbales, primarias. En su *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (hacia una teoría de la reproducción musical), bosquejos de un libro nunca publicado sobre el asunto que el título designa, Adorno sostuvo que la música y la mímica están ontogénicamente relacionadas, diciendo incluso que los oficios del músico y el actor son similares (Adorno 2005: 206) cuando no que la interpretación de los actores, como en la música, más que involucrar un “comprender, [es] imitar ciegamente” (Adorno 2005: 207). El lenguaje, y en particular el lenguaje literario, se concibe en esa misma clave, es decir, que así como la racionalización, en sentido weberiano, de la música se

objetiva en la producción de una notación que vuelve posible la reproducción de los sonidos (y, por tanto, la producción de identidad o estandarización de los sonidos musicales más lábiles), la literatura, a través de sus descripciones opacas no regidas por un interés veritativo inmediato, guarda consigo también elementos gestuales parasitarios, a la vez que implicados en el propio lenguaje. Insisto a que esto volveré luego, pero baste decir, por lo pronto, que para la psicología experimental contemporánea el estudio del papel de la gestualidad en el desarrollo y adquisición de habilidades lingüísticas ha ganado un lugar dominante (Cartmill et al. 2012; Cartmill 2022). La tercera y última observación sobre las metáforas de imagen de la obra de Kafka es no tanto psicológica sino más bien filológica y tiene su punto de partida en este pasaje:

En su obra [Kafka] se han incrustado varios viejos y estridentes *tableaux*, desde la esfera del circo, con la que su generación sintió afinidad; Quizás todo deba ser un *tableau* [...] Lo que se balancea en la punta del instante como un caballo sobre las patas traseras es fotografiado en una instantánea, como si la postura durara por siempre. (Adorno 1977a: 263-264).

La referencia aquí a los *tableaux* remite a Walter Benjamin y mediatamente al universo parisino de Baudelaire (*Tableaux de Paris*, en las *Les Fleurs du mal*). En primer lugar, la especificidad de las descripciones de París, afirma Benjamin, es que en los poemas de Baudelaire parece haber sido percibida no para ser pintada y, por tanto, retenida, como en las descripciones de Victor Hugo, sino para difuminarse en un cuasi olvido. La decrepitud de ese París posterior a la reforma de Haussmann rima perfectamente con las imágenes de Atget, las cuales, vacilante a lo largo de los años, Benjamin valorizaba como muerte del aura; como en las imágenes metafóricas de Baudelaire, por tanto, ese París sin ya ninguna figura humana, en pedazos, demolido, fue también opacamente absorbido por la fotografía que liquidó el valor ritual del aura (Benjamin 1991: 445).<sup>86</sup> En segundo lugar,

---

<sup>86</sup> La mención al circo es muy relevante aquí porque, como señala Ibarlucía (2020: 129), la historia del *tableau vivant* es la historia de las ferias, en el sentido de espectáculos itinerantes. Nuevamente, el tema de la imagen es una revisión del tema de la gestualidad (detalles incommensurables), en la

Adorno encuentra en el Baudelaire de Benjamin el reconocimiento de la pérdida de individualidad en la configuración de una identidad de masas, sobre todo cuando Benjamin, por un lado, apunta que “Una de las primeras reacciones que provocó la formación de las multitudes en el seno de las grandes ciudades fue la moda de lo que se llamó las ‘fisiologías’” (Benjamin 2005: 13), las que “eran pequeños folletines en los que el autor se entretenía clasificando tipos según su fisonomía y captando al vuelo tanto el carácter como las ocupaciones y el rango social de un transeúnte cualquiera” (Benjamin 2005: 13). Sin embargo, por otro lado, también apunta Benjamin, existía una “fantasmagoría angustiante” que “le corresponde” al juego de las fisiologías que consiste en “ver los trazos distintivos que en un primer abordaje parecen garantizar la unicidad, la individualidad estricta de un personaje, como reveladores a su vez de los elementos constitutivos de un tipo nuevo” (Benjamin 2005: 13). De allí que Benjamin observe que en Baudelaire “El individuo que es así presentado, siempre idéntico en su multiplicación, sugiere la angustia que siente el ciudadano por no poder, a pesar de sus singularidades más excéntricas, romper el círculo mágico del tipo” (Benjamin, 2005: 14). Algo más allá de las afinidades textuales (Benjamin, Adorno, Baudelaire, Kafka), lo que me interesa señalar con esta última observación es que por “imagen” se remite, sí, a la descripción de escenas, objetos, personajes, atmósferas, pero bajo el detalle de la cualidad opaca de esas descripciones. El apunte inicial de Benjamin, que está presente en Adorno al citar la escena de K. descifrando una imagen, es que las descripciones de Víctor Hugo cedieron lugar años después en Baudelaire a descripciones opacas, de hombres sin rostro. Nuevamente, no se trata de imágenes en sentido estricto. Las imágenes de las que habla Adorno son descripciones ficcionales opacas.<sup>87</sup>

---

medida en que la historia de las artes performáticas es entendida como la historia de la fijación de los productos primarios de una fase mimética, preverbal.

<sup>87</sup> El concepto nunca expresamente dicho por Adorno es también concepto forjado por Benjamin, que es el de “imagen dialéctica”, entendiéndose por eso “esa imagen [...] en la que el pasado es fijado en ‘el ahora de su cognoscibilidad’ [...] Es decir, no el objeto en sí mismo [...] sino el objeto arrancado del *continuum* de la historia que se descifra como una imagen alegórica” (Ibarlucía 2020: 149).

Ambos ejemplos son objeto de lo que desde Adorno cabe llamar “interpretación mimética”: “Alguna vez a las experiencias sedimentadas en los gestos les seguirá la interpretación en cuya mimesis deberá reconocer algo general reprimido por el sentido común” (Adorno 1977a: 259). Hasta aquí no lo enfatice lo suficiente: el objeto de la interpretación mimética es el gesto o, nuevamente, lo que se entiende el conjunto de informaciones ficcionales que vuelven enigmática la unidad temática que una interpretación estética pretende (detalles inconmensurables que dotan de sentido a la analogía literatura-sueño). En ese sentido es que sostengo que las *Notas* emplean dos sentidos de gestualidad. Un sentido en el que lo gestual es estipulado por la obra en la medida en que en virtud de sus lagunas demande interpretación estética; el otro sentido más bien tiene que ver con un comportamiento interpretativo caracterizado por la pregunta acerca de la anciana: ¿quién no se ha sentido observado alguna vez en el espacio de una pensión? Por una parte, la gestualidad es ficcional – la mirada de la anciana –, por otra parte, como en Morelli para Freud, la descripción literaria de esas miradas no satisface en apariencia una finalidad en la interpretación de eventos, objetos y personajes de una trama narrativa. Lo primero invita a pensar una interpretación de la literatura análoga a la preparación de personajes por parte de un actor. Como ya señalé al pasar más arriba, la noción de interpretación actoral y musical pone el foco, en Adorno, en la mimesis, no en la comprensión conceptual plena.<sup>88</sup> La tesis bien puede releerse en los términos de la gestualidad musical, la que no es de inmediato analogable a la gestualidad real, que he llamado “simpliciter”. Sin embargo, resultados recientes en psicología experimental vuelven sólida la idea de que a los no-músicos les es inteligible un conjunto de gestos de un director de orquesta, al servicio de orientar el fraseo de los gestos de la partitura, en la medida en que esos gestos manuales y faciales de los directores son similares a los gestos de la vida cotidiana (Poggi et al.

---

<sup>88</sup> Este asunto no deja de ser muy discutido en la filosofía del teatro, porque, como sabemos, el famoso Konstantin Stanislavski atribuía a la preparación actoral de un personaje un rol central en la identificación y un recurso a la exploración de las biografías psicológicas de los actores; mientras que en el caso de Bertolt Brecht, el foco estaba puesto en una experiencia de extrañamiento o distanciamiento con los personajes de ficción teatral.

2021).<sup>89</sup> Como señalan Karla Schultz (1990: 6), Mário Oliveira de Carvalho (2009: 93), Max Paddison (2010: 140) y Alessandro Cecchi (2017: 136), mimesis (y expresividad) en Adorno se definen como el reconocimiento de la dimensión gestual de una pieza, en particular musical, o, como le llama Adorno, la “afinidad no-conceptual de la subjetividad” con su otro (Adorno 1970: 86). Esa noción de gesto, de todos modos, no es, como era de esperarse, transparente en las *Notas*. Dos pasos más es preciso dar en la dirección de volver algo más clara la tesis de la interpretación mimética. Uno de ellos es la restitución de los pasajes en los que la noción atina a ser tímidamente definida. El restante poner en diálogo esa noción de gesto con bibliografía contemporánea sobre gestualidad. Vayamos a eso.

Tres son los pasajes que iluminan algo más la noción de gesto en las *Notas*: (a) "Tales gestos son las *huellas* de las experiencias que se han cubierto bajo el significar" (Adorno 1977a: 273, cursivas mías), (b) "Los gestos inmortalizados por Kafka son un instante entumecido" (Adorno 1977a: 263) y (c) "Las fisuras y deformaciones de lo moderno le son las *huellas* de la edad de piedra, las tizas del pizarrón de ayer, que nadie borró, la verdadera pintura rupestre" (Adorno 1977a: 273, cursivas mías). En cada caso, excepto en el fragmento (b) hay una ocurrencia del término “huella”. Incluso en ese caso, de todos modos, y en la línea de lo que avancé algo más atrás, la tesis de Adorno es que como en las imágenes, en sentido estricto, el lenguaje musical y los lenguajes naturales de la literatura hay registros de experiencias preverbales sedimentadas, contenidas. El presupuesto de esta tesis bien puede encontrarse en los textos de Freud y, en particular, en uno que Adorno menciona expresamente en las *Notas*, me refiero a *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (Moisés y la religión monoteísta) (1939). Desde allí Adorno importó la tesis que de otro modo le hubiese algo esquiva, aunque, en verdad, el propio Freud hasta el final de sus días no pudo resolver de modo sólido,

---

<sup>89</sup> Una referencia clásica acerca del concepto musical de gesto fue propuesta por Leonard Meyer en su psicología gestáltica de la música: “Un sonido o un grupo de sonidos (sean simultáneos, sucesivos o de ambos tipos) que indican, implican o llevan al oyente a esperar un consecuente más menos probable, son un gesto musical o ‘término sonoro’ dentro de un sistema estilístico determinado.” (Meyer 2009: 63).

me refiero a su último intento de derivar una psicología de masas (una historia psicoanalítica de la religión judía) a partir de las hipótesis sobre la psicología individual de sus textos clínicos. El gran desafío de Freud fue en su última obra defender, por tanto, que (i) Moisés fue egipcio (Freud 1939: 24) y (ii) que el olvido de las raíces egipcias de la religión judía guarda analogías con el olvido relativo a cuadros neuróticos de la psicología individual (Freud 1939: 103-4). El interés de Adorno se ubica precisamente allí, en la tesis acerca de que las así llamadas “huellas mnémicas” (*Erinnerungsspuren*), es decir, los registros de experiencias traumáticas tempranas, olvidos peculiares y parciales, son también reconocibles en un nivel colectivo, en una historia de Occidente. Los gestos, en suma, operan como los registros de cualidades *menores* de la enunciación (actos fallidos, los lapsus, *déjà vu*, las risas, etc.), unas que dan cuenta de experiencias individuales tempranas, traumáticas, pero también de experiencias colectivas que en herencia, generación a generación, atraviesan la historia. La analogía de la interpretación literaria como interpretación psicoanalítica, por tanto, proyecta a los gestos más allá del dominio individual, volviéndolos un registro de vivencias en regiones inconscientes de la mente de carácter colectivo.

Por extraño que parezca, la tesis de Adorno (y, por supuesto, las de Freud) se ubican entonces en los lindes de la psicología evolutiva. Según Freud, esa psicología evolutiva tiene por objeto el estudio las huellas mnémicas colectivas: “Si postulamos la supervivencia de tales huellas mnémicas en la herencia arcaica, habremos tendido un puente entre la laguna de la psicología individual y la de masas” (Freud 1939: 179). Sin embargo, agrega Freud: “no tenemos hasta el momento evidencia más fuerte alguna que todos los fenómenos residuales del trabajo analítico, que exigen ser derivados de la filogénesis” (Freud 1939: 180). Eso es todo lo que Freud ofrece como prueba de la herencia mimética que haría posible el traslado de unas conjeturas acerca de la psicología neurótica individual a la psicología de masas, una para la que al trauma le sigue la defensa del olvido, un contenido soterrado a la conciencia que aun así pervive en ella de modo latente y que sólo luego es vuelta conciencia a través del lenguaje aunque de modo

transfigurado. En la psicología individual, dicho de otro modo, no hay apenas un reservorio de vivencias de la infancia, sino que la historia psicológica de la humanidad, vía información filogenética, pervive en esos gestos. No hay allí más argumento que ese y en Adorno tampoco aparecen elementos que vengan en términos generales al menos a sostener de modo más convincente la hipótesis de Freud. Es, en todo caso, en sus especulaciones sobre la música en donde es posible encontrar, como ya mencioné, algunos avances en esa dirección, pero sin que se haga uso de hipótesis fuera del propio marco psicoanalítico que las enmarca. Volviendo, aquellos tres fragmentos sobre gestos son, entonces, fragmentos que remiten a la fijación a través de diversos lenguajes (lo que en las *Notas* llama “colectivización”, que podría adjetivarse en la forma de *colectivización tecnificada*) de elementos preverbales, tanto en un nivel filo cuanto ontogenético. La notación musical fija sin eliminar completamente el carácter lábil de la música previa a la notación neumática; así, la interpretación mimética consiste en la recuperación de ese sedimento por medio de la comprensión de los detalles inconmensurables. Del mismo modo, cabe preguntarse si la gestualidad es también preverbal y paraverbal, bajo el detalle, entonces, de si la gestualidad y el lenguaje pueden pensarse a través de la metáfora de la sedimentación en el lenguaje. Según bibliografía reciente, esa hipótesis es sustentable (Cartmill 2012, 2022), aunque no parece de recibo inferir de detalles inconmensurables en la literatura propiedades de los gestos simpliciter.

Esos gestos son entendidos por la antropología (y la psicología) contemporánea como “actos comunicativos intencionales” (Cartmill et al. 2012: 209-10), a medio camino entre las acciones y el lenguaje manuales y, en particular, el lenguaje de señas (Cartmill 2022: 456). A pesar, sin embargo, de su generalidad ese punto de partida pretende excluir movimientos corporales, manuales y faciales inintencionales y contingentes, por una parte, y, por otra, actos motores acompañados de movimientos faciales contingentes e independientes a esos actos motores. Así, como se sugiere, la apertura de un envase mientras se mira alguien no involucra gestualidad, cuando la mímica de apertura sin envase entre manos, por el contrario, sí la involucra (Cartmill et al. 2012: 210). La noción de gestualidad en

Adorno, de todos modos, parece identificar la ausencia de verbalización en los gestos con la inintencionalidad, como si acaso se concibiese la intencionalidad de modo reductivamente verbal. Así y todo, la defensa de esa posibilidad tiene lugar en las primeras fases comunicativas gestuales y preverbales. Asimismo, aunque algo vaga en sus fronteras, la clasificación contemporánea de gestos (McNeill 1992; Kendon 2004) ha resultado fructífera para el estudio de la ontogénesis del lenguaje (Cartmill et al. 2012; Cartmill 2022), ontogénesis para la que metáfora de la sedimentación no es inadecuada. Es decir, la distinción de gestos producidos en ausencia de lenguaje y gestos producidos en la aparición y desarrollo del lenguaje ha permitido en estos últimos treinta años de investigación sostener una hipótesis que en el contexto especulativo de los escritos de Adorno viene ganando respeto académico, que es el de un papel en la gestualidad en el desarrollo del lenguaje del niño, en primer término, y la progresiva sofisticación promedio de la gestualidad en el desarrollo del lenguaje infantil.

Según esa clasificación, los gestos son (i) deícticos o de señalamiento (Cartmill et al. 2012: 210), que ponen en uso no sólo dedos índices sino también otras partes del cuerpo (Cartmill 2022: 458), (ii) convencionales, i.e., dotados de sentido al interior de una comunidad de habla (Cartmill et al. 2012: 210), (iii) representacionales, que suelen subdividirse en icónicos, i.e., los que recrean “un rasgo de la figura o movimiento del referente” (Cartmill 2022: 458), y los metafóricos, i.e., que suelen ilustrar una metáfora lingüística o bien producir una figuración manual, corporal o facial, como mímica, acompañando lo dicho verbalmente (Cartmill 2022: 458), y (iv) los gestos de golpe o énfasis, que consisten en “enfaticar la prosodia del discurso verbal que acompañan” (Cartmill et al. 2012: 210). Los gestos, sin embargo, bien pueden solaparse, de tal modo que una enunciación no-verbal, que acompaña al discurso verbal, sea clasificable según toda esa semiótica gestual. Así y todo, nuevamente, esta clasificación guarda valor explicativo (e incluso médico) porque permite la producción de hipótesis acerca de falencias en el desarrollo del lenguaje. Mientras que los gestos de señalamiento parecen ser los más primitivos (en el sentido de constituir un primer paso en la

ontogénesis de la comunicación), siendo una suerte de proto-gestos (Cartmill 2022: 458), los gestos representacionales y, en particular, los de énfasis suelen volverse parte de la vida del niño alrededor de los cuatro años, cuando ya el habla se vuelve dominante en el habla infantil (Cartmill et al. 2012: 217), en ocasión de énfasis que resignifican manualmente el surgimiento de habilidades narrativas o, lo que es lo mismo, adicionan “información metalingüística” (Cartmill et al. 2012: 217). En suma, en estos últimos treinta años de investigación sobre gestualidad, buena parte de la comunidad de psicólogos cognitivos y antropólogos sostiene que gestos y habla son parte “del mismo sistema de comunicación” (Cartmill 2022: 459). La evidencia que soporta esa hipótesis hoy dominante es que sea por la manipulación experimental, sea por el estudio de discapacidades, la interrupción de la gestualidad o del habla afecta la capacidad restante. Así, por ejemplo, en una de esas direcciones posibles, durante tartamudeos o disfluencias verbales temporales, los hablantes interrumpen sus gestos (Cartmill 2022: 459). En la dirección restante, bajo experimentación, cuando se manipulan disrupciones en la gestualidad de un hablante también ocurren interrupciones en su discurso verbal (Cartmill 2022: 459). Incluso, es interesante notar que las personas ciegas o de baja visión también *suelen* gestualizar aún en interacciones con otras personas de baja visión o ciegas (Cartmill 2022: 462). Finalmente, unos últimos dos apuntes que permitan aproximarse con claridad al papel de la gestualidad en el desarrollo filo y ontogenético de lenguaje.

Evidencia respecto a lo primero soporta la hipótesis del papel de la gestualidad en el aprendizaje del lenguaje, bajo el expediente de preceder y predecir el desarrollo de las habilidades lingüísticas del niño: “sus gestos deícticos predicen la velocidad del desarrollo del vocabulario y qué palabras adquirirá en el futuro” (Cartmill 2022: 462). Las hipótesis que explican las capacidades predictivas del estudio de los gestos, de todos modos, son diversas, pero en todos los casos los gestos parecen ser mediadores de la relación lenguaje-mundo (Cartmill 2022: 462). Una de esas funciones gestuales que colaboran con el uso y desarrollo del lenguaje es precisamente el señalar, en la medida en que, en la emergencia del lenguaje, los gestos, que desde un inicio comportan el único vehículo comunicativo aproximado

al signo en el niño, complementan las primeras preferencias a través de la especificación de los referentes de la enunciación (acompañando, complementando, determinantes, e.g., “eso”, “esto”, “aquello”, etc.). En etapas posteriores, bajo el dominio de los gestos de énfasis (próximo a los cuatro años), el estudio de los gestos de golpe o énfasis se ha mostrado eficiente en la predicción del uso de marcadores lexicales pragmáticos (conectores que permiten la transición en unidades del discurso mayores al uso oracional de términos y a oraciones complejas). La claridad de esta evidencia en un nivel ontogenético, sin embargo, no tiene paralelos en las investigaciones filogenéticas del rol de la gestualidad en el desarrollo del lenguaje. La pluralidad de respuestas a esa pregunta sobre el rol de la gestualidad está lejos de saldarse. Según, Erica Cartmill, algunas teorías sostienen que el lenguaje tuvo en una primera instancia una naturaleza manual que sólo procesualmente se derivó en el habla (Cartmill 2022: 464-5); otras teorías, sin embargo, plantean que la comunicación en un inicio fue más multimodal, de suerte que tanto la gestualidad como la vocalización del habla tuvieron un desarrollo mutuo (Cartmill 2022: 465). En cualquier caso, en una de las tendencias de investigación en psicología y antropología evolutivas,<sup>90</sup> la primera hipótesis guarda a favor algunas similitudes entre el desarrollo de la gestualidad en el niño y lenguajes manuales en simios (Cartmill 2022: 465). En esa dirección el estudio de colectivos de personas sordas tiene buenos elementos para respaldar “teorías de la prioridad del gesto en la evolución del lenguaje” (Cartmill 2022: 465-6), puesto que comunidades de adultos y niños sordos suelen desarrollar en estadios iniciales de la comunicación lenguas de señas caseras que se derivan paulatinamente en sistemas complejos de signos manuales convencionales (gestos convencionales). Así y todo, las evidencias en favor de las teorías sobre la prioridad de la gestualidad en la adquisición del lenguaje en la especie humana no están menos restringidas a esos casos específicos y asimismo no tanto más garantidas que las hipótesis sobre la estructuración lingüística *a priori* de los hablantes.

---

<sup>90</sup> Las tres tendencias son estudios comparativos de la gestualidad (animales y humanos), convencionalización de la comunicación manual y, finalmente, la emergencia del lenguaje de signos (Cartmill 2022: 465).

**Recapitulando.** La tesis de Adorno sobre los gestos como huellas filogenéticas (tesis de Freud) no es sustentable con toda claridad y énfasis como lo pretenden las *Notas*. Más allá del dominio del psicoanálisis, no parece obvio que el estudio del desarrollo ontogenético del lenguaje releve información filogenética sobre un proto-lenguaje mímico-gestual. De todas formas, aun aceptando esa hipótesis, resta reconsiderar un punto y es de qué se habla cuando se habla de gesto literario o mejor si la interpretación de gestos simpliciter es analogable a la de gestos literarios. La interpretación mimética, como intenté mostrar a través de fragmentos, parece tener por objeto de estudio (i) la descripción de gestos ficcionales (el comportamiento facial, manual y corporal de los personajes Sortini, Josef K., la anciana – vecina de Josef K. –, la casera de *El castillo*, etc.); (ii) el rol o finalidad de esos gestos ficcionales en el despliegue del global ficcional de cada una de las piezas literarias en el que esos gestos son el caso. Decía, la analogía sueño-literatura es introducida en las *Notas* porque la indeterminación de las obras de Kafka, según Adorno, puede compensarse de algún modo si se lee esa literalidad como Kafka leía los sueños, a saber, la atención a detalles inconmensurables, siendo esto toda información ficcional (y, en particular, relativa a escenas que involucran la descripción de gestos) que constituye los enigmas de las obras (e.g. qué finalidades, funciones o roles juegan esos gestos en el despliegue de una narración, por tanto, en la identidad de sus personajes, eventos, objetos, etc.). Que el lector tenga directivas, según Adorno, estipuladas por las propias obras, remitiendo a la reflexión sobre descripciones indecibles o indeterminadas (para las que la satisfacción de interpretaciones únicas no es el caso), es lo que dota de sentido a una analogía entre la elaboración de textos literarios por Kafka y la disposición del lector ante la literatura. Nuevamente, grandes problemas se siguen. En primer lugar, si la analogía entre interpretación psicoanalítica e interpretación literaria es de recibo o si bien confunde desafortunadamente ambas prácticas y si, en segundo lugar, al restringir la noción de gesto a (i), un gesto ficcional literario pueda ser interpretado de buenas a primeras como un gesto simpliciter, para el que sí tendría algo de sentido especular sobre sus cargas ontogenéticas y filogenéticas. Lo primero, insisto, lo

trataré en mayor detalle en la sección siguiente; sin embargo, algo es posible decir a través de observaciones sobre lo segundo.

La apertura del tercer párrafo de las *Notas* asume con honestidad un problema de este orden: si la interpretación mimética pone por foco un acompañamiento gestual simpliciter, no-conceptual o preverbal, de los gestos ficcionales, entonces alguien podría objetar que un procedimiento interpretativo tal no es más que la proyección de vivencias individuales acerca de las que el psicoanálisis llama a la aplicación de categorías como las de “paranoia” o “delirio persecutorio” o bien, como en el caso de Sortini y Amalia, la de “carácter neurótico compulsivo”. La respuesta de Adorno es que bastaría con enlistar las afinidades de Kafka y el psicoanálisis para bloquear todo intento de contraataque a la a aquella definición de la interpretación mimética. Nótese, sin embargo, que la defensa ante el abogado del diablo (interpretar miméticamente no es más que poner la actividad subjetiva individual al servicio de la comprensión de gestos ficcionales literarios) no explicita que es una estructura de perspectivaciones lo que configura los enigmas estéticos que demandan interpretaciones, sino que la respuesta a la acusación de psicologismo literario es el carácter colectivo involucrado en la comprensión gestual, en primer lugar, y, en segundo lugar, la utilidad del psicoanálisis en el reconocimiento de las afinidades entre la psicología de masas de Freud y las experiencias intuitivas que son el caso en el acompañamiento de los gestos. Temas como los del tabú de las jerarquías en las relaciones asimétricas de poder, el combate al animismo en la obra de Freud y de Kafka, la desustancialización del Yo en ambos, etc., son algunos de los asuntos afines, comunes, del psicoanálisis y las obras literarias de Kafka. El interés en la discusión del psicologismo (al menos en su reducción de la literatura a psicología individual) descansa en que de la literatura se espera la recuperación de una experiencia colectiva (el concepto de huella mnémica freudiana está allí operando, como señalé en las citas previas de los atisbos de definición de “gesto”). El interés por lo segundo, por su parte, descansa en que la intervención categorial del psicoanálisis no se encuentra tanto en un nivel explicativo primario (una lisa y llana comparación entre afinidades temáticas de las

obras de Kafka y las tesis de Freud), sino más bien en que el psicoanálisis proveería las categorías para esclarecer el componente gestual, intuitivo. Con todo, es claro que no hay evidencia suficiente para admitir sin reparos una memoria gestual en la filogénesis del lenguaje. Lo segundo, sin embargo, no es dirimible empíricamente. Tal como es introducida la lista de afinidades entre temas de las obras de Kafka y las tesis de Freud, en particular, las defendidas en sus textos de psicología de masas (*Tótem y tabú*, *Psicología de las masas* y *Moisés y la religión monoteísta*), los paralelismos son inconsistentes con los contraargumentos a la llamada “ontología ilustrada”. Así como la lectura existencialista (Hans-Joachim Schoeps) equivoca la ontología del objeto literario y tiende a la reducción de la interpretación a explicaciones y elucidaciones filosóficas (recuérdese que por la vía directa de la decodificación de símbolos en las obras o bien por dar un rodeo en los aforismos de Kafka), la interpretación mimética descubriendo afinidades también tiende a sostenerse a través de apuntes a categorías y tesis psicoanalíticas. En lugar de postularse, por tanto, una reducción temática asociada a temas teológicos, se acaba postulando algo análogo en otro campo disciplinar, e.g., a temas psico-sociológicos.

Esa doble defensa ante el psicologismo, por tanto, es argumentalmente costosa, porque la defensa de una crítica literaria autónoma se doblega ante el psicoanálisis en su uso social. Esa maniobra, asimismo, es posible en virtud del supuesto al que obliga la paradoja de la propuesta metacrítica de Adorno: el propio texto dice qué debe hacerse con él. Para esto es preciso que lo diga de manera literal, expresa, a la vez que tomárselo demasiado en serio (como en la lectura de los gestos como detalles inconmensurables dichas por el oficial de policía a Josef K.) compromete con las reducciones temáticas que se pretendían combatir. Lo más evidente, sin embargo, es que si bien es posible un guiño metaficcional de un autor, no es claro, en absoluto, que alguna de las descripciones ficcionales se escapen a la trama de perspectivaciones y otras más bien no. Gregory Currie, por ejemplo, ha sido frecuentemente cuestionado en virtud de eso mismo. El problema de las obras literarias como colchas de retazos (*patchworks*) siempre acecha si acaso lo que se sostiene es que algunas preferencias de las obras narrativas están orientadas a una

actividad imaginativa y otras a la creencia, porque, en ese sentido, deberíamos aceptar algo que al menos a la intuición le es, como sugiero, costoso: las obras no son unidades literarias globales, sino parcialmente literarias, *patchworks* como sugiere Currie (1990: 49). Kathleen Stock, por ejemplo, señala con sensatez que si considerásemos legítima esa fisura (*split*) de preferencias fictivas y no-fictivas, tal como las entiende Currie, entonces ¿cuál sería la interacción esperada entre uno y otro tipo? (Stock 2011: 146). García-Carpintero, por su parte, señala que una “aspiración estética” es la “cohesión de la obra” (García-Carpintero 2016b: 128), basada – sólo a modo de sugerencia – por Stacie Friend en una intuición fenomenológica sobre la inmersión que la lectura supone (Friend 2011: 167) de manera que si la partición ficción de la no-ficción se defiende, debe con ello admitirse la contra-intuición de que una obra sea tantas como invitaciones que sus preferencias nos extiendan al creer y el imaginar. En ese sentido, es aún más compleja la maniobra analógica de Adorno. Tomándosela demasiado en serio, se corre el obvio riesgo de no conseguirse definir sino arbitrariamente a qué disponerse imaginativamente y a qué no. Cualquiera diría, sin arriesgar demasiado, que las palabras del oficial a K. en *El proceso* son un caso obvio preferencia fictiva, mientras que otros pasajes en los que K. declara vivir en un Estado de derecho (y entonces que todo intento de arresto sin declaración de motivos es un atropello como tal ilegítimo a las leyes) le serían adecuados a una preferencia no-fictiva. La solidez de la idea acerca de los gestos como lagunas que demandan interpretaciones es interesante y es la que defiende esta tesis (y en ella el fundamento del humanismo literario), sin embargo el montaje de una paradoja como si fuese la justificación vía evidencia de modos de leer y, asimismo, la interpretación de esas lagunas como registros una memoria colectiva soterrada si bien guarda, insisto, interés indudable, al ir más allá de su poder heurístico y pretender potencia explicativa pierde rigor.

Gestos ficcionales pueden leerse en los modos en que clasificamos gestos simpliciter. Podríamos categorizar los gestos ficcionales de las ficciones de Kafka como gestos complementarios al lenguaje, en la línea de lo que defiende Adorno a través de la tesis de la que excesiva atención a los diálogos (y a toda otra entidad o

escena ficcional no-gestual) desvía la atención del sentido de aquellas ficciones. Si como sugiere García-Carpintero, información no-ficcional puede estimular la disposición imaginativa e información ficcional una disposición a la creencia (García-Carpintero 2016b: 128), ¿por qué no admitir que los gestos ficcionales en las obras de Kafka movilizan la recuperación de información preverbal como la de los gestos que dan énfasis a la palabra (funcionando como adición irreductible al habla)? El problema de esa tesis, sin embargo, es que los dominios de la filosofía de la ficción (en la que insisten varios autores, entre ellos García-Carpintero) se pretenden equivalentes a los de la literatura. No es que esos autores lo digan a título expreso; en verdad, suelen considerar arbitraria la tesis de que la literatura sea, como ya sugerí, una práctica relativamente homogénea en las disposiciones que exigidas al lector. Lo curioso, de todos modos, es que sostienen sus tesis sobre las posibilidades ficcionales de la literatura sin evaluar con detenimiento el argumento de la apertura o cierre relativo de los modos de tratamiento de un tema de interés humano (aquel otro sentido de mimesis definido por Lamarque y Olsen). Las ficciones se especifican bajo las condiciones de producción y recepción de una práctica, la literaria, de manera que la sustracción de “literaria” decide ni más ni menos sobre los modos en los que leer una pieza. La lectura bajo disposición expresamente cognoscitiva bien puede encontrar problemática la pluralidad de interpretaciones posibles, dada la ambigüedad de un texto. Las obras literarias, sin embargo, como sugiere Rafe McGregor son leídas bajo un principio de tolerancia (McGregor 2022: 79), que consiste en aceptar de buen grado el conjunto de gaps de un texto como cualidad constitutiva del juego de la atribución de sentido estético (apreciación). Esto todo deja planteado el problema de la siguiente sección. Si bien podría entenderse que el género psicoanalítico adecuado a las ficciones el dominio de la fantasía y, entonces, el proceso productivo y receptivo se aproximaría a las especulaciones de Freud (y Adorno) acerca de la potencia cognoscitiva de las ficciones como potencias de toda fantasía en la producción imaginaria de escenarios alternativos (digamos, el reconocimiento de las fuentes de un trauma y la imaginación operando la transformación de esas fuentes), no es claro que las ficciones literarias puedan subsumirse de igual manera al reino de las fantasías, en

sentido psicoanalítico, y, por tanto, que en la especificidad de su, por hipótesis, dominio arrastren consigo esas capacidades práctico-teóricas. En la sección siguiente consideraré algunos argumentos de Peter Lamarque a través de los que revisar la pertinencia del psicoanálisis y la psicología en la crítica literaria y, con ello, la relevancia de un replanteamiento de la discusión sobre la naturaleza de la crítica (asunto de la metacrítica de la literatura).

### **Humanismo literario y naturalización I**

En la mirada perturbadora de la anciana en el primer capítulo de *El proceso* convergen los dos sentidos de “gesto” que Adorno postula. Uno de sus sentidos, excepto bajo una lectura no literaria (y meramente de modo ficcional), bien puede subsumirse en los modos en los que la antropología contemporánea comprende la gestualidad, como registro paraverbal, a veces, según algunas teorías, preverbal, que acompaña el lenguaje y extiende, en la línea ya mencionada de Freud, el contenido comunicativo de la enunciación verbal. La información paraverbal, sin embargo, tendría la cualidad de remitir al lector a experiencias no individuales, sino colectivas, como, en algún sentido, defienden algunas teorías contemporáneas de la gestualidad en la conversión paulatina de lenguas manuales primarias en lenguas de señas en tanto complejos sistemas de signos. Nada de eso, sin embargo, involucra con toda claridad el elemento central del psicoanálisis, que es el elemento afectivo de la filogénesis de las religiones (un trauma, es decir, un contenido desplazado por la conciencia colectiva, un olvido). Hasta allí, es evidente que una defensa del humanismo literario en la estética de Adorno hace uso del psicoanálisis, sin que el psicoanálisis sea en sentido estricto puesto a mayor examen. El psicoanálisis es, en verdad, la teoría de la mente desde la que modelar la propuesta específica de su metacrítica. La interpretación mimética, sin embargo, también comporta un segundo sentido de “gesto” y es el rol que en un nivel ficcional y literario juegan las descripciones de gestos en el despliegue de descripciones que le dan identidad

a eventos, personajes y objetos ficcionales. Nuevamente, la mirada de la anciana invita a la mimesis, en el sentido, de que la novela, según Adorno, nos demanda no una identificación, sino un comportamiento análogo a la preparación de un personaje de una obra de teatro por un actriz, distinguiendo, de entre las experiencias personales, emociones relevantes a la interpretación primaria de la identidad de un personaje y luego a la interpretación en la recuperación de la experiencia sobre el escenario. Adorno pretende, por tanto, que los orígenes mímicos de la palabra (y la música) a pesar de reconvertirse en sistemas convencionales (lo que llama a través de Weber “racionalización”) no se anulan por completo y que la comprensión, por tanto, de esos momentos mímicos sedimentados, u objetivados, en sistemas convencionales constituyen una actividad central de la interpretación literaria.

Lo que recupera esa actividad, sin embargo, al leer a Kafka no sería, sin embargo, experiencia individual puramente, sino más bien colectiva. Se pretende, por ejemplo, que al “interpretar” a Amalia y a Sortini (*El castillo*) sea intuitivamente captada la violencia de género (asimetrías de poder entre géneros). Quizás en una primera instancia el collar que Olga cede a Amalia no tenga gran valor estético en el despliegue del capítulo “El secreto de Amalia”. Sin embargo, al adosarse la frase de su padre (“hoy Amalia conseguirá prometido”), el collar acaba siendo una sinécdoque de aquella yuxtaposición, produciendo un sentido en contrario: la tensión entre lo que se espera de un prometido, la nobleza, belleza y expectativas de una familia y la burla sistemática que luego recibe Amalia luego de ser por segundos centro de atención de una jerarquía (de apariencia antitética a la de Amalia) y luego ser objeto (literalmente, objeto) de deseo de Sortini. La imagen global de la sucesión, cuyo enlace es el collar, es la idea amable de prometido en juego y, en contraste, el deseo violento de Sortini (Amalia no es Amalia, sino “la muchacha del collar”). La tesis, insisto, es interesante, lo que no parece de sencilla defensa es el conjunto de recursos que se pone en juego en la interpretación, porque bien podría decir, como sugerí en la sección anterior, que la introducción del psicoanálisis y la paradoja del gesto en aquel primer sentido (el texto diciéndonos

cómo leerlo) entorpezcan la fuerza de la tesis sobre los detalles inconmensurables. En este contexto, la pregunta es, entonces, si el psicoanálisis y la psicología les son necesarios al ejercicio de la crítica literaria, tal como la entiende el propio Adorno (y, por tanto, en mi esquema la filosofía con la que intento elucidar sus argumentos). A continuación paso a considerar algunos argumentos y propongo mi propia respuesta. Mi tesis es que si bien son muy buenas las razones para distinguir el dominio de la interpretación psicoanalítica del dominio de la interpretación literaria, la delimitación del objeto de estudio de la psicología es muy parcial. Las emociones constituyen con todo acierto uno de los objetos de estudio de la psicología; sin embargo, el procesamiento de información conceptual, simbólica, es también un objeto central (y dominante, podría decirse) de la psicología cognitiva. Veamos.

Dos tesis o, mejor, antítesis, aunque focalizadas en discursos diferentes, son reductibles a una única: la psicología nada tiene que hacer en la crítica literaria. Una de sus formulaciones sostiene de manera expresa que el estudio de estados mentales (asociados a la afectividad) nada aporta a la crítica (Lamarque 2012: 299). Uno de los argumentos esgrimidos en favor de esa tesis es el que señala la distinción entre la crítica literaria y la psicología del autor, pretendiéndose que en algunos casos la intervención de la psicología (y el psicoanálisis) en la labor interpretativa de una pieza parece hacer de la pieza un material de especulación psicológica acerca del autor y no tanto de lo que el autor produce. Este argumento, al menos teniendo en cuenta los argumentos metacríticos de Adorno (y no estrictamente su propuesta afirmativa), no compromete en nada a las “Notas sobre Kafka”, porque no hay un uso especulativo del psicoanálisis que desde la obra plantee conjeturas sobre el Kafka biográfico. El psicoanálisis está más bien al servicio de captar las experiencias psicológicas del lector. Por una parte, ese uso del psicoanálisis es relativo a la tesis metacrítica de Adorno; por otro, los argumentos metacríticos no son psicologistas ni incorporan el psicoanálisis de ninguna manera. Por tanto, si bien esa distinción le cabe al propio Freud en sus estudios sobre Leonardo o Dostoievski, las *Notas* de Adorno se mantienen inmunes. Ahora bien, en la medida en que el énfasis está puesto en las experiencias de la recepción, los argumentos

también exigen la revisión del rol de la afectividad en la interpretación literaria. Un ejemplo no-adorniano usualmente introducido para tratar ese rol es el de las tesis de Jenefer Robinson en su *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music* (Robinson 2005). El postulado fundamental de Robinson es que las obras son evidencias de que una “persona” experimenta emociones (Robinson 2005: 254). De allí, entonces, que la emoción de la “persona” sea expresada por la obra. El trabajo del artista consiste en articular y clarificar “la emoción expresada en una obra de arte” (Robinson 2005: 264). Así, las obras, en su elaboración intencional de la expresión de las emociones, colaboran en el proceso reflexivo que llevaría a conciencia esas emociones, en lo que la autora llama “monitoreo cognitivo” (*cognitive monitoring*) de las emociones (Robinson 2005: 264). Un primer apunte, sin embargo, sobre ese breve esquema de sus tesis es que la “persona” no es necesariamente el artista, de manera que, en principio, la relevancia del postulado inicial que pudiera inducir a atribuirle el mismo problema a la teoría “romántica” (autorreconocida romántica) de Robinson es también inmune a la acusación de confusión de la crítica literaria y el análisis de la psiquis de un autor. Eso, sin embargo, deja, por supuesto, algunas dudas sobre el estatuto ontológico de esa “persona” cuyas emociones el artista articule y del que, en una segunda instancia (la de la recepción), los lectores movilicen emociones desde la obra. Precisamente en esa dirección es que apuntan algunas de las objeciones a su teoría en la medida en que el estatuto de esa “persona” genera, en primer término, el dilema de que no siendo el autor, tampoco vuelve evidente que sea una persona en específico. Lo primero, por momentos, no es en completo negado, porque, como señala Peter Lamarque, la autora introduce la noción de “autor implicado” a modo de expresión sinónima de “persona” o, por lo menos, fungiendo de sintagma al que se atribuyen las propiedades del etéreo referente de “persona” (Lamarque 2012: 305). Lo segundo, sin embargo, no constituye una salida muy alentadora, porque de qué persona se trataría en cada caso, por no mencionar las dificultades de reconocer en un personaje ficcional una persona a la que reconocerle (y empatizar con) tales y cuales emociones. Una respuesta a ese problema es que la expresión no debe demandar ni al autor ni a una persona en particular, como si, otra vez, la

interpretación literaria involucrase un tráfico de emociones análogo al de la vida cotidiana no-literaria. El momento propositivo de esa negación es que es la confección de la propia obra (involucrando, como ya he dicho en el primer capítulo, propiedades genéricas imputadas y propiedades imputadas específicas sin que ello suponga un carácter no inherente de esas propiedades).

Allí, sin embargo, al darse una respuesta bajo el rótulo de “emociones literarias” (Lamarque 2012: 306), la pregunta que se sigue inmediatamente es si acaso para “algunas obras literarias al lector le sea necesario experimentar respuestas emocionales reales en orden de comprenderlas” (Lamarque 2012: 308). Un estudio de las emociones (psicológico, por lo pronto) no sería, entonces, inadecuado, aceptada esa condición de la comprensión literaria. Una primera objeción a esa tesis es que la lectura crítica no se instancia, bajo exploración, siempre del mismo modo. Una lectura puede instanciar emociones tales y cuales, pero no necesariamente las réplicas involucran esas mismas emociones o incluso tales y cuales estados mentales idénticos y estables de una a otra exploración (Lamarque 2012: 308). Una respuesta a esto, sin embargo, es que quizás no todo elemento literario nos demande emociones. Se avanza, entonces, la tesis de que en particular los personajes de una historia nos exijan a los lectores involucrar nuestras emociones en el proceso de comprensión de la identidad de los personajes. Una respuesta en contrario, de todos modos, puede insistir en la distinción entre personajes literarios, sean ficcionales o no, y personas reales. El detalle de la distinción ya la he tratado previamente. La comprensión personal (identidad propia o identidad ajena), a pesar de compartir medios narrativos (y también gestuales), no parece seguir los mismos principios. Si bien en el capítulo anterior no fue tratado el aspecto emotivo en la identidad, el argumento es extensible a este último punto. Las descripción de gestos ficcionales que comportan emociones o bien la descripción expresa de comportamientos ficcionales que las designarían son introducidas en una “configuración”, diría el propio Adorno. En la medida en que la identidad de los personajes sigue los principios de descripción opaca y funcionalidad (asociado, a su vez, al principio teleológico y temático), también la identidad emocional de un personaje está

sometida a una opacidad cuya significación se revela en un despliegue de una red otras descripciones de eventos. No es equivalente el reconocimiento de las emociones de un personaje en esa red al reconocimiento simpliciter de emociones de personas porque no ese último un reconocimiento relativo a una función. Excepto que sepamos que alguien finge sus estados mentales en una peculiar disposición comportamental no diríamos que reconocimos una emoción según una finalidad. E incluso en ese caso, porque encontramos una finalidad en el fingimiento el reconocimiento inicial es revisado y el orden, por tanto, en el que la experiencia se comprende es más bien moral que estético. La objeción concede, de todos modos, que la comprensión de la identidad de los personajes no es una entelequia a la que no le proporcionemos información conteniendo emociones o registros de nuestra memoria emotiva. En ese proceso de relleno (*filling out*) a partir de las presunciones por *default*, de las que ya he hablado en ocasión de las hipótesis de Charniak, cumplen un rol relevante en la interpretación (Lamarque 2012: 309). Así y todo, la contingencia de la aparición de esas emociones permite dudar sobre la necesidad de la psicología en la interpretación literaria (como apreciación o ejercicio de la crítica). Si la interpretación mimética, por tanto, trae consigo el compromiso de una “memoria afectiva” en la comprensión de los personajes, bien puede admitirse un cierto rol en la apreciación; sin embargo, la investigación sobre las emociones del autor o de personajes imaginarios, más allá del concreto de saliencias específicas que la obra es, no comporta necesidad, porque si aun aceptando la necesidad de la inmersión emocional, esas inmersiones, como las de todo concepto puesto al servicio de apreciación, está sometida, al fin de cuentas, a aquellas saliencias.

Hasta aquí, fui presentando algunas objeciones a la necesidad de la psicología en la apreciación literaria bajo el detalle de que la interlocución inmediata examinada es filosófica (Robinson), no psicológica ni psicoanalítica. A continuación, introduzco, sin embargo, algunas observaciones sobre la pertinencia del psicoanálisis en la crítica literaria. La intuición que comporta esta distinción, como ya lo señalé más arriba, es que la absorción completa del psicoanálisis en el territorio de la psicología es al menos polémica.

## Humanismo literario y naturalización II

En la mirada perturbadora de la anciana en el primer capítulo de *El proceso* convergen los dos sentidos de “gesto” que Adorno postula. Uno de sus sentidos, excepto bajo una lectura no literaria (y meramente de modo ficcional), bien puede subsumirse en los modos en los que la antropología contemporánea comprende la gestualidad, como registro paraverbal, a veces, según algunas teorías, preverbal, que acompaña el lenguaje y extiende, en la línea ya mencionada de Freud, el contenido comunicativo de la enunciación verbal. La información paraverbal, sin embargo, tendría la cualidad de remitir al lector a experiencias no individuales, sino colectivas, como, en algún sentido, también defienden algunas teorías contemporáneas de la gestualidad en la conversión paulatina de lenguas manuales primarias en lenguas de señas en tanto complejos sistemas de signos. Ninguna de esas teorías, sin embargo, involucra con toda claridad el elemento central del psicoanálisis, que es el elemento afectivo de la filogénesis de las religiones (un trauma, es decir, un contenido desplazado por la conciencia colectiva, un olvido). Hasta allí, es evidente que una defensa del humanismo literario en la estética de Adorno hace uso del psicoanálisis, sin que el psicoanálisis sea en sentido estricto puesto a mayor examen. El psicoanálisis es, en verdad, la teoría de la mente desde la que modelar la propuesta específica de su metacrítica. La interpretación mimética, sin embargo, también comporta un segundo sentido de “gesto” y es el rol que en un nivel ficcional y literario juegan las descripciones de gestos en la construcción de la identidad de eventos, personajes y objetos ficcionales. Nuevamente, la mirada de la anciana invita a la mimesis, en el sentido de que la novela, según Adorno, nos demanda no una identificación, sino un comportamiento análogo a la preparación de un personaje de una obra de teatro por un actriz, distinguiendo, de entre las experiencias personales, emociones relevantes a la interpretación primaria de la identidad de un personaje y luego a la interpretación en la recuperación de la experiencia sobre el escenario. Adorno pretende, por tanto, que los orígenes mímicos de la palabra (y la música) a pesar de reconvertirse en

sistemas convencionales (lo que llama a través de Max Weber “racionalización”) no se anulan por completo y que la comprensión, por tanto, de esos momentos mímicos sedimentados, u objetivados, en sistemas convencionales constituyen una actividad central de la interpretación literaria.<sup>91</sup>

Lo que recupera esa actividad, sin embargo, al leer a Kafka no sería, sin embargo, experiencia individual puramente, sino más bien colectiva. Se pretende, por ejemplo, que al “interpretar” a Amalia y a Sortini (*El castillo*) sea intuitivamente captada la violencia de género (asimetrías de poder entre géneros). Quizás en una primera instancia el collar que Olga cede en préstamo a Amalia no tenga gran valor estético en el desarrollo de la trama del capítulo “El secreto de Amalia”. Sin embargo, al adosarse la frase de su padre (“hoy Amalia conseguirá prometido”), el collar acaba siendo una sinécdoque de aquella yuxtaposición, produciendo un sentido en contrario: la tensión entre lo que se espera de un prometido, la nobleza, belleza y expectativas de una familia y la burla sistemática que Amalia recibe luego de ser por segundos centro de atención de Sortini, figura temida del castillo (y de apariencia antitética a la de Amalia) y más tarde ser objeto (literalmente, objeto) de deseo de Sortini. La imagen global de la sucesión, cuyo enlace es el collar, es la idea amable de prometido en juego y, en contraste, el deseo violento de Sortini (Amalia no es Amalia, sino “la muchacha del collar”). La tesis de Adorno, insisto, es interesante; sin embargo, lo que no parece de sencilla defensa es el conjunto de recursos en juego en la interpretación mimética, porque bien podría decirse, como sugerí en la sección anterior, que la introducción del psicoanálisis y la paradoja del gesto en aquel primer sentido (el texto diciéndonos cómo leerlo) entorpezcan la fuerza de la tesis sobre los detalles inconmensurables. En este contexto, la pregunta

---

<sup>91</sup> Debo la discusión de algunas distinciones sobre literatura y teatro y el método Stanislavski a mi querida amiga la actriz, docente, dramaturga y directora teatral Natalia Mallek. La tesis de Adorno sobre la interpretación mimética pone focaliza el carácter performático de la imaginación, que, sin embargo, excepto que una novela se teatralice o bien se vuelva película, no comporta el segundo momento de la interpretación de personajes en sentido teatral. Sí cabe destacar, otra vez, que el concepto de “memoria afectiva” de Stanislavski en el algo consistente con la noción de interpretación mimética.

es, entonces, si el psicoanálisis y la psicología les son necesarios al ejercicio de la crítica literaria, tal como la entiende el propio Adorno (y, por tanto, en mi esquema, las tesis con las que intento elucidar sus razones). A continuación paso a considerar algunos argumentos en ese debate (psicología sí o no en la apreciación literaria) y propongo mi propia respuesta. Mi tesis es que si bien son muy buenas las razones para distinguir el dominio de la interpretación psicoanalítica del dominio de la interpretación literaria, la delimitación del objeto de estudio de la psicología supuesta en esos argumentos es muy parcial. Las emociones constituyen con todo acierto uno de los objetos de estudio de la psicología, sí; sin embargo, el procesamiento de información conceptual, simbólica, es también un objeto central (y dominante, podría decirse) de la psicología cognitiva. Veamos.

Dos tesis o, mejor, antítesis, aunque focalizadas en discursos diferentes, son reductibles a una única: la psicología nada tiene que hacer en la crítica literaria. Una de sus formulaciones sostiene de manera expresa que el estudio de estados mentales (asociados a la afectividad) nada aporta a la crítica (Lamarque 2012: 299). Uno de los argumentos esgrimidos en favor de esa tesis es el que señala la distinción entre las tareas de la crítica literaria y la psicología del autor, pretendiéndose que en algunos casos la intervención de la psicología (y el psicoanálisis) en la labor interpretativa de una pieza parece hacer de la pieza un material de especulación psicológica acerca del autor y no tanto de lo que el autor produce. Ese argumento, al menos teniendo en cuenta los principios metacríticos de Adorno (y no estrictamente su propuesta afirmativa), no compromete en nada a las “Notas sobre Kafka”, porque no hay un uso especulativo del psicoanálisis que desde la obra plante conjeturas sobre el Kafka biográfico. El psicoanálisis está más bien al servicio de captar las experiencias psicológicas del lector. Por una parte, ese uso del psicoanálisis es relativo a la tesis metacrítica de Adorno (interpretación mimética); por otro, los argumentos metacríticos no son psicologistas ni incorporan el psicoanálisis de ninguna manera (su crítica al existencialismo). Por tanto, si bien esa distinción le cabe al propio Freud en sus estudios sobre Leonardo o Dostoievski, las *Notas* de Adorno se mantienen inmunes. Ahora bien, en la medida en que el

énfasis está puesto en las experiencias de la recepción, los argumentos también exigen la revisión del rol de la afectividad en la interpretación literaria. Un ejemplo no-adorniano usualmente introducido para tratar ese rol es el de las tesis de Jenefer Robinson en su *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music* (Robinson 2005).

El postulado fundamental de Robinson es que las obras son evidencias de que una “persona” experimenta emociones (Robinson 2005: 254). De allí, entonces, que la emoción de la “persona” sea expresada por la obra. El trabajo del artista consiste en articular y clarificar “la emoción expresada en una obra de arte” (Robinson 2005: 264). Así, las obras, en su elaboración intencional de la expresión de las emociones, colaboran en el proceso reflexivo que llevaría a conciencia esas emociones, en lo que la autora llama “monitoreo cognitivo” (*cognitive monitoring*) de las emociones (Robinson 2005: 264). Un primer apunte, sin embargo, sobre ese breve esquema de sus tesis es que la “persona” no es necesariamente el artista, de manera que, en principio, la relevancia del postulado inicial que pudiera a inducir a atribuirle el mismo problema a la teoría “romántica” (autorreconocida romántica) de Robinson es también inmune a la acusación de confusión de la crítica literaria y el análisis de la psiquis de un autor. Eso, sin embargo, deja, por supuesto, algunas dudas sobre el estatuto ontológico de esa “persona” cuyas emociones el artista articularía y desde la que, en una segunda instancia (la de la recepción), los lectores movilizarían sus emociones. Precisamente en esa dirección es que apuntan algunas de las objeciones a su teoría en la medida en que el estatuto de esa “persona” genera, en primer término, el dilema de que no siendo el autor, tampoco vuelve evidente que sea una persona en específico. Lo primero, por momentos, no es en completo negado, porque, como señala Peter Lamarque, la autora introduce la noción de “autor implicado” a modo de expresión sinónima de “persona” o, por lo menos, fungiendo de sintagma al que se atribuyen las propiedades del etéreo referente de “persona” (Lamarque 2012: 305). Lo segundo, sin embargo, no constituye una salida muy alentadora, porque de qué persona se trataría en cada caso, por no mencionar las dificultades de reconocer en un personaje ficcional una persona a la que reconocerle

(y empatizar con) tales y cuales emociones. Una respuesta a ese problema es que la expresión no debe demandar ni al autor ni a una persona en particular, como si, otra vez, la interpretación literaria involucrase un tráfico de emociones análogo al de la vida cotidiana no-literaria. El momento propositivo de esa negación es que es la confección de la propia obra (involucrando, como ya he dicho en el primer capítulo, propiedades genéricas imputadas y propiedades imputadas específicas sin que ello suponga un carácter no inherente de esas propiedades).

Allí, sin embargo, al darse una respuesta bajo el rótulo de “emociones literarias” (Lamarque 2012: 306), la pregunta que se sigue inmediatamente es si acaso para “algunas obras literarias al lector le sea necesario experimentar respuestas emocionales reales con el fin de comprenderlas” (Lamarque 2012: 308). Un estudio de las emociones (psicológico, por lo pronto) no sería, entonces, inadecuado, aceptada esa condición de la interpretación literaria. Una primera objeción a esa tesis es que la lectura crítica no se instancia, bajo exploración, siempre del mismo modo. Una lectura puede instanciar emociones tales y cuales, pero no necesariamente las réplicas involucran esas mismas emociones o incluso tales y cuales estados mentales idénticos y estables de una a otra exploración (Lamarque 2012: 308). Una respuesta a esto, sin embargo, es que quizás no todo elemento literario nos demande emociones. Se avanza, entonces, la tesis de que en particular los personajes de una historia nos exijan a los lectores involucrar nuestras emociones en el proceso de comprensión de la identidad de los personajes. Una respuesta en contrario, de todos modos, puede insistir en la distinción entre personajes literarios, sean ficcionales o no, y personas reales. El detalle de la distinción ya la he tratado previamente. La comprensión personal (identidad propia o identidad ajena), a pesar de compartir medios narrativos (y también gestuales), no parece seguir los mismos principios. Si bien en el capítulo anterior no fue tratado el aspecto emotivo en la discusión sobre la identidad, el argumento es extensible a este último punto. La descripción de gestos ficcionales que comportan emociones o bien la descripción expresa de comportamientos ficcionales que las designarían son introducidas en una “configuración”, diría incluso el propio Adorno. En la

medida en que la identidad de los personajes sigue los principios de descripción opaca y funcionalidad (asociado, a su vez, al principio teleológico y temático), también la identidad emocional de un personaje está sometida a una opacidad cuya significación se revela en el despliegue de una red de otras descripciones de eventos. No es equivalente el reconocimiento de las emociones de un personaje en esa red al reconocimiento simpliciter de emociones de personas porque no ese último un reconocimiento relativo a una función. Excepto que sepamos que alguien finge sus estados mentales en una peculiar disposición comportamental no diríamos que reconocimos una emoción según una finalidad. E incluso en ese caso, porque encontramos una finalidad en el fingimiento el reconocimiento inicial es revisado y el orden filosófico, por tanto, en el que la experiencia se comprende es más bien moral que estético. La objeción concede, de todos modos, que la comprensión de la identidad de los personajes no es una entelequia a la que no le proporcionemos información conteniendo emociones o registros de nuestra memoria afectiva. En ese proceso de relleno (*filling out*) a partir de las presunciones por *default*, de las que ya he hablado en ocasión de las hipótesis de Charniak, cumplen un rol relevante en la interpretación (Lamarque 2012: 309). Así y todo, la contingencia de la aparición de esas emociones permite dudar sobre la necesidad de la psicología en la interpretación literaria (como apreciación o ejercicio de la crítica). Si la interpretación mimética, por tanto, trae consigo el compromiso de una “memoria afectiva” en la comprensión de los personajes, bien puede admitirse un cierto rol en la apreciación; sin embargo, la investigación sobre las emociones del autor o de personajes imaginarios, más allá del concreto de saliencias específicas que la obra es, no comporta necesidad, porque, aun aceptando la necesidad de la inmersión emocional, esas inmersiones, como las de todo concepto puesto al servicio de apreciación, está sometida, al fin de cuentas, a aquellas saliencias.

Hasta aquí, fui presentando algunas objeciones a la necesidad de la psicología en la apreciación literaria bajo el detalle de que la interlocución inmediata examinada es filosófica (Robinson), no psicológica ni psicoanalítica. A continuación, introduzco, sin embargo, algunas observaciones sobre la pertinencia

del psicoanálisis en la crítica literaria. La intuición que sostiene esta distinción, como ya lo señalé más arriba, es que la absorción completa del psicoanálisis en el territorio de la psicología es al menos polémica. La segunda formulación de la antítesis, relativa esta vez al psicoanálisis, es la siguiente: “bastante puede decirse [...] para sostener que causas y efectos psicológicos no son factores determinantes en el análisis crítico” (Lamarque 1996: 191). Así formulada es una respuesta en mayor medida a diversas teorías que emplean el psicoanálisis (comenzando desde el propio Freud), para dar cuenta de la producción y también de interpretación literaria. Al igual que Adorno, Elizabeth Wright (1984, 1998), Lionel Trilling (1950), Meredith Anne Skura (1981), Jack Jerome Spector (1973) y Frederick C. Crews (1970) son algunas y algunos de los autores que defienden una aproximación a la crítica literaria a través del psicoanálisis con énfasis en el problema en los problemas de la metacrítica y bajo el supuesto, no poco razonable, del psicoanálisis como práctica interpretativa, al modo en que Paul Ricœur y Jürgen Habermas entendieron el psicoanálisis (Lamarque 1996: 183). La propuesta de E. Wright, por ejemplo, a título expreso contrapone las obligaciones epistémicas de una ciencia “positivista” a las labores interpretativas del psicoanálisis cuando dice que “la ciencia es una actividad altamente interpretativa [...] El énfasis debe estar puesto en la fuerza interpretativa de la teoría en lugar de en un análisis verdadero/falso de fenómenos que son altamente subjetivos” (Wright 1984: 3). Ese énfasis en lo interpretativo ha captado, de entre factores que a continuación comentaré, un interés muy fuerte en el psicoanálisis. La interpretación literaria se ha intentado espejar frecuentemente en el psicoanálisis, por tanto, a fuerza de analogías sobre sus procedimientos de análisis clínicos. Adorno, entonces, lejos está de haber sido el único filósofo y crítico literario, que también lo fue, en emplear arsenal del psicoanálisis en sus tesis críticas y metacríticas. Una de las objeciones mortales al uso del psicoanálisis consiste en el señalamiento de un dilema. Cada uno de los y los autores mencionados acaba encontrándose obligado a un dilema. Por un lado, si las aproximaciones críticas se sirven del léxico del psicoanálisis sin mayor examen de la teoría desde la que ese vocabulario surge, entonces no se practica “crítica literaria psicoanalítica” (Lamarque 1996: 183). Por otro lado, si se evita lo anterior,

haciendo uso no ya apenas del vocabulario, bajo analogías, sino más bien de la teoría en la que se inserta ese léxico, entonces tampoco se practica crítica literaria psicoanalítica (Lamarque 1996: 183).

El primer cuerno del dilema consiste en un señalamiento epistémico, que dicho brevemente observa el carácter acrítico del empleo de un conjunto de términos-concepto sin que se produzca un examen de la teoría propiamente dicha. Por supuesto, alguien podría observar que si ese de algún modo es el compromiso asumido en una investigación, a saber, la evaluación de toda teoría empleada, entonces difícilmente podríamos hablar de algo en absoluto. Quizás sea de recibo la respuesta, pero no lo es todo. No se trata sólo del uso del léxico, sino de la completa indiferencia sobre la sustentabilidad del origen teórico de ese léxico, sin contar, en segundo lugar, que mientras en una investigación la discusión sobre la elección de un “marco teórico” es inevitable y, por tanto, exigente en demandas epistémicas, el marco teórico asumido en la crítica literaria es, por momentos, indiferente al planteamiento de discusión alguna. No es exigible que todo componente teórico de una tesis, pongamos por caso, se domine de igual manera; sin embargo, el no-dominio epistémico del marco central no es epistémicamente deseable. El caso de un uso sin evaluación de un marco psicoanalítico en la crítica literaria comporta ese problema. Si hacer uso del psicoanálisis es emplear el psicoanálisis como marco expreso, no apenas bajo analogías relativas a un léxico, de la brecha entre la analogía y el uso inmediato y la teoría en las prácticas de la crítica se sigue que la crítica no es psicoanalítica en sentido estricto. El segundo cuerno del dilema no es, sin embargo, epistémico. Si se pretende superar el empleo analógico por un empleo directo, expreso, de la teoría psicoanalítica, entonces lo que se esté haciendo no será crítica literaria psicoanalítica. Bien puede, como lo ha hecho, investigarse en el marco del psicoanálisis los procesos creativos de un escritor y, hasta cierto punto, intervenir con los insumos resultantes en una discusión acerca del valor de esos procesos creativos en la apreciación literaria. Sin embargo, si el psicoanálisis se emplease de modo directo sobre las obras, *ipso facto* las volvería un recurso clínico bien para conjeturar hipótesis sobre personajes

ficticios bien para conjeturar sobre personas determinadas, bien finalmente sobre la o el autor de la obra.<sup>92</sup> En todos esos casos, especular sobre personajes ficticios como si fuesen reales, especular sobre personas reales y al fin de cuentas sobre el autor confina la apreciación literaria al ejercicio de la clínica, e.g., la interpretación de personas, no de obras. De manera que la conclusión a este segundo cuerno del dilema es que empleando de manera estricta el psicoanálisis, el ejercicio de la interpretación, si así se concibe el psicoanálisis (como práctica interpretativa), poco tiene de apreciación literaria y más de recurso de análisis psíquico. Un corolario, por tanto, allí es que la literatura funciona, como lo hace de modo obvio en algunos escritos de Freud, de evidencia que pretende la validación epistémica de la teoría, algo así como la muestra de que la potencia del psicoanálisis aumenta o se asienta en el avance hacia dominios en los que el análisis se aplica al discurso cotidiano, digamos, en el ejercicio de la clínica psicoanalítica. Se razona que si el psicoanálisis es exitoso al estudiar los modos específicos de la palabra literaria, entonces no habría ya dominios inmunes a las hipótesis psicoanalíticas.<sup>93</sup>

El respaldo filosófico de la tesis del primer cuerno del dilema lo provee Joseph Margolis. El psicoanálisis tiene un carácter mítico en la crítica literaria cuando se lo desprovee (i) de una discusión acerca de sus garantías epistémicas y (ii) de la articulación para la que la teoría está diseñada. Así puede leerse en su *Art and Philosophy*: un mito es un “esquema de la imaginación que, independientemente del estatus científico de las proposiciones que pueda sostener, es capaz de organizar efectivamente nuestro modo de concebir porciones del mundo externo de acuerdo con sus distinciones” (Margolis 1980: 152). La introducción de la tesis de Margolis en los argumentos de Lamarque no es trivial, porque la presencia del psicoanálisis

---

<sup>92</sup> Frederick Crews entendía obvia la aplicabilidad directa del psicoanálisis a la literatura bajo el expediente de que del hecho de que “la literatura es hecha y disfrutada por mentes humanas garantiza su accesibilidad al estudio en términos de amplios principios de [su] funcionamiento psíquico y social” (Crews 1970: 1).

<sup>93</sup> Mi estancia académica en la Universidad Estadual de São Paulo (UNESP) en Brasil el 2019 tuvo un papel muy relevante en organizar estas ideas sobre la legitimidad del psicoanálisis en la estética. El curso del Prof. Dr. Gustavo Henrique Dionisio organizó un panorama de los textos estéticos de Freud y también un conjunto de tesis sobre cada uno de ellos.

en el arte es evidente, en especial como fuente teórica desde la que especular sobre las obras, en el caso de la interpretación, y desde la que especular sobre la producción, en el caso de las poéticas y obras de algunas escuelas artísticas de vanguardia (Trilling 1950: 38-9). Las tesis de las *Notas* y buena parte de la obra de Adorno introducen el psicoanálisis sin mayor discusión sobre su legitimidad, sin embargo. Excepto algunos textos sobre las hipótesis de Karen Horney (en particular, sobre un psicoanálisis sin el complejo de Edipo como centro), Adorno no discute el psicoanálisis. Incluso esa discusión sobre las hipótesis de Horney consiste en la defensa del psicoanálisis más canónico (Adorno 1972), sin que, a su vez, no sea polémica su propia reconversión sociológica del psicoanálisis (Freitas 2018). Mi punto, de todos modos, no es postular solapadamente un rechazo al psicoanálisis bajo el vestido de la demanda de discusiones. Lo que pretendo es más bien señalar la pertinencia de la observación de Margolis y su pertinencia, a su vez, en el modo en el que Adorno se aproxima al psicoanálisis para la postulación de su noción de interpretación mimética. Nuevamente, la objeción de abogado del diablo sobre que la interpretación gestual aparenta una aplicación directa de conceptos tales como “paranoia”, “delirio persecutorio” o “carácter neurótico-compulsivo” es respondida de forma tal que el problema reconocido es la reducción del valor de los gestos a la psicología individual, por un lado, y a la defensa de la arbitrariedad de la afinidad del psicoanálisis y la interpretación literaria, por otro. A lo primero se responde a través del concepto de *huella*, porque la sucesión de gestos ficticiales (también reconocidos, entonces, *gaps* en la demanda de interpretaciones estéticas) se entienden recuerdos preverbales que adicionan sentido a los elementos dialógicos de la trama. Allí, el concepto de huella es dado, según aquellos dos pasajes que citaba en la sección anterior (fragmentos (a) y (b)). No hay, por tanto, mayor explicación sobre ese concepto. A lo segundo, por su parte, se responde a través de una lista de afinidades temáticas del psicoanálisis y la literatura de Kafka. Porque el foco es la indicación de temas comunes, no hay tampoco allí un examen detenido sobre si las hipótesis de Freud en *Tótem y tabú* son o no adecuadas para dar cuenta de las relaciones asimétricas de poder en sociedades no-europeas y si, por otra parte, esas hipótesis eran o no valiosas aún en el contexto de la Europa de

1950. Ninguna de estas objeciones limita, sin embargo, la apreciación heurística de una idea o, como se suele decir también, un *insight* sobre la literatura por medio del psicoanálisis. Sin embargo, si la pretensión es mayor, i.e., traspasar los límites de un ensayo y ganar espesor explicativo, las herramientas teóricas y empíricas disponibles no son suficientes.

El orden de las afinidades también ha sido explorado en otras teorías más allá de Adorno y también ha tenido sus respuestas en contrario. Daré tres ejemplos, siguiendo los apuntes de Peter Lamarque. Lionel Trilling sostuvo que a pesar de que la lectura de una gran literatura es categorialmente diferente a la lectura del psicoanálisis, “la naturaleza humana de la psicología freudiana es exactamente la materia sobre la que el poeta ha siempre ejercido su arte” (Trilling 1950: 35). Lo mismo es posible encontrar en Meredith A. Skura. Para esta crítica literaria “los poetas descubrieron el *psicoanálisis* antes de que Freud lo hiciera” (Skura 1981: 4), de lo que se seguiría, según la autora, que la conexión entre la crítica literaria y la interpretación psicoanalítica existe y es profunda. Finalmente, Jack J. Spector también señaló afinidades sosteniendo que los escritos de Freud “nos invitan a entrar y experimentar imaginativamente su fantástico universo psicoanalítico del mismo modo que compartimos la visión de grandes novelistas como Dostoievski” (Spector 1973: 183). Comienzo por comentar cada tesis, aunque esa última de Spector la discutiré con algo más de detalle párrafos abajo. Por lo pronto, la primera respuesta a la igualación de los textos de Freud y los textos de Dostoievski (o Kafka) se sospecha ya cometiendo el equívoco que el propio Adorno le señala a Schoeps, a saber, malentender la naturaleza ontológica (en sentido institucional) de los textos. Si bien es posible cruzar sus modos lectura, pudiéndose leer a Freud a través de convenciones literarias y a la inversa leerse a Kafka buscando conjeturas sobre su psique, la psique de sus personajes o incluso la psique colectiva en el contexto de sus obras, pretender que ambas prácticas sean idénticas conduce a confusiones. La afinidad en esa tesis de Spector no es, por tanto, una afinidad temática apenas, es también de disposiciones de lectura. La primera observación, entonces, al rápido señalamiento de afinidades es que por más que el psicoanálisis de Freud haya

atendido a la literatura en su confección (Vine 2017), eso no lo vuelve una pieza literaria más, así como la obra de Kafka no se vuelve una pieza de psicoanálisis si se la lee *qua* literatura. A esta afinidad, insisto, de disposiciones de lectura (afinidad muy valorada por Adorno) la acompaña, también como en Adorno, una afinidad temática. Los poetas, en sentido genérico, han argumentado Skura y Trilling, exploran la naturaleza humana, en particular, el inconsciente, tal como el psicoanálisis lo hace. Brian A. Farrell fue uno de los primeros escépticos acerca de si tomar demasiado en serio la tesis de que la literatura pudo haberse adelantado históricamente a las tesis de Freud. Hasta cierto punto, ya que mencionaba a Dostoievski, hace unas líneas, por qué no sería razonable la tesis de que las cavilaciones de Raskolnikov en *Crimen y castigo* o las del hombre del subsuelo en las *Memorias del subsuelo* no mapeen intuitivamente las tesis de Freud sobre la neurosis. Inclusive, sin ir demasiado lejos de esta tesis, el episodio de Amalia y Sortini contraría, según Adorno, el aforismo de Kafka “¡Por última vez psicología!”. El episodio descubriría, como ya indiqué numerosas veces, las cualidades de un carácter neurótico-compulsivo. La respuesta a esas afinidades no las niega, sin embargo. Más que sostenerse que no hay identidad temática, parece más sensato considerar si el psicoanálisis está históricamente tan lejos de nuestro sentido común cotidiano que sea un hecho literario específico y extraordinario encontrarlo en tesis antes de *La interpretación de los sueños* de 1899-1900.

Algunos autores han estado más bien proclives a negar ese hecho extraordinario. Farrell sostuvo que históricamente para el sentido común ha sido obvio que “existen aspectos de la personalidad que envuelven tanto disposiciones como motivos sobre los que una persona puede no tener conciencia y en referencia a los que explicar su conducta” (Farrell 1981: 215). Reflexiones y tratamientos literarios sobre temas tales como la pérdida de autocontrol, la culpa y la vergüenza han sido comunes a lo largo de la historia; así, según Farrell, “es razonable sostener que, lejos de existir una aguda frontera entre la psicología de sentido común y la del psicoanálisis, el último es una extensión y desarrollo del primero” (Farrell 1981: 216). Quizás sea algo exagerada esta tesis, porque no todo el despliegue teórico del psicoanálisis es

reductible a esos sentimientos ni esos sentimientos son patrimonio exclusivo del psicoanálisis. De otro modo, asumiendo un vacío tan amplio entre la psicología, supongamos, experimental y las creencias de sentido común, no admitiríamos teoría psicológica alguna. De la misma manera, sería algo arriesgado argumentar una exclusión de la psicología contemporánea (o psicologías contemporáneas) y el psicoanálisis (Leuzinger-Bohleber & Solms 2017). Con todo, sí es claro que si los temas de la psicología y el psicoanálisis no son fundados por esas disciplinas no es demasiado extraño que cualquier aproximación desde esas categorías interprete lo que le sea conveniente interpretar. En ese sentido, desde el mismo Adorno podría decirse que *La odisea* contiene ya en ciernes las tesis de la *Dialéctica de la Ilustración*, lo que parece por lo menos discutible, a pesar de Adorno. Vuelvo, de todos modos, a las afinidades de procedimiento.

Con algo más de detalle es posible especificar cuatro analogías de procedimiento. Asumida la idea de que la interpretación literaria extrae un sentido oculto en la información textual explícita, el psicoanálisis puede proveer modelos de análisis, en la medida en que actos fallidos, lapsus y sueños son objeto de análisis desde el que inferir un “sentido” latente (Lamarque 1996: 189). Siguiendo ese primer punto, lo que la mente ocultaría, lo desocultaría el psicoanálisis, volviendo manifiesto un significado latente. Nada, por su parte, es desecho para el psicoanálisis. Hasta el más ínfimo atisbo informativo del discurso oral es material de especulación acerca de los sentidos manifiestos. Si la literatura compromete con el reconocimiento de la finalidad de cada detalle en una trama narrativa, pues entonces también se infiere que el psicoanálisis es un modelo de interpretación (Lamarque 1996: 189). Finalmente, el reconocimiento de roles en la labor interpretativa del psicoanálisis (paciente-terapeuta) aproxima a los conceptos de resistencia, transferencia, proyección y encubrimiento a las eventuales o aparentes resistencias, transferencias, proyecciones y encubrimientos en la interacción lector-texto (Lamarque 1996: 189). Cada uno de esos puntos tiene un eco en las *Notas*. El primer de los puntos es expreso. A través de la noción de gesto, ya señalé que Adorno analogó los procedimientos interpretativos del psicoanálisis a los de la

literatura de Kafka. El lector al practicar un lectura mimética actualiza, a su vez, un contenido manifiesto colectivamente en el concreto de la obra. Asimismo, aunque no se diga expresamente, no hay elemento ficcional que se considere “asignificativo” en las narraciones de Kafka. También hasta los detalles en apariencia menos funcionales juegan un rol en la interpretación del global narrativo, sea en las condiciones para la demanda de una interpretación estética, sea para la trabajosa construcción de una interpretación. Por último, la transición del segundo al tercer párrafo de las *Notas* también enfrenta el problema de la interpretación mimética como proyección de una psicología individual en los gestos ficcionales leídos. Así, por tanto, una respuesta a cada uno de esos cuatro puntos en general es una respuesta a las *Notas* en particular.

Si la literatura, en primer término, es leída como “historias de caso”, pues entonces, como señalaba más arriba, los personajes de ficciones literarias serán interpretados al modo en el que el trabajo psicológico interpreta personas reales. Siendo así, la interpretación, pongamos por ejemplo, del sueño de K. en “Ein Traum” tendría derivas muy diferentes desde una y otra perspectiva. Los detalles serán relevantes en uno y otro caso; sin embargo, mientras que la apreciación persigue el estudio de los modos de perspectivación de su tema, el fin de la lectura psicoanalítica será la especulación sobre los contenidos manifiestos y latentes de personas reales que pudieran estar siendo vagamente caracterizadas por el personaje principal (K.) y el artista que garabatea la lápida. El psicoanálisis podría, por ejemplo, introducir su teoría sobre el carácter sufrido del artista como productor de fantasías oníricas en vigilia e interpretar desde allí el despertar de K. luego de su sueño en términos de la transfiguración de lo real en la fantasía produciendo escenarios alternativos. Los objetivos son muy distintos y también la interpretación de los detalles literarios. Una aproximación psicoanalítica comprenderá los detalles de “Ein Traum” como símbolos de la psique del artista, mientras que la apreciación literaria buscará una significación a los detalles y sus conexiones pretendiendo comprender el global general y las fuentes que demandan el alcance de ese global

temático general.<sup>94</sup> El sentido, por tanto, que el psicoanálisis busca, sea en la forma de la especulación sobre un personaje imaginario sea en el trabajo clínico, “está esencialmente conectado a estados (inconscientes) de la mente. En la crítica literaria, el sentido [...] es una relación esencialmente compleja, una conectividad interna” (Lamarque 1996: 195) relativa a un texto, no a estados mentales de una “persona”. Aunque, además, ese sentido asociado a estados mentales demanda interpretación y una que atiende los márgenes del contenido semántico de las enunciaciones, digamos, de un sueño, de todos modos la organización espontánea de las narraciones sigue otros principios. En primer término, volviendo al asunto de la narrativa personal, un analista intenta identificar relaciones causales o correlaciones a partir de los relatos cotidianos del paciente, sus sueños, sus actos fallidos, lapsus, las metáforas que emplea en las narraciones de su pasado más lejano, etc. Los principios, sin embargo, de las narraciones literarias no son en sentido estricto causales. Nuevamente, la identidad de los temas es presentada bajo descripciones opacas para las que la saliencia de cada pequeño detalle deriva en perspectivas diversas del modo global de presentarse la narración. En segundo término, el común del diseño narrativo de la literatura, si bien no sigue los protocolos convencionales de algunas ciencias y la filosofía (con la lúdica excepción de algunos ejemplos), definitivamente no es asociativa. El análisis de las asociaciones mentales verbalizadas del paciente no se corresponden con la elaboración narrativa de la literatura, ni siquiera se corresponden estrictamente con la elaboración de poesía clásica y moderna, aunque no sea demasiado arriesgado decir que la yuxtaposición de imágenes produzca intuiciones similares a las que alguien que repasa en sus asociaciones produce. Esto último conduce, a su vez, a un corolario de interés, si se tiene en cuenta la salida psicoanalítica a la lectura “seria”, reductiva, de la obra de Kafka (segundo capítulo de esta tesis).

Supongamos que los casos de diseño asociativo en la literatura son un modelo para toda la práctica. Digamos, por ejemplo, que el juego de César Vallejo en sus

---

<sup>94</sup> Otros ejemplos son analizados por Peter Lamarque (1996: 194).

poemas póstumos es, entonces, un modelo para toda la literatura e incluso también para la literatura narrativa. El modo de composición de ese modelo, en palabras de Juan Fló, procedía por “sustitución de palabras [asemejándose a] un juego en el que los sentidos aparentan ser irrelevantes, puesto que, en muchos casos, Vallejo tacha un adjetivo para sustituirlo por el contrario” (Fló 2003: xix) o también “la sustitución de palabras pareciera que busca relaciones inéditas entre ellas que solamente jugando muy libremente con los vocablos es posible descubrir” (Fló 2003: 11), siendo “libremente” lo que en ciertas instancias parece ser una “búsqueda [...] hecha de una manera antojadiza o errática” (Fló 2003: 11).<sup>95</sup> Aun bajo esa suposición, sería preciso dar el paso de absorber estos juegos compositivos de Vallejo (y toda otra exploración similar) al dominio de la fantasía, es decir, como manifestación inmediata “de un estado de la mente inconsciente” identificable “a través de métodos críticos” (Lamarque 2012: 196-7). Otra vez se sigue allí el problema acerca de la expresividad. Asumiéndose que un poema es equivalente a la enunciación discursiva de una mente en un contexto clínico, tal vez en ese caso se preserve algo del sentido de la tesis sobre el valor del psicoanálisis para la crítica, porque sus métodos de análisis de asociaciones serían adecuados sin mayor modificación en una y otra comunicación. El punto es que si bien es tentador en primera instancia aceptar ese corolario, cada uno de los comentarios de Fló a los poemas póstumos de Vallejo en los que el procedimiento de exploración por sustituciones fue empleado involucra comentarios de interés, sí, para la psicología, pero ganan sentido en la yuxtaposición de los términos en una sucesión e inclusive en el contraste con una tradición poética (europea y local) para la que la obra poética de Vallejo era dudosamente literaria. Esto todo, en verdad, admite por una segunda vez en esta tesis la mención de la tesis según la que las obras literarias son enunciaciones con funciones comunicativas del mismo modo que las de la vida cotidiana. Esa es, al fin de cuentas, una de las observaciones no fácilmente sorteables si se pretende ir desde la superficie textual de una obra y sus procedimientos compositivos a las conjeturas sobre el valor psicológico del

---

<sup>95</sup> Para el estudio de ejemplos y sus análisis ver Fló (2003).

resultado y su producción. En la medida en que los actos de habla cotidianos, objeto de estudio del psicoanálisis y desde los que se infieren estados mentales, se instancian sin mediaciones en el momento específico de su enunciación, ¿cómo definir las coordenadas comunicativas en el caso de un proceso de elaboración demorado y altamente mediado como el de un conjunto de poemas, un cuento o una novela? ¿El momento de la proferencia es la publicación? ¿El momento de la proferencia es la primera edición general del texto? ¿Tal vez la primera edición no editada de los primeros fragmentos? La cabida de esas preguntas ya parece poner en problemas la analogía del análisis de la comunicación cotidiana y la interpretación literaria (Lamarque 2019b: 74).

Las dificultades, por tanto, de una defensa psicoanalítica y psicológica del humanismo literario son evidentes. Las tesis de Adorno sobre la interpretación mimética enfrentan varios problemas en varias direcciones. La más relevante es la limitación que presenta la búsqueda de una garantía a la interpretación gestual más allá de las analogías. Leer en sentido estricto la identificación de gestos y la interpretación a través de esos gestos de contenidos latentes (los componentes fantásticos que pudieran reconocerse) absorben a la literatura en enunciaciones pasibles de psicoanálisis. Una vía para el humanismo literario construida sobre ese terreno no parece, entonces, muy esperanzadora, porque pliega a la literatura a analogías con prácticas que no sólo le son inespecíficas sino que producen confusiones sobre los enigmas estéticos y sus interpretaciones. Existe, sin embargo, profundamente valioso en la postulación de Adorno de una interpretación mimética. Los problemas señalados a la pertinencia de la psicología, a través del reconocimiento de problemas en las tesis de Robinson, circunscriben un estrecho conjunto de objetos de estudio de la psicología. Si la psicología tratase apenas de emociones, sería inevitable aceptar el obstáculo de la contingencia de las emociones en la recepción, por una parte, y, por otra, y aún más grave, la distinción entre capacidades expresivas de la literatura y capacidades expresivas de un autor o conjunto de personas. La psicología, sin embargo, no se ocupa solamente de las emociones. Fuera de las fronteras del psicoanálisis (e incluso por momentos dentro)

el estudio de la emergencia, transformación y aplicación de conocimiento conceptual es un centro evidente de la psicología experimental contemporánea (Bermúdez 2020; Friedenbergr et al. 2022).

La pregunta, entonces, que queda planteada es si el estudio psicológico del conocimiento conceptual pueda serle de relevancia a la crítica literaria. Un sentido en el que no lo sería entiende a la literatura valorativamente como función del estudio de la identidad opaca y la finalidad de los detalles en la opacidad y la producción temática perspectivada. Podría objetarse, por tanto, que aquella noción de interpretación mimética (estudio de “detalles inconmensurables”) es irreductible a cualquier intento de naturalización de la apreciación. La opacidad narrativa, sin embargo, es pasible también de ser tratada según algunas aproximaciones psicológicas que ya introduce en el capítulo anterior. Así, el estudio de las perspectivaciones de un texto literario debe tener en cuenta, según mi planteo, lo siguiente. Las obras literarias no son necesariamente ficcionales, es un hecho. Sin embargo, las obras literarias que sobreponen principios literarios sobre principios epistémicos estándar de la lectura filosófica y científica hacen posible la distinción realidad-literatura, sin que, por tanto, sea el concepto de ficción en el que recaiga la responsabilidad de aquella distinción. La producción, por tanto, de perspectivaciones de universos que no son el caso e incluso de universos que fueron el caso permite una distancia respecto de los modos de perspectivación no-literarios que operan por *default* en nuestra cognición. Esas perspectivaciones por defecto, especificables en matrices de conceptos, son una condición necesaria de la comprensión literaria y de cualquier otra. Concebida de ese modo, la pregunta sobre el valor humanístico de la literatura es la pregunta por el rol epistémico de las perspectivaciones de la información que introducimos por defecto cada vez que leemos críticamente. Otro elemento de extrema relevancia para el humanismo es el de la composición de los textos literarios. Los textos no abandonan su calidad de tal cuando la obra *ex post facto*, como diría Juan Fló, ha sido aceptada como tal. Se opera sobre los textos, editándolos, según la satisfacción o no de planes estrictos, pero la exploración interviene sobre textos para la producción satisfactoria de

interpretaciones estéticas, es decir, de atribución de propiedades estéticas. Dicho de otro modo, es el trabajo sobre el texto el que orienta las saliencias estéticas. La elaboración se inserta, sí, en el ámbito que circunscribe una intención, de manera que si el texto se comienza siguiendo una pretensión literaria, se irá produciendo en el ámbito de lo que las convenciones literarias y sus conceptos estipulen. Sin embargo, en todo momento dialogan las saliencias buscadas o descubiertas y los propios conceptos puestos en juego a modo de material para las saliencias (digamos el material temático). En ese sentido, mi tesis es que la interacción textual orientada de las saliencias interviene sobre articulación de un tema que, como debería sernos obvio, es un plexo de relaciones conceptuales de un mundo no-literario.

En resumen, la distribución de lagunas textuales orientan un conjunto de saliencias; de acuerdo con los énfasis que se les den a esas distintas saliencias, serán tales o cuales interpretaciones estéticas las que resulten, en el sentido de reconocer un tema global perspectivado. Esto no disuelve el poder que las interpretaciones ejercen en el reconocimiento (e imputación) de saliencias, porque en cierto modo las cualidades salientes de una obra también se hacen tales en la atención puesta desde un marco general desde el que se observa. Sea como sea, la constitución de esos rasgos salientes no es posible sin el diseño de lagunas que nos demandan información extra-estética. Esta tesis, por tanto, reclama un rol para el estudio de la información extra-estética y su modo de organización por defecto en la apreciación literaria, porque los textos literarios atrapan nuestras perspectivaciones por defecto y las reconfiguran. Al situarse la apreciación en la perspectivación de un tema y ese tema venir organizado por defecto desde la cognición del lector de otra manera, el resultado u *output* de una lectura crítica (nuevamente, según la identificación de detalles que enfatizados de uno u otro modo abren a interpretaciones), la apreciación manipula y reconfigura la organización conceptual que traemos por defecto de un determinado tema. Como John Gibson, considero que un terreno seguro para el humanismo literario es la propia distancia de la literatura con respecto a la realidad que la lectura también demanda. Lo que Adorno llama “detalles inconmensurables” se alinea a estas tesis. El problema analítico del

humanismo no se resuelve con un arsenal psicoanalítico y psicológico tan epistémicamente incontrolable como el que Adorno pretende; sin embargo, su observación valiosa sobre los *gaps* textuales justifica insistir sobre qué hacemos entrar en los textos literarios para darles vida y asimismo qué de esa vida que hacemos entrar sale transfigurada cuando se la concretiza a través de modos de perspectivación minuciosa. El objetivo de la próxima sección es precisar aún más cada uno de estos elementos implicados en mi tesis. Muchos de ellos, como se ve, en verdad ya están presentes en los programas estéticos de mis interlocutores.

### **Humanismo literario *in nuce***

Dos elementos de la sección anterior tienen especial relevancia para esta tesis. Uno es la distinción literatura-ficción. El restante es la noción de saliencia estética. El esquema estético del psicoanálisis, como ya vimos, infiere la potencia de la literatura del orden en el que esa práctica se reconoce. En la medida en que la literatura es una provincia de la fantasía, sus poderes son también los de la fantasía. Sin embargo, el elemento que pareciera justificar esa inserción y luego esa inferencia es, en verdad, el de ficción. Cuando Freud defiende un concepto de salud mental (o psicología normal) estipula una cognición regulada por el principio de realidad (digamos, en especial, el Juicio) y una cognición pasible de ser regulada por el principio de placer (motor de la producción escenarios posibles alternativos al actual). La literatura garantizando una inhibición convenida institucionalmente (el desplazamiento parcial del Juicio en la lectura), permitiría una peculiar actividad de la ficción, bajo la disposición a la imaginación y no tanto a la creencia. El énfasis en la ficción, sin embargo, reduce la literatura a la actividad de la imaginación sin más. La idea de imaginación por diversa y problemática que sea en esos dos ámbitos (psicoanálisis y filosofía de la literatura) está activa en variadas prácticas como

productora de universos.<sup>96</sup> La literatura, por tanto, no es la única práctica que emplea ficciones. La dificultad, en particular, emerge en casos como los que mencionaba en el primer capítulo a partir de observaciones de David Davies. *Reading in the Dark* de Seamus Deane es eventualmente un material de interés biográfico y, entonces, uno que es pasible de ser leído bajo el *principio de fidelidad*. El interés del lector bien puede estar dirigido a conocer aspectos biográficos de la vida del escritor. Ahora bien, a pesar de que exista un solapamiento obvio de la literatura y el género biográfico, de todos modos no es el principio de fidelidad el dominante en su arreglo global. Mi punto, por tanto, es que si el humanismo pretende no excluir parcelas de la literatura, no puede restringirse a la literatura de ficción. Esto exige, por tanto, una breve revisión de esa referencia de manera que sin tampoco negar el rol de la ficcionalidad, el énfasis del humanismo esté puesto en la práctica literaria. El segundo paso coloca el foco en el concepto de saliencia, atendiendo al de laguna textual. La noción de perspectivación según detalles es, entonces, reconsiderada a través de esos dos elementos, e.g., saliencia y laguna. Así, entonces, la tesis de un humanismo literario *in progress* es que las lagunas textuales nos demandan tanto como las propias saliencias (y sus mutuas interacciones) la necesaria intervención de información extra-estética. Esa información extra-estética es la información perspectivada a través de la literatura, de manera que el proceso de su perspectivación produce una “distancia cognitiva” respecto a la red de conceptos que empleamos al llenar las lagunas y especular las saliencias.

La tesis general sobre la distinción ficción-literatura es que los debates usuales en filosofía de la ficción si bien son en algún aspecto relevantes a la filosofía de la literatura no logran absorberlos, puesto que “” designa un concepto valorativo, un

---

<sup>96</sup> Debo a la profesora y doctora Hannah Kim, docente del Macalester College y editora asociada de la *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, el envío de un *draft* de su charla “Propositional Imagination and the Permissive View of Fictional Truth” (año 2022). La tesis de la profesora Kim es que el concepto de ficción no demanda una noción de imaginación sensorial, visual, fenomenológicamente robusta. Esto trae consecuencias en varias prácticas. Una de ellas la propia noción de fantasía en el psicoanálisis y la noción estándar de ficción, cuando no la revisión de “imaginación” en la filosofía de la literatura.

concepto, en suma, orientado a la apreciación, mientras que el primero (ficción) instala su rango de discusión en problemas de orden ontológico. Si la apreciación literaria superviene de la organización perspectivada global de una obra según interpretaciones (imputación de propiedades, reconocimiento de saliencias), entonces una discusión sobre la ontología de la ficción no satisface las búsquedas de la metacrítica, tal como la definí en el primer capítulo de esta tesis. El estudio de la imputación de saliencias a través de interpretaciones y, asimismo, el estudio de los *gaps* que demandan las interpretaciones toma el lugar central de la filosofía de la literatura, al menos entendida como estética, es decir, como estudio de la apreciación literaria. Esto todo, sin embargo, no excluye una discusión sobre la naturaleza de las entidades literarias, que, como también sugerí en el primer capítulo, es relativa a la imputación de propiedades según descripciones opacas y, en cualquier caso, siempre subordinadas a la apreciación. Tesis en esa dirección han sido defendidas por Rafe McGregor (2015a, 2016) y Peter Lamarque (1990, 2010a). Para el primero, según sus premisas, se sigue que si bien la literatura puede ser ficcional y, por tanto, demandarnos el reconocimiento de “preferencias fictivas”, de todos modos, en la medida en que la literatura es una práctica en mayor medida valorativa, se nos demanda también una disposición literaria (McGregor 2015a: 344-5). En ese sentido, una ficción literaria exige las condiciones propias de la ficción y las de la literatura. Las ficciones literarias, por tanto, invitan a la disposición imaginativa, inhibiendo la creencia,<sup>97</sup> por una parte, y también una disposición literaria por otra. Su tesis es la que llama la del “espesor literario” (*literary thickness*). Así, el aspecto ficcional de una obra apenas circunscribe una relación de la cognición con las aserciones o creencias, pero nada dice sobre las actitudes estéticas específicas ante esas inhibiciones del Juicio o, simplemente, esas disposiciones a la imaginación. Nuevamente, las preferencias fictivas atraviesan los

---

<sup>97</sup> La creencia es inevitable en el nivel ficcional y literario. Me refiero a que la postulación de interpretaciones sobre la identidad temática global de una obra involucra también una actitud doxástica, por tanto la distinción debe trazarse con cuidado en una intencionalidad no-referencial preocupada por la atribución de valores de verdad. Las creencias son relativas a hechos de ficción o simplemente hechos estéticos (propiedades imputadas a las obras), pero no hechos simpliciter, mal que en algunos casos algún género literario o alguna obra en particular asuma la verdad de un hecho sin más del mundo real para producir sus perspectivaciones.

contratos de diversas prácticas, no sólo las literarias. Experimentos mentales, científicos y filosóficos, la figuración de mundos posibles, etc., forman parte de la extensión del conjunto de las imaginaciones propias de la ficción. Así, según García-Carpintero, “casos paradigmáticos” de imaginación, en tanto actitud proposicional, son “el soñar, durmiendo o despiertos, el fantasear, o el considerar consecuencias posibles de diversas opciones de acción que contemplamos” (García-Carpintero 2016a: 51). No todas las ficciones, entonces, satisfacen las “demandas” de la literatura. Esas demandas son relativas a una peculiar relación entre formas y contenidos que justifica “el espesor literario” (McGregor 2015a), “el espesor narrativo” (McGregor 2015b) y el “espesor poético” (McGregor 2014). La tesis es que las formas y contenidos, como sostuve en el primer capítulo, son mutuamente inseparables, pero bajo una exigencia convencional de la literatura, por tanto, no de manera intrínseca. De manera que la lectura literaria bien puede demandar un énfasis en la imaginación, siendo esto no necesariamente una figuración fenomenológica relativa a imágenes mentales (visuales, acústicas, etc.), pero más que la estricta indisposición a la creencia, la clave de su disposición requerida es el modo en el que un asunto (ficticio o eventualmente verdadero en el mundo actual) es perspectivado. Tesis análogas sobre la distinción literatura-ficción encontramos en los textos de Peter Lamarque.

La tesis temprana de Lamarque es que los dominios en el interés del lógico en las ficciones (digamos, David Lewis) y el interés en las ficciones literarias por parte del crítico literario son diversos, a pesar de algunos solapamientos. Una de las objeciones a la identificación de uno y otro dominio es que el interés del lógico en las ficciones literarias (reduciendo, por tanto, la literatura ficcional a ficciones sin más) es la verdad de los hechos ficcionales. En la medida en que pensar lo que es verdad en un mundo posible es tratado a través del estudio de contrafácticos, la tarea del crítico literario consistiría apenas en considerar “qué *sería* el caso en mundos donde la historia es contada como hecho conocido, planteando datos directamente presentados en la narrativa en contraste con un mundo asumido más amplio” (Lamarque 1990: 344). La identidad de los mundos literarios, aunque

ficcionales a veces, no se comportan como hechos constatados. Cuando la literatura, en la tesis de Wolfgang Iser, no produce la búsqueda de la identidad narrativa de personajes, eventos y objetos tiene a ser mala literatura, porque no deja en absoluto resquicios al juego interpretativo. Dicho de otra forma, lo deseable en la literatura, leída como tal, es la producción intencionada de *gaps* que nos demanden la imputación de propiedades vía interpretaciones que identifiquen diferentes saliencias a veces compatibles, a veces inconsistentes. Los hechos ficcionales apenas como hechos de ficción no son contruidos del modo en que lo son los hechos literarios, porque esos, otra vez, dependen del entramado global o conjunto de saliencias propuestas por las interpretaciones. Otro modo de decirlo es que los *gaps* que eventualmente entorpezcan la verdad de las ficciones bajo interés lógico (modal) no son estéticos o al menos no se piensan en relación con las condiciones de lo estético.

Debo decir, sin embargo, que, a diferencia de Lamarque, le daría énfasis al estudio de las conexiones de lo ficcional o real actual y lo literario, de suerte que la labor de las interpretaciones sea también el modo en el que detalles significativos (saliencias) intervienen cognoscitivamente en las redes léxicas (y también doxásticas) de quienes leen literatura. Con todo, el punto de Lamarque es de recibo, porque se pretende una distinción entre indeterminación semántica, ontológica y epistémica, por una parte, y la indeterminación estética, por otra. La primera interviene en la segunda, pero no consigue agotarla. El hecho institucional de que la literatura se cifre en una lectura relativa a interés, uno que aproxime bajo demanda convencional formas y contenidos, vuelve diferenciable a las ficciones sin más de las ficciones literarias. La opacidad literaria, análoga al “espesor literario”, consiste precisamente en eso, es decir, que el interés literario comporta, sí, un interés en temas planteados de modo abstracto (lo que Lamarque y Olsen llaman interés mimético), pero cuando se busca un tema vuelto literatura el interés reduce su alcance de tal modo que acaba interesando el modo particular en el que el tema es presentado. Y esto les cabe no sólo a las ficciones, sino también a las no-ficciones. Hasta cierto punto, la noción ficcional de personaje (de acuerdo con su

tratamiento metafísico) puede serle muy relevante a la búsqueda de aspectos comunes entre diferentes narraciones para el reconocimiento de “tipos” o, si se quiere incluso, “arquetipos” de obras en obras. La especificación de los personajes es el caso en la literatura (Lamarque 2010a: 203). Como sugerí en el primer capítulo a partir de las tesis de Lamarque, las caracterizaciones o descripciones que especifican la identidad de los personajes tienen una “función estética” (Lamarque 2010a: 203), esas caracterizaciones también comportan, por tanto, valoraciones (Lamarque 2010a: 203) y, finalmente, las caracterizaciones bajo interpretación son descripciones resultado de apreciaciones que imputan propiedades al servicio del reconocimiento de indeterminaciones estéticas (¿cuál puede ser la significación en un global de la introducción de tal o cual descripción?). Por tanto, allí, en la identificación de personajes literarios en una narrativa, las interpretaciones no cumplen roles factuales y sí más bien funcionales o teleológicos (Lamarque 2010b: 203); nuevamente, me refiero a que la pregunta por la caracterización literaria es una pregunta por los modos de perspectivación de un personaje, no por un reconocimiento factual. Esto, de todos modos, debe ser precisado. Ingenuo sería decir que un reconocimiento factual no involucre imputaciones, si se sostiene una postura epistémica antirrealista. El foco está puesto más bien en la actitud con la que se interpreta. La indeterminación estética es parte inherente del juego literario, mientras que la indeterminación epistémica, pongamos por caso, si bien puede serlo, es problemática. Dicho de otro modo, la indeterminación alienta la interpretación en la literatura, es algo deseable y ante ella somos tolerantes. Base mencionar la pregunta de Peter Lamarque acerca de por qué ante artefactos semánticos extraños empeñamos el entusiasmo de la comprensión (Lamarque 2015: 19). Sin embargo, la intolerancia hacia las desviaciones o excentricidades en otras prácticas es una virtud de la resolución de problemas. El caso típico es la identificación de inconsistencias factuales de una teoría, que bien pueden llevar a la revisión de sus hipótesis menos costosas, pero también la revisión de las más importantes. La inconsistencia del no-vuelto de *Tweety* le reclama a la hipótesis sobre el vuelo de las aves algunas decisiones sobre los elementos en tensión, como ya también señalé en el segundo capítulo (abandonar la hipótesis, reclasificar a

*Tweety*, ambas). La indeterminación estética es, entonces, el centro de las interpretaciones y, asimismo, su especificación una tarea de la metacrítica literaria. En la medida, por tanto, en que la ficción no provee estrictamente las fuentes del humanismo literario, porque sus criterios no son los mismos de la literatura, la defensa de sus tesis sobre los aportes cognoscitivos (emocionales, prácticos o factuales) deben recaer en las nociones de indeterminación, saliencia, perspectivación e interpretación estéticas. A continuación, introduzco y considero el concepto de saliencia estética de manera que las nociones restantes ganen claridad y de ellas pueda reconsiderarse al menos *in nuce* las pretensiones del humanismo.<sup>98</sup>

La metacrítica literaria ha discutido el estatus ontológico de las saliencias en la voz de Michael Krausz (1993, 2000, 2007). No consideraré aquí al detalle su noción de *objeto-de-interpretación*, que es la que el autor avanza en orden de diferenciar las interpretaciones *per se* y los soportes textuales de la literatura. Los objetos de interpretación no son estrictamente los textos en el caso de la literatura, en el entendido de que aunque los textos son una condición necesaria de la literatura, sus propiedades no son *ipso facto* estéticas. Es preciso recordar que el problema de los indiscernibles está implicado en esa distinción. Las interpretaciones imputan sus cualidades en los textos, distinguiendo lo que he venido llamando, a lo largo de toda esta tesis, sus “saliencias” o “rasgos significativos”. A esa entidad parte texto, parte conjunto de propiedades imputadas (relacionales), Krausz la llama “objetos-de-interpretación” (Krausz 1993: 8), es decir la entidad constituida en un texto a través de interpretaciones. Aquí, sin embargo, preferiré llamarle lisa y llanamente “obra” al enlace entre texto e interpretación. Los objetos-de-interpretación, como ya ha señalado Peter Lamarque (2002b: 108), proliferan en la teoría de las interpretaciones culturales en Krausz conforme proliferan las interpretaciones, de manera que si se preservase la noción, por hipótesis, de obra única, entonces tendríamos *El proceso*, como conglomerado sintáctico y semántico, en primer

---

<sup>98</sup> Debo al título “Estética in nuce” de Juan Fló (1987) algo de las pretensiones de esta última sección.

término, las interpretaciones psicológicas, teológicas y sociológicas constituyendo parcialmente *El proceso* como *objeto-de-interpretación1*, como *objeto-de-interpretación2* y como *objeto-de-interpretación3*. Cada uno de esos objetos-de-interpretación no es un modo de ser diferenciado de *El proceso*, sino un objeto-de-interpretación diferencial en su propio derecho (no una novela, sino varias novelas). Incluso la propia independencia de las interpretaciones se disuelve tanto como la unicidad de la obra. Otra vez, no es posible demandarles a los textos a ejercer el rol unitario del objeto obra, porque ningún conglomerado de cualidades sintácticas y semánticas es estético de modo inherente. Allí la noción de obra gana lugar, puesto que sostener la unicidad de *El proceso* y, asimismo, independizarlo de las interpretaciones captura tres intuiciones relevantes. *El proceso* es una obra única, más allá de las interpretaciones, *El proceso* no es sólo su modo de ser sintáctico y semántico y, finalmente, las interpretaciones de *El proceso* se diferencian de la obra *El proceso*. Naturalmente, el concepto de obra no es evidente de suyo, pero sí, como propuse en el primer capítulo, nos remite a una aproximación convencional para la que las propiedades generales de los objetos de arte (digamos, sus propiedades constitutivas) son relativas a los roles que ponen en juego conceptos, cualidades y reglas convencionales que performan las expectativas, en particular, de artistas y público. Con todo, la noción de saliencia estética puede reformularse en los términos de una diferenciación tripartita de texto, obra e interpretación y, a su vez, no considerar de modo completamente independiente a las interpretaciones y a las obras.

Analogías desde las que elucidar ese concepto de saliencia estética vienen del campo de la atribución de interpretaciones en neuropsicología de la percepción y la filosofía de la imagen. Véase la fig. 12 . Allí, según pongamos la atención en unos rasgos de la imagen o en otros, vemos el contorno de un saxofonista o instrumento similar o el rostro de una mujer. Hay quienes incluso han sostenido también que algunas imágenes de doble lectura excluyente no siempre son excluyentes como, en principio, parecen. Ese es el caso de Juan Fló, para quien las imágenes tipo pato-

conejo son pasibles de devolver la simultaneidad del pato y del conejo (Fló 2010: 97-101).



**Fig. 12.** *Moony face image.* Creative Commons.

o en otros, vemos el contorno de un saxofonista o instrumento similar o el rostro de una mujer. Hay quienes incluso han sostenido también que algunas imágenes de doble lectura excluyente no siempre son excluyentes como, en principio, parecen. Ese es el caso de Juan Fló, para quien las imágenes tipo pato-conejo son pasibles de devolver la simultaneidad del pato y del conejo (Fló 2010: 97-101). La fig. 12, por ejemplo, invita a una lábil percepción no-excluyente de las manchas, al menos si se focalizan los labios de la mujer y se parte de allí lentamente en avances graduales hacia el resto de la figura. Con todo, la percepción estándar, sin tensiones oculares algo molestas, nos deriva hacia una u otra interpretación. Por supuesto, la derivación a una u otra está asociada al reconocimiento de algunos patrones que estemos dispuestos a reconocer de modo *saliente*. No interesa aquí el complejo mecanismo neuropsicológico que interviene en nuestra organización perceptiva

ante esa imagen, pero sí cabe el señalamiento de ese proceso de exploración de cualidades que identificadas colaboran en la organización de una u otra interpretación de la imagen. Al ponerse la atención en especial en la mancha negra de la izquierda, tendemos a organizar un complejo que identificamos como un saxofonista algo desgarbado, de pantalones tipo Oxford, sosteniendo un saxo tenor, de nariz generosa y jopo saliente. Si la mancha negra se pone al servicio de un contraste, desde el fondo del saxofonista se configura el rostro de Taylor Swift. A una primera instancia perceptiva de la figura bien puede serle esquivo el reconocimiento, puesto que lo que percibimos no es (i) otra cosa que una mancha (luego, por supuesto, imagen) y (ii) una mancha a la que podrían no habernos inducido a atribuirle el carácter de imagen. Como en los juegos de reconocimiento de formas en las nubes, en aburridas carreteras, alguien, sin embargo, puede invitarnos al reconocimiento de nubes-imagen. La fig. 12 ha sido diseñada particularmente para estudiar el comportamiento perceptivo. Asimismo, a la indicación “esto es una imagen” también le sigue la búsqueda del objeto para el que la mancha se vuelve imagen. Exploramos la mancha o manchas (según tendamos a uno u otro *color*), entonces, recorriendo distintas cualidades (digamos, contornos), de manera que algún indicio nos haga posible la constitución de una figura. Dicho de otro modo, buscamos el objeto-imagen en las manchas como quien en la multitud buscase al Wally-objeto *simpliciter*. En ese sentido, la saliencia viene orientada por (i) la indicación de que allí no hay apenas una mancha y (ii) que de sugerírse nos la existencia de una imagen esperamos importar de nuestra experiencia perceptiva algún indicio con el que encontrar aquella parcela del mundo en su modo de ser imagen. Las saliencias, si atendemos a la exploración de esa imagen saxofonista-rostro, nos exige la puesta en juego de nuestro conocimiento perceptivo del mundo. Sea desde Aristóteles hasta Danto, en la filosofía, sea por la neuropsicología de la percepción, el reconocimiento de la imagen como tal deberá comportar un conocimiento previo de lo que la imagen es imagen, a la vez que deberá también diferenciarse de su objeto. Esto último bajo la razón de que si la imagen es confundida con aquello de lo cual es imagen, lo que ocurre es más bien un engaño ilusionista como el de alguna empresa que combatiendo el consumo de alcohol de

sus empleados pinta ilusiones en el piso de su entrada convenciendo al ojo de desniveles a través de diseños ondulantes.

La imagen, por tanto, deberá no ser objeto y tampoco ilusión (lo que, *prima facie*, es lo mismo que no ser objeto), de suerte que nos demande el conocimiento de cualidades perceptivas de objetos ya conocidos. Las saliencias, entonces, en los casos trabajados por Krausz son aquellas cualidades que ante un objeto indeterminado invitan a la interpretación de forma tal que la indeterminación inicial devenga determinación. Esas cualidades salientes, por su parte, ganan lugar en virtud de una información previa que, bajo exploración interpretativa (perceptiva o de otro tipo), haga posible el reconocimiento del global desde el reconocimiento de esas cualidades salientes. Distintas saliencias, asimismo, imputadas a distintos soportes cuyas características sean intrínsecas (digamos cualidades perceptivas primarias o bien propiedades semánticas), puede o no ser consistentes entre sí, bien pueden iluminar aspectos en aquel caso del objeto imagen, en otros del objeto obra. Esto todo nos lleva a considerar qué es lo que ocurre con las saliencias literarias, dado que, como señala Krausz, “diferentes personas con diferentes intereses y propósitos [...] pueden identificar diferentes propiedades como salientes, indicando [...] incluso] otra narración sobre un diferente conjunto de propiedades” (Krausz 2007: 35). Lo que para Krausz es el *framework* de una interpretación (Krausz 2000: 13, 2007: 52), aquí es el conocimiento de la naturaleza ontológica del objeto puesto a interpretación. Esa naturaleza signa parcialmente las expectativas ante un objeto reconocido objeto literario. Bajo el argumento de que las propiedades estéticas son relativas a los modos de perspectivación de los contenidos, la demanda de interpretaciones es exigida por indeterminaciones estéticas (o enigmas estéticos, en el sentido de Adorno) que se definen según la pregunta por la significación o finalidad de detalles en las descripciones. Dicho de otro modo, la finalidad de los detalles tales o cuales en una obra con frecuencia nos demandan una exploración en red – a lo largo de la lectura y relectura – de esos detalles. Las perspectivaciones imputadas por las interpretaciones, por tanto, vienen definidas por la pregunta por la focalización en unos detalles y no en otros. Mientras que en las imágenes,

siguiendo la analogía, esos detalles focalizados pueden ser contornos, en la literatura son los énfasis puestos en las descripciones. Veamos nuevamente el ejemplo del inicio de *El proceso*. Se indeterminación estética implica también una puesta en duda de nuestros modelos mentales (nuestros conceptos intuitivos de crimen y arresto). Consideraré, además, un lector *in abstracto* que no es experto en los conceptos descriptivos que dan cuenta del estilo de escritura de Kafka y que en todo caso es familiar en general al contrato de las narrativas literarias ficcionales (desplazamiento de la verdad y atención a la descripción del tema, del que muestra interés).<sup>99</sup> Con “conceptos descriptivos” me refiero, recuérdese el primer capítulo, a todos los conceptos con los que clasificar algunas formas convencionales de un género (digamos, *novela*, las formas de la novela, recursos retóricos, etc.).

El comienzo de *El proceso* es un caso significativo de perfilación que abre a indeterminaciones que, a su vez, comprometen nuestros modelos mentales de arresto y con ello de justicia y, en definitiva, de Estado de derecho. Allí se lee “Alguien debe haber injuriado a Josef K., porque sin haber hecho nada malo una mañana fue arrestado” (Kafka 1990: 7). La disposición exigida por la novela es ficcional, de manera que otra vez, es la imaginación la actitud proposicional dominante. Así, lo que se espera es mentar los conceptos que aparecen designados, sin que con ello, por tanto, se nos demanden juicios simpliciter a partir de las descripciones de la obra. Dicho eso, dos, como mencioné en el capítulo anterior, son allí los hechos de ficción (o verdades de ficción). Uno de ellos es el arresto de Josef K., el restante que K. no cometió ningún crimen o, en breve, para un lector que ignora el código penal austríaco de comienzos de siglo XX, que K. no hizo nada malo. El lector de Adorno, digamos, quien nos solicita la literalidad, ante esas verdades de ficción puede inferir entonces una inconsistencia o problema. Nuevamente, el lector no ignora que el texto es ficcional, aunque eso, por supuesto, no excluye la marcha del primer nivel de la apreciación, es decir, la explicación.

---

<sup>99</sup> A la filosofía (y sobre todo empirista) le ha interesado la experticia en lugar de la falta de experticia en la comprensión de la experiencia estética. Un caso ejemplar de esa búsqueda por la experticia estética es el conjunto de tesis de David Hume en su “Of the Standard of Taste”.

Allí se debe, por tanto, emplear la red léxica que le está disponible en función del conocimiento que tenga acerca de arrestos. Asumo aquí un lector occidental que al menos de modo intuitivo incrusta el concepto de arresto al de un código penal o conjunto de leyes que un Estado se ha dado a sí mismo para organizar la convivencia de sus habitantes. Otra vez, el lector *in abstracto* en el que pienso no es el jurista que Kafka fue ni ningún otro especialista en letras, sino un lector que posee algunos rudimentos de la literatura y del derecho a través de su vida cotidiana. Dadas esas características, es razonable considerar que para ese lector el universo ficcional de *El proceso* es uno en el que también es jurídicamente inconsistente yuxtaponer la ausencia de un crimen y un arresto.

El narrador, sin embargo, perfila o perspectiviza el comienzo de la novela desde el momento en que conjetura ante (y por) el lector que alguien pudo haber difamado a Josef K. Aquí son precisas dos observaciones. La necesidad intuitiva de postular una hipótesis a la vez que le habilita al lector conjeturar que en ese universo pueda ser inconsistente ser detenido y no haber cometido crimen alguno, también le desplaza de la atención otras posibilidades explicativas e incluso la posibilidad de que en ese universo de ficción ambas verdades no sean inconsistentes. Espontáneamente, el lector podría imaginarse que un personaje ficcional no haya cometido ningún crimen y aun así sea detenido, que la detención tal vez no sea una verdad de ficción (y, entonces, eso sea revisado a lo largo de la novela) y que quizás el personaje sí cometió un crimen, lo sepa o no. Las conjeturas son inevitables en un nivel explicativo de la apreciación, porque de inmediato el narrador introduce al lector en un universo cuyo léxico descriptivo es usual en occidente. Nada remite a un mundo fantástico. La observación de Freud sobre la factibilidad de lo ominoso literario en función de la familiaridad experimentada por el lector al leer las descripciones de la ficción literaria es el caso en el comienzo de *El proceso*. Si no supiésemos su naturaleza ficcional y literaria, no nos llevaríamos una sorpresa si luego se descubriese su carácter de crónica. En ese sentido, es indiscernible de un texto con pretensión descriptiva de contenidos proposicionales simpliciter. No es una lectura la del comienzo que invite, por tanto, a una disposición propia de la

literatura fantástica. Dicho esto, la saliencia inicial de la obra es una conjetura y en esto es el texto lo que responde por la obra. “debe haber injuriado” hace ingresar al lector en una incerteza del narrador, la que signa una atención especial a toda verdad de ficción posterior. Así, en la medida en que la conjetura se impone a otras especulaciones posibles, la progresión de descripciones de la novela logra siempre producir inconsistencias que sí son profundamente incoherentes en el mundo simpliciter del lector. En cada uno de esos diálogos e imágenes hay una mutua dependencia en la producción de incoherencias bienvenidas. Sin embargo, podría objetarse que de sostenerse un análisis crítico (y de allí metacrítico) de la novela como el que avanzo ahora, ¿qué diferencia la lectura de una novela de Kafka y un ensayo filosófico?

La respuesta a esa pregunta es doble. El rol de las indeterminaciones es esencial aquí. Otra forma de decirlo es que los problemas estéticos son en particular bienvenidos en la apreciación estética a diferencia de la indeterminación puramente semántica o epistémica. Cuando leemos un ensayo filosófico y el paso siguiente esperable en una argumentación no aparece tendemos a una razonable valoración negativa del texto en función de lo que es esperable en el ejercicio de la práctica de la filosofía. Las virtudes semánticas y epistémicas que ponemos en juego en la filosofía no admiten la ausencia de su seguimiento. La literatura, sin embargo, condena incluso la ausencia de indeterminaciones. El diseño de las saliencias y los *gaps* asociados lo es todo en la apreciación porque dirige de inmediato a la disposición de búsqueda de sentido literario, siendo esto la pregunta sobre (i) la finalidad de una descripción en un global de descripciones y (ii) el modo en que esas descripciones locales y el global reconfiguran la red conceptual de entrada de quien lee. El inicio de *El proceso* trae consigo la saliencia de una conjetura y también la producción de un *gap* porque el lector, como si fuese un personaje más nunca descrito, persigue las pistas ficcionales y literarias en la búsqueda de una respuesta a la conjetura, descentrando la atención al inicio en los dos elementos indecibles de la novela. La segunda parte de la respuesta es relativa a la finalidad de las descripciones que imputan saliencias. Desde el momento en que definiendo

que la conjetura ficcional del inicio signa el camino de numerosos elementos ficcionales posteriores estoy sosteniendo que el comportamiento de la obra se regula por los principios de finalidad y funcionalidad de tal modo que la conjetura es un detalle significativo en las progresiones que le siguen. Textos filosóficos pueden ser, sin duda, leídos desde esos principios, pero si se volviesen dominantes los principios tales como el *principio de fidelidad* como el que introduce David Davies o el principio *salva veritate* desde W. v. O. Quine introducido a la discusión literaria por Lamarque y Osen tomarían un lugar secundario, lo que al menos a la intuición sobre la práctica de la filosofía no parece aceptable.

Volviendo a las saliencias, la hipótesis en un nivel crítico es, entonces, la siguiente: la conjetura del inicio de *El proceso* al darle énfasis a la injuria coloca la atención del lector en posibles indicios ficcionales sobre el autor de la injuria y los motivos de la injuria, sin embargo todo lo que consigue darse es (i) un arresto que puede no tener motivos ni injuriante, (ii) un arresto que se solapa con la vida cotidiana de Josef K., (iii) escenas en apariencia laterales como los de la mirada indeseada de la mujer en la ventana frente a la habitación de K. Al no sostenerse la atención sobre el arresto y la ausencia de crimen, el lector asume que en ese universo de ficción es problemática esa yuxtaposición, de manera que en la falta de identificación policial, uniformes, falta de explicitación motivos, la no-lectura de derechos, una detención comportamentalmente indiferente a la privación de libertad e idéntica a la vida cotidiana, en la falta de todo eso, digo, la fuerza de la inconsistencia gana un lugar central. Sin la conjetura inicial y bajo la mera enunciación de las verdades de ficción, el lector tiene un rango lógico mayor de posibilidades de especulación sobre la inconsistencia. Otra vez, el lector puede especular con que no hubo crimen alguno y con que, en verdad, no existe arresto ficcional. Al colocarse la hipótesis, el narrador le da saliencia a la contradicción arresto-sin-crimen y con ello arrastra el sentido común o intuición integral sobre la justicia del lector a la no-satisfacción de algunas terminales (*slots*) de arresto del lector. Las observaciones metacríticas a partir de esas observaciones críticas tienen que ver con que, en primer lugar, las saliencias son estéticas, porque el foco está

puesto allí en la finalidad de las descripciones en una progresión global de hechos ficcionales y literarios, ficcionales porque no se espera del lector hacer de las descripciones informes factuales sobre el mundo simpliciter y literarios porque no es apenas la imaginación lo que se empeña en general, sino una imaginación en la que las saliencias cumplen un rol en la perspectivación de lo imaginado. Con lo segundo que tienen que ver aquellas observaciones críticas es la conexión entre las saliencias estéticas y nuestro conocimiento del mundo exigido por la explicación implicada en la apreciación. La comprensión de las descripciones demanda redes conceptuales cotidianas, al menos en estas ficciones de Kafka.<sup>100</sup> Eso es aceptado incluso por filósofos de la literatura no humanistas; sin embargo, dos pasos más deben darse en dirección del cognitivismo literario.

El primer paso 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 recibe. 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. El segundo paso 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

---

<sup>100</sup> Esta salvedad debe ser introducida porque no es extraño que narraciones nos exijan también conceptos científicos, religiosos, filosóficos, etc.

emotiva del lector.<sup>101</sup> 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 a apreciación de la obra.

### **Observaciones finales al capítulo**

Este capítulo enfrentó las tesis de Adorno-Freud sobre la potencia cognoscitiva de la literatura a través de las preguntas sobre la analogía literatura-psicoanálisis. La metacrítica de Adorno avanza contra-argumentos a la reducción a apreciaciones a explicaciones textuales, lo que es defendido por la tradición que ha estudiado el problema de los indiscernibles en el ámbito literario. Sin embargo, las tesis, propositivas, de su metacrítica no tienen una naturaleza apenas filosófica, sino también empírica. El psicoanálisis es al fuente de estudio de una de las dimensiones de su humanismo, que es el estudio de las tendencias de lectura o, lo que es lo mismo, el estudio de los factores externos a la práctica literaria. Así, los factores sociales son considerados para la explicación de las lecturas reductivas. Eso iluminó un primer paso de su humanismo, e.g., que la literatura ficcional es una de las formas de la fantasía y la fantasía, a su vez, es fuente de cuestionamiento al dominio del Juicio (una instancia cognitiva del principio de realidad). El psicoanálisis vuelve a ser introducido por Adorno, además, para caracterizar la lectura que viene a contraponerse a las reducciones. Con respecto a esa tentativa de responder al humanismo a través del psicoanálisis, mi primera observación ha sido que, tomadas literalmente, las tesis de Adorno no tienen un claro soporte en la psicología contemporánea. La propia categoría de neurosis sin más no tiene un claro correlato contemporáneo. Este capítulo, sin embargo, se ocupó particularmente del objeto de la interpretación mimética, el segundo elemento del humanismo de Adorno. Su noción de gesto no unitaria comporta algunos problemas sobre el tratamiento

---

<sup>101</sup> Menciono las tres posibles vías del humanismo literario, e.g., fáctica, práctica, emocional-afectiva.

diferencial de momentos de las obras de Kafka, cuando no, en una segunda acepción, de su aproximación Freudiana al concepto de huella mnémica. El mayor problema es que su tesis enfrenta el problema del *patchwork*, es decir, el del conflicto de disposiciones, que en el caso de Adorno es una disposición casi actoral del lector, por una parte, leyendo gestos como si fuesen gestos simpliciter y, por otra parte, aceptándolos como directrices de lectura de la propia obra. Incluso si fuese aceptable una interpretación de gestos simpliciter en la literatura, una segunda dificultad seguiría siendo el caso. La tesis de Adorno es que los gestos son las huellas no de individuos, sino colectivos. El lenguaje es, dice Adorno, el sedimento de gestos preverbales. Sin embargo, no es nada evidente que para la psicología evolutiva contemporánea el lenguaje sea un registro de expresiones gestuales. Con todo, la pregunta fundamental que surge cuando en dos movimientos argumentales el psicoanálisis y la psicología tienen un rol central es si las nociones de interpretación que fueron defendidas inicialmente son satisfechas por una cierta naturalización de la metacrítica. Las respuestas fueron parcialmente negativas, porque las críticas asestadas a la igualación de procedimientos en el psicoanálisis y en la literatura desconsideran todo otro campo de investigación de la psicología no enfocado a las emociones. Estudios sobre procesamiento de lenguaje no parecen ser poco relevantes para la estética si se defiende que las saliencias estéticas dialogan sea en su “entrada” y “salida” con nuestros conceptos intuitivos de la vida cotidiana. En ese sentido, la estética debe considerar aspectos de la semántica cognitiva tanto como los aspectos trascendentales de la práctica cooperando en la apreciación literaria.

## Conclusiones

Las preguntas planteadas en la introducción y replanteadas en el primer capítulo eran dos y su presupuesto apenas uno. La así llamada tradición analítica se ha venido preguntando lo que desde antiguo ha sido un asunto problemático: ¿hay un conocimiento específicamente literario, inherente a la literatura, inherente a la literatura ficcional o de cualquier tipo que se nos ocurra? Hasta una elucidación filosófica de su autonomía, la literatura ha sido en diversos contextos sociales igualada a otras prácticas humanas; elucidada luego, también. Sea por seductora (y mentirosa), sea por producir creencias falsas (no siempre bajo la vía de la mentira), la literatura ha venido siendo llamada al exilio o a la defensa de valores extra-estéticos. Las políticas culturales, absorbiendo algunas de esas tendencias, presupone, en cualquier caso, la igualación arte-realidad, de la que Arthur Danto habló en alguno de sus artículos (Danto 1973). La literatura no parece tener mucho que aportar en el concierto de la producción de conocimiento. Como en el prólogo de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, se habla de la impertinencia del arte en tiempos difíciles (Nietzsche 1988), incluso, aunque reconsiderando el argumento epistémico y volviéndonos al económico, sea fácilmente reconocible como fuente de riqueza de los países que la producen, la hacen circular y la consumen (CEPAL 2021). La vía del humanismo literario frecuentemente practicada vuelve opaca esa frontera, de suerte que justificar ante gobiernos y políticas universitarias escépticas el valor epistémico de la literatura gana en tesis cognitivistas, pero pierde en la observancia filosófica de las prácticas, que, aunque no siempre, parecen mostrarse autónomas. El argumento, entonces, retruca que el conocimiento es inherente a la literatura. Así, los contradictores y defensores de las tesis materialistas de la literatura suelen transitar en sentido afirmativo y negativo las mismas tesis: la literatura nos auxilia en el conocimiento de las condiciones sociopolíticas en las que vivimos (Fischer 1963) o nos engaña acerca de esas condiciones (Plekhanov 1912). Por supuesto, son opuestas, pero ambas asumen la igualación de texto y obra. El escepticismo analítico ante las posibilidades de un conocimiento literario (y artístico en general) no satisface en absoluto, sin embargo, la intuición acerca de

que la literatura (ficcional o no) pueda responder afirmativamente a las demandas exógenas a la práctica. La defensa razonable de la distinción texto-obra es llevada a cabo con éxito; la intuición humanista, sin embargo, no lo es.

¿Cómo sostener una tesis cognitivista (y humanista, por tanto) si los modos de la comprensión contemporánea de la literatura escinden las propiedades estéticas de las propiedades textuales? Definitivamente si son los textos, en sus cualidades semánticas y pragmáticas, los portadores del conocimiento y, por su parte, las cualidades estéticas irreductibles a esas primeras, ¿entonces estamos obligados a admitir la falencia cognoscitiva de la literatura, por una parte, y, entonces, una cierta vacuidad de la literatura? Esto último no parece ser un problema; quiero decir, los usos de la literatura pueden ser (y han sido) variados y, entonces, considerada de un cierto modo, es bastante trivial que la literatura nos enseñe, si por eso pretendemos un cierto conocimiento factual (por ejemplo, a través de información sobre costumbres de una época y lugar), conocimiento práctico (por ejemplo, a través iluminar algunas intuiciones sobre proyectos de vida en temas morales) e incluso emocionales (bajo la tesis de que las artes y la literatura, en particular, son medios para educación de nuestras emociones (Alcaraz León 2011)), o bien que simplemente nos divierte, siendo tal vez un cierto pasatiempo o un ejercicio del ocio con el que ocupar nuestro tiempo. Ha habido, de todos modos, respuestas comprometidas con el humanismo literario que, con todo, estuvieron dispuestas a discernir obra de texto. El propio Karl Marx en su célebre observación sobre Homero no parece haberse entusiasmado demasiado con la reducción sociológica de la literatura (Marx 1974: 30-31). Tampoco algunos de sus seguidores franceses, digamos, Louis Althusser (1966) y Pierre Macherey (2014). Sus respuestas, sin embargo, son algo vagas y no siempre consistentes con una defensa estricta de la distinción obra-texto. El camino que he elegido para explorar una tesis humanista sin descuidar las tesis autonomistas es el que Theodor W. Adorno abrió a través de su noción de *interpretación mimética*.

Aquí intenté mostrar que existe una dimensión trascendental en la estética de Adorno. Su noción de *enigma* es la que resguarda la especificidad de la literatura y, en verdad, de cualquier arte en la medida en que la entiende, más que como una fuente inherente de interpretaciones estéticas, como la nota relacional que distingue diferentes tipos de prácticas. Las obras de arte nos imponen cierta disciplina (o un comportamiento específico), de algún modo un cierto contrato, y nuestra aproximación, aceptadas sus reglas, ya no tiene tanto que ver con nuestras pretensiones cognitivistas más inmediatas. El enigma de las obras de arte se descubre tal en la extrañeza que entonces nos genera cambiar las reglas de interpretación de un texto, sin que ese texto en sus cualidades “intrínsecas” bloquee más de un uso posible. “entrar” y “salir” de las obras es de algún modo la metáfora de la labilidad con la que enfrentamos textos como textos (o textos en sus usos filosóficos, científicos, religiosos, etc.) y los textos como obras. No hay algo así como el ser obras de modo esencial más allá de toda práctica, pero sí esencialidad en virtud de una práctica. Lo mismo cabe para las metáforas de la visibilidad y la desaparición, las *Vexierbilde*. La interpretación reducida a paráfrasis no hace más que devolver lo que ya sabíamos (o tal vez no sabíamos) y con todo no es ya obra; nuevamente, la disolución de cualidades estéticas en textos. “la lógica inmanente” de las obras literarias, por tanto, es en la jerga de Adorno la presupuesta mudanza de reglas que la literatura, reconocida como tal, nos obliga a seguir, aún a sabiendas de que su comportamiento no sea enteramente homogéneo en cada realización particular de la práctica interpretativa. La tesis de las *Notas* es, entonces, una antítesis: vale insistir en el enigma de las obras de Kafka, porque sus instancias justifican la pregunta metacrítica acerca de la naturaleza de las interpretaciones en literatura contra todo intento filosófico de hacer de su carácter de obras textos filosóficos enrevesados. Adorno, por tanto, no iguala la práctica literaria a la práctica de interpretación filosófica e incluso defiende de modo expreso la obligatoriedad de la defensa de los enigmas – o especificidad de las reglas de la ficción y la literatura – ante las reducciones de la filosofía.

Una segunda dimensión de su escritura avanza hacia la defensa del humanismo literario, aun a pesar de sus argumentos contra la reducción temática de la literatura de Kafka. Sin embargo, ese segundo paso termina por obligarnos a una analogía dudosa. Asumiendo a la ficción en el dominio de las fantasías, la hipótesis de Adorno es la siguiente: la popularidad de Kafka, en aquel sentido propio de la industria cultural, bajo el concepto de *estandarización*, disuelve el contrato de la literatura y le impone el de la extrema literalidad. La literatura, en el mejor de los casos, dora la píldora. Peculiar, sin embargo, a favor de Adorno, que la píldora se dore en literatura, cuando como él sugirió parece un camino bastante más empedrado el de encontrar la filosofía en Kafka que en los propios libros de filosofía. Desde la propia ficción hay un guiño de Kafka a través del narrador acerca de la tendencia que lo lee: Sortini se toma en serio su tarea, tan en serio que no se aparta de al lado de la bomba de incendios ni consigue apartar su mente del cuidado del aparato donado al pueblo por el castillo. Si por un segundo lo hace ante Amalia, el lector, dice Adorno de modo oblicuo, también liquida de *El castillo* su pretensión de ser literatura. El lector serio es explicado a través del psicoanálisis, como lo es entonces el propio Sortini. La neurosis obsesiva es la matriz que identifica personaje y lector en la medida en que toda aproximación a la fantasía aterra a quien vive la realidad actual como la única posible. Para esos lectores aprendemos de la literatura, aunque, otra vez, lo hacemos redoblando los esfuerzos que de por sí la filosofía que le proyectamos nos demanda. Al fin de cuentas, responde Adorno, tampoco podemos considerar con demasiado interés ese aprendizaje, porque, como en la historia de los Suabos y los dos sapos, se gana lo que ya se tiene. Evitar la literatura es, se infiere en las *Notas*, negarse al equilibrio de los dos principios del acaecer psíquico. Si en el fantasear se dirime para Freud la posibilidad de producir escenarios alternativos al actual y, con eso, admitir la contingencia de este mismo, un paso atrás de la literatura es un paso adelante del principio de realidad y su correlato teórico, que es el Juicio. La neurosis obsesiva evita la aproximación, por una parte, a la visión de las fuentes de su dolor (comportamiento evitativo de lo real), a la vez que también bloquea la transformación de sus condiciones de vida.

Aquel paso argumental, sin embargo, no parece de sencilla defensa; me refiero al colapso de la literatura a la ficción y de la ficción a la fantasía.

Si bien la intersección de esos tres conceptos vuelve valiosa la hipótesis sociológica de Adorno sobre la resistencia a la literatura sin clave interpretativa única (reducción de la literatura a sus temas y sus temas al tratamiento filosófico-teológico), de todos modos no cabe ir tan rápido de un paso a otro. Para empezar, la literatura no es apenas ficcional, con lo que, sea considerando el humanismo literario sea considerando la tesis de Freud que también opera mediatamente en Adorno, la inferencia de tesis sobre la fantasía en tesis sobre la literatura no es adecuada. Que contemos con literatura tratando eventos biográficos, por decir lo más extendido en la literatura no ficcional (piénsese en la literatura estadounidense del siglo XX), desplaza el foco de la discusión humanista hacia la literatura a la búsqueda de un intersticio que, entonces, no puede ser dado por la ficcionalidad. Dicho de otro modo, la disposición a las ficciones y, por tanto, la imaginación no explica *per se* nuestra disposición literaria. Asimismo, tampoco podemos explicar enteramente las fantasías y las ficciones así, sin más. Y esto porque si el contexto de interpretación psicoanalítico de las fantasías nos demanda aserciones y creencias, buena parte del concierto contemporáneo de la filosofía de la ficción nos exime de esa actitud proposicional y nos invita a la imaginación. La interpretación, en sentido psicoanalítico, de las fantasías en contexto clínico persigue objetivos que no vuelven obvio en absoluto la identificación de la apreciación estética de la articulación verbal de la fantasía y el reconocimiento de un sentido latente en los intersticios de las saliencias inintencionales del enunciador. Esto todo lleva a la tercera dimensión de las *Notas*, que es la introducción de un procedimiento de interpretación literaria llamado, al menos veladamente llamado, *interpretación mimética*. Entiendo que uno de los sentidos de ese concepto es muy relevante para el humanismo literario; primero, porque asume, al menos en cierta medida, los argumentos metacríticos de Adorno; segundo, porque pone en foco de la investigación estética, bajo interés humanista, la conexión del nivel explicativo de la interpretación y el nivel apreciativo de la interpretación. Un problema, sin

embargo, sigue acarreado y es la analogía que sigue presuponiéndose entre la literatura y el psicoanálisis.

El objeto de la interpretación mimética es el gesto literario. Allí *gesto*, sin embargo, por momentos es tomado de manera *simpliciter*, como si fuesen gestos producidos en contextos comunicativos del habla cotidiana, y también es reinterpretado bajo la analogía con el psicoanálisis como las cualidades enunciativas del discurso irreductibles bien a su contenido semántico, bien al desarrollo de una trama cuya identidad depende de la descripción de personajes, eventos y objetos en una obra literaria. Así como el psicoanálisis encuentra un valor interpretativo en lo que Freud llamó *refuse*, Adorno pretende que la lectura de Kafka también nos enfrenta a la manifestación de las huellas que nuestros traumas colectivos nos han dejado. La hipótesis de Freud es que la restitución verbal de esas huellas, su reinterpretación, es la tarea del psicoanálisis. La explicación de olvidos colectivos también sigue esa dirección. Neurosis colectivas seguirían ese mismo patrón porque en las enunciaciones colectivas, manifiestas en una tradición oral y textual, también delatan lo que se ha olvidado, siendo *olvido* equivalente a por doloroso reprimido o bien ocultado. Un objetivo entonces de las maniobras de extender estas hipótesis de Freud a tesis sobre literatura es la identificación de correlatos literarios de los “detalles inconmensurables” de las enunciaciones en contexto psicoanalítico. Por supuesto, habiéndose admitido una “ley inmanente” a las obras literarias, mal puede asumirse una traslación inmediata de enunciaciones cotidianas y el lenguaje siendo interpretado bajo principios ficcionales y literarios. Así, Adorno propone que lo que, *prima facie*, diverge de las descripciones que le dan identidad temática a una progresión de descripciones de una obra es el gesto, huella, equivalente al *refuse* de la enunciación en el psicoanálisis. La interpretación estética, en suma, se justifica en la literatura porque no nos es obvio el sentido, en sentido literario, que parece efectivizarse en detalles descriptos en las obras de Kafka. Con todo, la analogía en las *Notas* debe tensarse en un punto y es que si pretende aproximar estos “detalles inconmensurables” al tratamiento que el psicoanálisis hace del *refuse* deben garantizarse ciertas afinidades entre algunas

descripciones hallables en la literatura de Kafka y algunos “temas” del psicoanálisis. Adorno se ve, tarde o temprano, obligado a enfrentar sus contra-argumentos metacríticos y su noción de interpretación mimética. A pesar de esas maniobras argumentales, un punto parece abrir un camino de interés en todo esto. Las interpretaciones miméticas demandan no una pura lectura afectiva, como sugiere Maeve Cooke (2014, 2015), sino una aproximación, por una parte, mimética, en un sentido similar al de apropiarse de un personaje como si una novela fuese un guion, por una parte, y, por otro, el reconocimiento de lagunas que impiden enlazar unas descripciones con otras en el desarrollo de una trama.

Es claro, en cierta medida, que las analogías con el psicoanálisis pueden no ser problemáticas si el uso que hagamos de sus categorías sea eso, puramente categorial, sin pregunta ninguna sobre la legitimidad de la teoría como tal. Los problemas planteados a esos usos, sin embargo, son algo restrictivos, aunque atendibles a su vez, porque una aplicación irrestricta del psicoanálisis, en primer lugar, cambia el foco de la obra a sus autores o bien a la esfera social de la que la psique de los autores sería una muestra y, en segundo lugar, aun cambiando el foco no parece claro que la significación estética consista en descubrir significados ocultos en las obras. Más allá de eso, de esta dimensión interna a la práctica de la crítica psicoanalíticamente fundada, también un problema externo se vuelve obvio y es que Freud nunca logró una respuesta satisfactoria desde su teoría de las neurosis individuales a la teoría de las neurosis colectivas, sin mencionar que desde las tiendas del propio psicoanálisis y fuera del psicoanálisis, la teoría misma de la neurosis individual ha sido cuestionada. Desde varias vías, la analogía propuesta por Adorno, si se la toma muy en serio, es bastante endeble. Sin embargo, insisto, la pregunta planteada a partir de su tratamiento de la noción de gesto como “detalle inconmensurable”, elaborada desde el psicoanálisis, no debe ser desestimada por el humanismo literario. Ese concepto invita, por una parte, a pensar la elaboración peculiar de la literatura de temas de interés sociopolítico y, por otra parte, la articulación cotidiana, extra-estética, de esos temas en nuestros modelos mentales o, también, matrices de conceptos. En ese sentido, la reconfiguración de temas de

interés no deja guardar un valor cognoscitivo, que no es reductible a informe factual, especulativo o incluso pasible de identificaciones lector-obra.

Así, intenté mostrar que el comienzo de *El proceso* orienta de un modo peculiar la interpretación de la ficción. La imaginación es orientada a través de literatura bajo la introducción de una conjetura que invita a figurarse un mundo en el que no cometer un crimen y ser arrestado son hechos inconsistentes, así, como se *supone* es en el nuestro. El resto de la novela, sin embargo, construye una tensión creciente entre la orientación de la inconsistencia asumida y la descripción de las escenas. Así como se vuelve coherente la inconsistencia, en la medida en que el lector occidental encuentre razonable un mundo en el que arresto comporte un crimen, la novela en sus descripciones invita a la falta de cohesión. Los uniformes no son tales, no hay identificaciones oficiales, no hay requerimiento de identificaciones, el oficial sugiere no conocer los motivos del arresto, subordinar sus tareas a la pura comunicación del arresto al tiempo que también sugiere templanza a Josef K., como si tuviese de todas maneras poder de decisión judicial, el arresto no trae consigo la privación de libertad, a pesar de que el narrador especule con eso, el propio acusado debe contactarse con los agentes de la justicia, el edificio judicial parece tan informal como los uniformes de la policía, sea en su fachada, en su diseño interior, sea en los roles de los funcionarios, etc. Esta larga lista es apenas una parte, entonces, de la tensión producida entre la orientación inicial, producida por el narrador, al introducir una hipótesis que vuelve obvio al lector un evento ficcional coherente con nuestras expectativas de la ley y la justicia y, asimismo, todo lo que no es coherente con nuestras intuiciones de ley y justicia ni cohesivo con lo introducido en aquel inicio de la novela.

No defiendo lo que es bastante trivial, de sentido común, y reconocido por cualquier teoría y es que el nivel semántico es una condición *sine qua non* de la apreciación literaria. Se nos hace ajena una obra cuyo texto nos impide *ingresar* nuestros conceptos. Lo que digo es más bien que el ajuste de nuestros conceptos, intuitivos, a los principios de las obras literarias ilumina por su sola perspectivación

intuiciones demandadas. La ley y la justicia en las obras de Kafka parecen ser sus temas; en novelas contemporáneas es fácilmente reconocible la puesta en perspectiva de asuntos de género, étnicos y de clase (McGregor 2022), cuando no también medioambientales (Marzec 2019). En primer término, por tanto, valoramos de la literatura ese aspecto llamado mimético, en el sentido atribuido por Lamarque y Olsen (2002). La puesta en tema de un asunto de interés humano. Así, hay una valoración de orden extra-estético prologando e invitando la lectura. Luego, pasada la frontera del interés más inmediato en un tema (las reseñas entre solapas, recomendaciones y campañas cumplen ese servicio), el siguiente paso nos hace ingresar, si aceptamos la metáfora de Adorno, a una organización temática peculiar de la literatura, aunque debemos aceptar que no exclusiva de la literatura. La organización del tema según principios de identidad bajo descripción, finalidad o función, opacidad y tematicidad (concreta) nos invita a reconfigurar el *input* conceptual (y también afectivo eventualmente asociado) en un *output* literario. Nuevamente, la pregunta de la interpretación literaria es al servicio de qué se orientan las configuraciones temáticas los textos (y entonces sus temas) vueltos obras (perspectivación de esos temas). *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.

Con esto concluyo que 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 (podemos pensar esto en términos de expectativas) que da, si se me permite la

vaguedad, 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-convencional 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. Esa dimensión no es normativa, al menos no en el sentido del estudio de cuáles son las conexiones conceptuales asumidas por el lector y requeridas por la obra en su nivel textual. 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.

## Bibliografía

- Abrams, M. H. (1991). *Doing Things with Texts. Essays in Criticism and Critical Theory*. London-New York: W. W. Norton and Company.
- Adorno, T. W. (1941). On popular music. En Max Horkheimer (ed.) *Zeitschrift für Sozialforschung* (17-48). New York: Institute for Social Research.
- Adorno, T. W. (1951). *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1970). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1972). Die revidierte Psychoanalyse, en Tiedemann, R. (ed), *Soziologische Schriften I* (20-43). Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1973) Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens, Tiedemann, R. (ed), *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. Dissonanzen. Einleitung in der Musiksoziologie. Gesammelte Schriften, Band 14* (14-50). Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1977a). Aufzeichnungen zu Kafka, en Tiedemann, R. (ed.), *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft I, Gesammelte Schriften, Band 10* (254-287). Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1977b). Ohne Leitbild, Tiedemann, R. (ed.), *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Kulturkritik und Gesellschaft I, Gesammelte Schriften, Band 10* (291-301). Frankfurt: Suhrkamp
- Adorno, T. W. (1977c). Résumé über Kulturindustrie, en Tiedemann, R. (ed), *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Kulturkritik und Gesellschaft I, Gesammelte Schriften, Band 10* (337-345). Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1978). Fragment über Musik und Sprache, Tiedemann, R. (ed.), *Quasi una fantasia, Musikalische Schriften II. Gesammelte Schriften, Band 16* (251-255). Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1984). Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich? en Tiedemann, R. (ed.), *Musiksoziologisches. Musikalische Schriften V. Gesammelte Schriften, Band 18* (824-831). Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (2005). *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (2017). *Ästhetik 1958/59*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. y Berg, A. (2005). *Correspondence. 1925-1935*. Cambridge: Polity Press.
- Adorno, T. W. y Goldmann, L. (1977). To describe, understand and explain. En Goldman, L., *Cultural creation in modern society* (129-145). Oxford: Blackwell.
- Adorno, T. W. et al. (1950). *The Authoritarian Personality*. New York: Harper & Brothers.
- Alcaraz León. M. J. (2011). Contrary Feelings and the Cognitive Significance of Art. *Eстетika: The Central European Journal of Aesthetics*, 1(48), 64-81.
- Alcaraz León, M. J. (2016). Is There a Specific Sort of Knowledge from Fictional Works? *Teorema*, 35, 21-46.
- Ángel G., R. (2006). Una interpretación del cuento “La carta robada” de Edgar Allan Poe. *Acta Literaria*, 33, 133-138.
- Antoniou, G. (1997). *Nonmonotonic Reasoning*. Cambridge: The MIT Press.

- Bartoli, F. (2022). Adorno sobre Kafka. ¿Una lectura ilustrada? *Tópicos*, 65, 245-68.
- Baumgarten, A. G. (1735/2022). *Reflections on Poetry: Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. California: University of California Press.
- Beardsley, M. (1958). *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Benjamin, W. (1991). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, en Tiedemann, R. y Schweppenhäuser, H. (eds.), *Walter Benjamin Gesammelte Schriften I* (431-69). Frankfurt: Suhrkamp
- Benjamin, W. (2005). Notas sobre «Cuadros parisinos» de Baudelaire. Bruno, F. (trad. y notas), *Boletín de estética*, año II.
- Bermúdez, J. L. (2020). *Cognitive Science. An Introduction to Science of the Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blackburn, S. (2010). Some Remarks about Value as a Work of literature. *The British Journal of Aesthetics*, 50(1), 85-88.
- Bogaerts, J. (2013). Beauvoir's Lecture on the Metaphysical Novel and its Contemporary Critiques. *Simone de Beauvoir Studies*, 29, 20-32.
- Bogaerts, J. (2015). Against Allegory. A Reappraisal of French Existentialism's Encounter with Kafka. *Journal of the Kafka Society of America*, 37(38), 27-44.
- Bogaerts, J. (2018). Challenging the Absurd? Sartre's Article on Kafka and the Fantastic. *Sartre Studies International*, 24(1), 15-33.
- Borges, J. L. (1962). Pierre Menard: Autor del Quijote, en *Obras Completas 1923-1972* (444-450). Bs. As.: Emecé.
- Briz, A. (1993). Los conectores pragmáticos en el español coloquial (I): su papel argumentativo. *Contextos*, 9(21-22), 145-188.
- Brittain, C. C. (2010). *Adorno and theology*. New York: Continuum.
- Calvino, I. (1988). *Six Memos for the Next Millennium*. Cambridge: Harvard University Press.
- Camus, A. (1942). "L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka". En Camus, A., *Le Mythe de Sisyphe*, 262-305. Paris: Gallimard.
- Caputi, A. A., & Budelli, R. (2006). Peripheral Electrosensory Imaging by Weakly Electric Fish. *Journal of Comparative Physiology A*, 192, 587-600.
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
- Carroll, N. (2011). Art Interpretation. The 2010 Richard Wollheim Memorial Lecture. *The British Journal of Aesthetics*, 51(2), 117-135.
- Cartmill, E. A. (2022). Gesture. *Annual Review of Anthropology*, 51, 455-73.
- Cartmill, E. A. et al. (2012). Studying Gesture, en Hoff, E. (ed.), *Research Methods in Child Language* (208-225). Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.
- Charniak, E. (1972). *Toward a Model of Children's Story Comprehension* (Doctoral Dissertation, Massachusetts Institute of Technology).
- Cecchi, A. (2017). To Imitate All that is Hidden. The place of mimesis in Adorno's theory of musical performance. *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 10(1), 131-138. DOI: <https://doi.org/10.13128/Aisthesis-20913>
- Chomsky, N. (2002). *Syntactic Structures*. Berlin: Mouton de Gruyter.

- Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL)/Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI) (2021). *La contribución de la cultura al desarrollo económico en Iberoamérica*. Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI).
- Connell, M. F. (2000). Through the Eye of an Artificial Angel: Secular Theology in Theodor W. Adorno's Freudo-Marxist Reading of Kafka and Walter Benjamin. En Leonard, P. (ed.), *Trajectories of Mysticism in Theory and Literature* (198-218). London: Macmillan.
- Cooke, M. (2014). Truth in narrative fiction: Kafka, Adorno and beyond. *Philosophy & Social Criticism*, 40(7), 629-643.
- Cooke, M. (2015). La verdad en la ficción narrativa: Kafka, Adorno y más allá. *Signos filosóficos*, 17(34), 122-144.
- Cooper, J. F. (1856). *The Red Rover. A Tale*. New York: Stringer & Townsend.
- Corngold, S. (2002). Notes on Kafka: A Critical Reconstruction. *Monatshefte*, 1 (94), 24-42.
- Crews, F. C. (1970). *Psychoanalysis and Literary Process*. Cambridge: Winthrop Publishers.
- Currie, G. (1990). *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Currie, G. (1991). Work and Text. *Mind*, 100(3), 325-340.
- Danto, A. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584.
- Danto, A. C. (1973). Artworks and Real Things. *Theoria*, 39(1-3), 1-17.
- Danto, A. C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*. Harvard: Harvard University Press
- Davies, D. (2007). *Aesthetics and Literature*. New York: Continuum.
- de Beauvoir, S. (2004). Literature and Metaphysics, en Simons, M. A. (ed.), *Philosophical Writings* (261-277). Chicago: University of Illinois Press.
- de Carvalho, M. V. Meaning, Mimesis, Idiom: On Adorno's Theory of Musical Performance, en de Carvalho M. V. (ed.), *Expression, Truth and Authenticity: On Adorno's Theory of Musical Performance* (83-94). Lisbon: Edições Colibri/CESEM
- Deane, S., y Fitzpatrick, M. (2007). An Interview with Seamus Deane. *Journal of Irish Studies*, 84-92.
- della Volpe, G. (1978). The Semantic Key to Poetry. En Della Volpe, G. *Critique of Taste*, 99-172. London: NLB.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1975). *Kafka. Pour une Littérature Mineure*. Paris: Minuit.
- Derins, F., Hollier, D., y Krauss, R. (1999). A Lecture by Jean-Paul Sartre. *October*, 87, 24-26.
- Diedrich, A., y Voderholzer, U. (2015). Obsessive-compulsive Personality Disorder: a Current Review. *Current Psychiatry Reports*, 17, 1-10.
- Echeburúa, E., Salaberria, K., & Cruz-Sáez, M. (2014). Aportaciones y limitaciones del DSM-5 desde la Psicología Clínica. *Terapia psicológica*, 32(1), 65-74.
- Fabry, R. E. (2023). Distributed Autobiographical Memories, Distributed Self-narratives. *Mind & Language*, 1-18. <https://doi.org/10.1111/mila.12453>

- Farina, M. (2020). *Adorno's Aesthetics as a Literary Theory of Art*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Farrell, B. A. (1981). *The Standing of Psychoanalysis*. Oxford: Oxford University Press.
- Fischer, E. (1963). *The Necessity of Art*. Middlesex: Penguin.
- Fló, J. (1967). Notas para la teoría marxista de la literatura. *Praxis*, 1, 36-61.
- Fló, J. (1987). Vindicación o vindicta de Borges, en Fló, J. (ed.), *Contra Borges* (153-205). Montevideo: Linardi y Risso.
- Fló, J. (2008). De las máscaras intrusas al arte contemporáneo. En Fló, J. (ed.), *El primitivismo y el arte del siglo XX. 100 años después de "Las señoritas de Avinyó"* (69-105). Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Fló, J. (2010). *Imagen, icono, ilusión. Investigaciones sobre algunos problemas de la representación visual*. México: Siglo XXI.
- Fló, J. y Hart, S. (eds.) (2003). *César Vallejo: Autógrafos olvidados*. Lima: Tamesis.
- Foster, R. (2013). "Adorno on Kafka: Interpreting the Grimace on the Face of Truth", *New German Critique*, Vol. 40, N. 1, 175-198.
- Frege, G. (1960). "On Sense and Reference". En Geach, P, Black M. (Eds.) *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*. Ed. by Peter Geach and Max Black. Oxford: Basil Blackwell, pp. 56-78.
- Freitas, V. (2017). "Kafka: a opacidade semântica do mundo. Um comentário de «Anotações sobre Kafka» de Theodor Adorno", *Artefilosofia*, N. 23, 123-146.
- Freitas, V. (2018). Theodor Adorno e o revisionismo freudiano. *Veritas*, 63(2), 780-800. DOI: <https://doi.org/10.15448/1984-6746.2018.2.30894>
- Freud, S. (1939). *Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Drei Abhandlungen*. Amsterdam: Allbert de Lange.
- Freud, S. (1947). *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, en Freud, A. (ed.), *Sigmund Freud Gesammelte Werke IV*. London: Imago Publishing.
- Freud, S. (1949). Der Moses Michelangelo, en Freud, A. (ed.), *Sigmund Freud Gesammelte Werke X. Werke aus den Jahren 1913-1917* (171-201). London: Imago Publishing.
- Freud, S. (1952). Die Abwehr-Neuropsychosen. Versuch einer psychologischen Theorie der akquirierten Hysterie, vieler Phobien und Zwangsvorstellungen und gewisser halluzinatorischer Psychosen, en Freud, A. (ed.), *Sigmund Freud Gesammelte Werke. Erster Band. Werke aus den Jahren 1892-1899* (58-74) London: Imago.
- Freud, S. (1955). Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens, en Freud, A. (ed.), *Sigmund Freud Gesammelte Werke VIII* (229-38). London: Imago Publishing.
- Freud, S. (1961a). *Die Traumdeutung. Über den Traum*, en Freud, A. (ed), *Sigmund Freud Gesammelte Werke II-III*. Frankfurt: Fischer Verlag.
- Freud, S. (1961b). *Totem und Tabu*, en Freud, A. (ed), *Sigmund Freud Gesammelte Werke IX*. Frankfurt: Fischer Verlag.
- Freud, S. (1966). Der Dichter und das Phantasieren, en Freud, A. (ed.), *Sigmund Freud Gesammelte Werke VII* (211-223). Frankfurt: Fischer Verlag,

- Freud, S. (1967). Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose, en Freud, A. (ed.), *Sigmund Freud Gesammelte Werke XIII*. Frankfurt: Fischer Verlag.
- Freud, S. (1974). Das Unheimliche, en Freud, A. (ed.), *Sigmund Freud Gesammelte Werke XII, Werke aus den Jahren 1917-1920* (227-68). Frankfurt: Fischer Verlag.
- Friedenberg, J. et al. (2022). *Cognitive Science. An Introduction to the Study of Mind*. Los Angeles: Sage.
- Friend, S. (2011, June). II—Stacie Friend: Fictive Utterance and Imagining II, en *Aristotelian Society Supplementary Volume* (Vol. 85, No. 1, pp. 163-180). Oxford: Oxford University Press.
- Friend, S. (2020) Fiction and emotion: The puzzle of divergent norms. *The British Journal of Aesthetics*, 60 (4), p. 403-418.
- Frisch, W. (1984). *Brahms and the Principle of Developing Variation*. California: University of California Press.
- Frisch, W. (1999). *Schoenberg and his World*. Princeton: Princeton University Press.
- García-Carpintero, M. (2016a). *Relatar lo ocurrido como invención. Una introducción a la filosofía de la ficción contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- García-Carpintero, M. (2016b). To Tell What Happened as Invention: Literature and Philosophy on Learning from Fiction, en Selleri, A. y Gaydon, P. (eds.), *Literary Studies and the Philosophy of Literature* (123-147). London: Macmillan.
- García Düttmann, A. (2007). *Philosophy of exaggeration*. London-New York: Continuum.
- Gaut, B. (2005). Art and Knowledge, en Levinson, J. (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics* (436-450). Oxford: Oxford University Press.
- Gibson, J. (2007). *Fiction and the Weave of Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Goldman, R. P., y Charniak, E. (1992). Probabilistic Text Understanding. *Statistics and Computing*, 2, 105-114.
- Gombrich, E. (1984). *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon.
- Gordon, P. E. (2018) en Hammer, E. (ed.), *Kafka's The Trial. Philosophical Perspectives* (23-54). Oxford: Oxford University Press.
- Hollander, J. (1971). *The Night Mirror*. New York: Atheneum.
- Ibarlucía, R. (2006). ¿Se puede pensar la poesía a partir de Wittgenstein?, en Penelas, F. y Satne, G. (comp.), *Gramáticas, juegos y silencio. Discusiones en torno a Wittgenstein* (175-182). Bs. As.: Gramma Editorial.
- Ibarlucía, R. (2015). Sobre Das Unheimliche. *laPsus Calami. Revista de psicoanálisis*, 5, 157-161.
- Ibarlucía, R. (2020). *Belleza sin aura. Surrealismo y teoría del arte en Walter Benjamin*. Bs. As.: Miño y Dávila.
- Ibarlucía, R. (2022). *¿Para qué necesitamos obras maestras?* Buenos Aires: FCE.
- Ibarlucía, R. (2023). La ambigüedad de la belleza: sobre la indeterminación ontológica del objeto estético, *Revista de Filosofía* (La Plata), vol. 53 nro. 2.
- Ibarlucía, R., Castelló-Joubert, V. (2008). Estudio Preliminar, en Ibarlucía, R. y Castelló-Joubert, V. (trad.), *Franz Kafka. Contemplación. La metamorfosis. La colonia penitenciaria* (9-44). Bs. As.: Biblos.

- Iser, W. (1980a). Interaction between Text and Reader, en Suleiman, S. R. y Crosman, I. (eds.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation* (106-119). Princeton: Princeton University Press.
- Iser, W. (1980b). The Reading Process: A Phenomenological Approach, en Tompkins, J. P. (ed.), *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism* (50-69). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Iser, W. (1983). *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Iser, W. (1994). *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Wilhelm Fink.
- Iser, W. (1997). Indeterminacy and the Reader's Response, en Newton, K. M. (ed.), *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader* (195-199). New York: MacMillan.
- Jackendoff, R. (2011). Music and Language, en Gracyk, T. y Kania, A. (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (101-112). London-New York: Routledge.
- Jaeggi, R. (2014). *Kritik von Lebensformen*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Jovanović, I. V. (2019). Cognitive and Ethical Values and Dimensions Of Narrative Art, en Jovanović, I. V. (ed.), *Narrative Art, Knowledge and Ethics* (87-107). Rijeka: University of Rijeka.
- Kafka, F. (1982). *Das Schloß. Kritische Ausgabe*. Frankfurt: Fischer Verlag.
- Kafka, F. (1983). *Der Verschollene. Kritische Ausgabe*. Frankfurt: Fischer Verlag.
- Kafka, F. (1990). *Der Prozeß. Kritische Ausgabe*. Frankfurt: Fischer Verlag.
- Kafka, F. (1995a). Der Kübelreiter, en Toman, R. (ed.), *Die Verwandlung und andere Erzählungen* (293-296). Köln: Könenmann.
- Kafka, F. (1995b). Ein Traum, en Toman, R. (ed.), *Die Verwandlung und andere Erzählungen* (218-220). Köln: Könenmann.
- Kafka, F. (2006). *Die Verwandlung*. London: Routledge.
- Kafka, F. (2017). *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg*. [https://de.wikisource.org/wiki/Betrachtungen\\_%C3%BCber\\_S%C3%BCnde,\\_Leid,\\_Hoffnung\\_und\\_den\\_wahren\\_Weg](https://de.wikisource.org/wiki/Betrachtungen_%C3%BCber_S%C3%BCnde,_Leid,_Hoffnung_und_den_wahren_Weg)
- Keas, M. N. (2018). Systematizing the Theoretical Virtues. *Synthese*, 195(6), 2761-2793.
- Kendon A. 2004. *Gesture: Visible Action as Utterance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirchberger, L. (1986). *Franz Kafka's Use of Law in Fiction. A New Interpretation of In der Strafkolonie, Der Prozess, and Das Schloss*. New York-Berne-Frankfurt am Main: Peter Lang
- Kivy, P. (1997). On the Banality of Literary Truths. *Philosophic Exchange*, 1(28), 17-27.
- Kivy, P. (2006). *The Performance of Reading. An Essay in the Philosophy of Literature*. Oxford: Blackwell.
- Knapp, S. y Michaels, W. B. (1992). The Impossibility of Intentionless Meaning, en Iseminger, G. (ed.), *Intention and Interpretation* (51-64). Philadelphia: Temple University Press.
- Kohlenbach, M. (2010). Critical Theory, Dialectical Theology: Adorno's case against Hans-Joachim Schoeps. *German Life and Letters*, 63 (2), 146-165.

- Krausz, M. (1993). *Rightness and Reasons. Interpretation in cultural Practices*. Ithaca: Cornell University Press.
- Krausz, M. (2000). *Limits of Rightness*. London: Rowman and Littlefield.
- Krausz, M. (2007). *Interpretation and Transformation. Explorations in Art and the Self*. New York: Rodopi.
- Kruse, J. (2003). Kafka's "Ein Traum" and the "Ende" Chapter of "Der Proceß". *German Studies Review*, 26 (2), 257-272.
- Kukkonen, K. (2014a). Bayesian narrative: Probability, plot and the shape of the Fictional world. *Anglia*, 132(4), 720-739.
- Kukkonen, K. (2014b). Presence and Prediction: The embodied Reader's cascades of cognition. *Style*, 48(3), 367-384.
- Kukkonen, K. (2020). *Probability Designs: Literature and Predictive Processing*. Oxford: Oxford University Press.
- Lakoff, G. (1993). Contemporary Theory of Metaphor, en Ortony, A. (ed.), *Metaphor and Thought* (202-251). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lakoff, G. (2009). *The Political Mind. A Cognitive Scientist's Guide to your Brain and Its Politics*. New York: Penguin Books.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (2008). *Metaphors we Live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lamarque, P. (1981). How can we Fear and Pity Fictions? *The British Journal of Aesthetics*, 21(4), 291-304.
- Lamarque, P. (1990). Reasoning to What is True in Fiction. *Argumentation*, 4, 333-346.
- Lamarque, P. (1996). *Fictional Points of View*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lamarque, P. (1997). Learning from literature. *The Dalhousie Review*, 77, 7-21.
- Lamarque, P. (2000a). Literature, en Gaut B. y McIver Lopes, D. (eds), *The Routledge Companion to Aesthetics* (449-61). NY: Routledge.
- Lamarque, P. (2000b). Objects of interpretation. *Metaphilosophy*, 31(1-2), 96-124.
- Lamarque, P. (2002a). Appreciation and Literary Interpretation, en Krausz, M. (ed.), *Is There a Single Right Interpretation?* (285-306). Pennsylvania: Pennsylvania University Press.
- Lamarque, P. (2002b). On what is 'in' and what is 'imputed to' objects of interpretation. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, 25.1, 1-8.
- Lamarque, P. (2002c). Work and Object. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 102.1, 141-62.
- Lamarque, P. (2004). On not Expecting too much from Narrative. *Mind & Language*, 19(4), 393-408.
- Lamarque, P. (2007a). Aesthetics and Literature: a Problematic Relation? *Philosophical Studies*, 135(1), 27-40.
- Lamarque, P. (2007b). On the Distance between Literary Narratives and Real-Life Narratives. *Royal Institute of Philosophy Supplement*, 60, 117-13.
- Lamarque, P. (2009a). Poetry and Abstract thought. *Midwest Studies in Philosophy*, 33, 37-52.
- Lamarque, P. (2009b). The Elusiveness of Poetic Meaning. *Ratio*, 22(4), 398-420.
- Lamarque, P. (2009c). *The Philosophy of Literature*. Malden: Blackwell.

- Lamarque, P. (2010a). Wittgenstein, Literature, and the Idea of a Practice. *The British Journal of Aesthetics*, 50(4), 375-388.
- Lamarque, P. (2010b). *Work and Object. Explorations in the Metaphysics of Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Lamarque, L. (2012). On Keeping Psychology Out of Literary Criticism, en Schellekens, E. y Goldie, P. (eds.), *The Aesthetic Mind. Philosophy and Psychology* (299-312). Oxford: Oxford University Press
- Lamarque, P. (2014). *The Opacity of the Narrative*. London: Rowman and Littlefield.
- Lamarque, P. (2015a). Semantic Finegrainedness and Poetic Value, en Gibson, J. (ed.), *The Philosophy of Poetry* (18-36). Oxford: Oxford University Press.
- Lamarque, P. (2015b). Thought, Make-Believe and the Opacity of Narrative, en Alexander Bareis, J. y Nordrum, L. (ed.), *How to Make Believe. The Fictional Truths of the Representational Arts* (41-59). Berlin: Walter de Gruyter.
- Lamarque, P. (2017). Philosophy and the Lyric. *Journal of Literary Theory*, 11(1), 63-73.
- Lamarque, P. (2019a). Fiction as a Practice. *Style*, 53(4), 2019, 472-477.
- Lamarque, P. (2019b). Ten Theses on Literary Interpretation, en Carmona, C. y Levinson, J. (ed.), *Aesthetics, Literature and Life. Essays in Honour of Jean-Pierre Cometti* (69-86). Milano: Mimesis
- Lamarque, P. y Olsen, S. H. (2002). *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press.
- Langdon, R., Davies, M., y Coltheart, M. (2002). Understanding Minds and Understanding Communicated Meanings in Schizophrenia. *Mind & Language*, 17(1-2), 68-104.
- Levrero, M. (2004). *El discurso vacío*. Montevideo: Trilce.
- Leuzinger-Bohleber, M. y Solms, M. (2017). The Unconscious: A Contemporary Interdisciplinary dialogue: some Introductory Remarks, en Leuzinger-Bohleber, M., Arnold, S. y Solms, M. (eds.), *The Unconscious. A Bridge between Psychoanalysis and Cognitive Neuroscience* (3-15). New York: Routledge.
- Lukács, G. (1958). *Wider Den Mißverstandenen Realismus*. Hamburg: Claassen.
- Macherey, P. (2014). *Pour une théorie de la production littéraire*. Lyon: ENS Éditions.
- MacIntyre, A. (1981). *After Virtue. A Study in Moral Theory*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Malpas, J. (2012). Existentialism as Literature, en Crowell, S. (ed.), *The Cambridge Companion to Existentialism* (291-321). Cambridge: Cambridge University Press.
- Margolis, J. (1980). *Art and Philosophy: Conceptual Issues in Aesthetics*. New Jersey: Humanities Press.
- Martínez Rodríguez, M. L. (2021). *Texture in the Work of Ian Hacking Michel Foucault as the Guiding Thread of Hacking's Thinking*. Cham: Springer.
- Marx, K. (1974). *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*. Berlin: Dietz.
- Marzec, R. P. (2019). Contemporary Anthropocene Novels: Ian McEwan's *Solar*, Jeanette Winterson's *The Stone Gods*, Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*, en Rudrum, D., Askin, R. y Beckman, F. (eds.), *New Directions in Philosophy and Literature* (338-360). Edinburgh: Edinburgh University Press.

- McGregor, R. (2014). Poetic Thickness. *British Journal of Aesthetics*, 54(1), 49-64.
- McGregor, R. (2015a). Literary Thickness. *British Journal of Aesthetics*, 55(3), 343-360.
- McGregor, R. (2015b). Narrative Thickness. *Estetika: The European Journal of Aesthetics*, 52(1), 3-22.
- McGregor, R. (2016). *The Value of Literature*. London: Rowman & Littlefield.
- McGregor, R. (2022). *Critical Criminology and Literary Criticism*. Bristol: Bristol University Press.
- McNeill D. (1992). *Hand and Mind: What Gestures Reveal about Thought*. Chicago: University. Chicago Press
- Menke, C. (1999). *The Sovereignty of Art Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*. Cambridge: The MIT Press.
- Merleau-Ponty, M. (1991). Metaphysics and the Novel, en Dreyfus, H. L. y Dreyfus, P. A. (trads.), *Sens et non-sens* (26-40). Evanston: Northwestern University Press.
- Meyer, L. B. (2009). *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza.
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- Mikkonen, J. (2021). *Philosophy, Literature and Understanding: On Reading and Cognition*. New York: Bloomsbury Publishing
- Millet, O. y de Robert, P. (2003). *Cultura Bíblica*. Madrid: Editorial Complutense.
- Minsky, M. (1988). *The Society of Mind*. New York: Simon & Schuster.
- Morales-Maciel, W. (2022a). Opacidade literária como conhecimento literário. *Veritas*, 67(1), DOI: <https://doi.org/10.15448/1984-6746.2022.1.40357>
- Morales-Maciel, W. (2022b). Undecidable Literary Interpretations and Aesthetic Literary Value. *Croatian Journal of Philosophy*, 22(65), 249-266. DOI: <https://doi.org/10.52685/cjp.22.65.7>
- Mueller, T. S. (2021) Blame, then Shame? Psychological Predictors in Cancel Culture Behavior, *The Social Science Journal*, DOI: 10.1080/03623319.2021.1949552
- Murphy, M. (2004). Proust's butterfly James McNeill Whistler and painterly writing in *In Search of Lost Time*. *Comparative American Studies. An International Journal*, 2(2), 205-222.
- Nigro Puente, G. (2021). Sobre una diferencia entre Carnap y Quine respecto de la metodología elucidatoria. *Elenkhos-Revista de la Sociedad Filosófica del Uruguay*, 4(2). DOI: <https://doi.org/10.56657/4.2.1>
- Nietzsche, F. (1988). *Die Geburt der Tragödie*, en Colli, G. y Montinari, M. (eds.), *Nachgelassene Schriften 1870-1873*. München: Deutsche Taschenbuch Verlag de Gruyter
- O'Connor, B. (2013). On the Mimesis of Reification: Adorno's Critical Theoretical Interpretation of Kafka, en Moran, B. y Salzani, C. (eds.), *Philosophy and Kafka* (229-242). New York: Lexington Books.
- Olsen, S. H. (1985). *The Structure of Literary Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Olsen, S. H. (1987). *The End of Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Olsen, S. H. (2005). The Concept of Literature: an Institutional Account, en Olsen, S. H. y Pettersson, A (eds.), *From Text to Literature New Analytic and Pragmatic Approaches* (11-35). London: Macmillan, 2005. 11-35.
- Paddison, M. (1993) *Adorno's aesthetics of music*. New York: Cambridge University Press.
- Paddison, M. (2010). Mimesis and the aesthetics of musical expression. *Music Analysis*, 29(1-3), 126-148. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1468-2249.2011.00333.x>
- Phelan, A. (2018). Critical Theory. En Duttlinger, K. (ed.), *Kafka in Context* (267-274). Cambridge: Cambridge University Press.
- Plekhanov, V. (1912). *Art and Social Life*. <https://www.marxists.org/archive/plekhanov/1912/art/ch01.htm>
- Poe, E. A. (1966). *The Purloined Letter. The Murders in the Rue Morgue*. New York: Franklin Watts.
- Poggi, I., et al. (2021). The Conductor's Intensity Gestures. *Psychology of music*, 49(6), 1478-1497.
- Polkinghorne, D. (1988). *Narrative Knowing and the Human Sciences*. Albany: State University of New York Press.
- Propp, V. (1968). *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas Press.
- Proust, M. (1988). *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris: Gallimard.
- Putnam, H. (2010). Literature, Science, and Reflection, en *Meaning and Moral Sciences* (81-94). New York: Routledge.
- Quine, W. van O. (2014). *Word and Object*. Cambridge: The MIT Press.
- Rawls, J. (1955). Two Concepts of Rules. *The Philosophical Review*, 64(1), 3-32.
- Richter, G. (2018). «A Disease of All Signification»: Kafka's The Trial Between Adorno and Agamben, en Hammer, E (ed.) *Kafka's The Trial. Philosophical Perspectives*. (111-138). Oxford: Oxford University Press.
- Robert, M. (1969). *Kafka*. Barcelona: Paidós.
- Robertson, R. (2018). Kafka's Readings, en Duttlinger, C. (ed.), *Kafka in Context* (82-90). Cambridge: Cambridge University Press.
- Robinson, J. (2005). *Deeper Than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. New York: Oxford University Press.
- Rosenthal, E. I. J (1994). The Study of the Bible in Medieval Judaism, en Lampe, G. W. H. (ed.), *The Cambridge History of the Bible. Vol. 2. The West from the Fathers to the Reformation* (252-279). Cambridge: Cambridge University Press.
- Rubin, A. (2015). Max Brod and Hans-Joachim Schoeps: Literary Collaborators, Ideological Rivals. *The Leo Baeck Institute Yearbook*, 60(1), 5-24.
- Savi Neto, P. (2017). Obra de arte e filosofia: uma leitura de Franz Kafka a partir de Theodor Adorno, *Revista de Ciências Humanas*, v. 51, n. 1, 3-20.
- Schönberg, A. (1963). Música nueva, música anticuada, el estilo y la idea, en *El estilo y la idea* (67-84). Madrid: Taurus.
- Schultz, K. L. (1990). *Mimesis on the Move: Theodor W. Adorno's Concept of Imitation*. New York: Peter Lang.
- Scruton, R. (1998). *Art and Imagination. A Study in the Philosophy of Mind*. South Bend: St. Augustine's Press.

- Scruton, R. (2009). *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*. New York: Continuum.
- Searl, J. (1995). *The Construction of Social Reality*. New York: Free Press.
- Simecek, K. (2022) Linking Perspectives: A Role for Poetry in Philosophical Inquiry. *Metaphilosophy*, 53, 305-18.
- Skura, M. A. (1981). *The Literary Use of the Psychoanalytic Process*. New Haven: Yale University Press.
- Sonolet, D. E. (2017). Literature and Modernity: Günther Anders, Hannah Arendt, and Theodor W. Adorno – Interpreters of Kafka. En Halley J. A. & Sonolet, D. E. (eds.), *Bourdieu in Question. New Directions in French Sociology of Art* (426-441). Leiden-Boston: Brill.
- Spector, J. J. (1973). The Aesthetics of Freud: A Study in Psychoanalysis and Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 32(2), 284-285.
- Steiner, G. (1996). *No Passion Spent. Essays 1978-1995*. New Haven: Yale University Press.
- Stock, K. (2011, June). I—Kathleen Stock: Fictive Utterance and Imagining, en *Aristotelian Society Supplementary Volume* (Vol. 85, No. 1, pp. 145-161). Oxford: Oxford University Press.
- Stuart, S., et al. (1998). The Cooccurrence of DSM-III-R Personality Disorders. *Journal of Personality Disorders*, 12(4), 302-315.
- Tilghman, B. R. (1982). Danto and the Ontology of Literature. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40(3), 293-299.
- Trakl, G. (2001). *Poems and Prose. Bilingual Edition*. Evanston: Northwestern University Press.
- Trilling, L. (1950). *The Liberal Imagination. Essays on Literature and Society*. New York: Viking Press.
- Troscianko, E. (2014). *Kafka's Cognitive Realism*. New York: Routledge.
- Truskolaski, S. (2017). Inverse Theology: Adorno, Benjamin, Kafka. *German Life and Letters*, 70 (2), 192-210.
- Valentini, A. (2010). Tra Benjamin e Adorno: il valore testimoniale del realismo di Kafka. *Aisthesis*, 2 (2), 141-151.
- Valéry, P. (1967). *Eupalinos and L'Âme et la danse*. Oxford: Oxford University Press.
- van Dijk, T. (1977). *Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*. London-New York: Longman.
- Vanier, A. (2007). Kafka à Francfort. *Figures de la psychanalyse*, 2, 225-238.
- Veinstein, L. (2013). Kafka photographe. Le négatif et l'inversion dans les Réflexions sur Kafka d'Adorno. *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*. 1 (33), 179-195.
- Vernon, H. (18 Feb 2023). Roald Dahl Books Rewritten to Remove Language Deemed Offensive. <https://www.theguardian.com/books/2023/feb/18/roald-dahl-books-rewritten-to-remove-language-deemed-offensive>
- Vine, S. (2017). *Literature in Psychoanalysis. A Reader*. London: Bloomsbury Publishing.
- Wahl, J. (1975). Kierkegaard and Kafka, en Flores, A. (ed.), *The Kafka Problem* (277-290). New York: Gordian Press.

- Wittgenstein, L. (1969). *On Certainty*. Oxford: Basil Blackwell.
- Wittgenstein, L. (1974). *Philosophical Grammar*. Oxford: Basil Blackwell.
- Wittgenstein, L. (1978). *Remarks on the Foundations of Mathematics*. Cambridge: The MIT Press.
- Wittgenstein, L. (1980). *Culture and Value*. Chicago: Chicago University Press.
- Wittgenstein, L. (1999). *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell.
- Wolterstorff, N. (1980). *Works and Worlds of Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Wright, E. (1984). *Psychoanalytic Criticism. Theory in Practice*. New York: Methuen.
- Wright, E. (1998). *Psychoanalytic Criticism. A Reappraisal*. New York: Routledge.
- Ziolkowski, T. (2018). Law, en Duttlinger, C. (ed.), *Kafka in Context (183-190)*. Cambridge: Cambridge University Press