

Procedimientos del fantástico en *El proceso* e *Historia de fantasmas*: una perspectiva de la prioridad del objeto

*Procedures of the Fantastic in The Trial and Ghost Story:
A Perspective on the Priority of the Object*

Gerónimo Eiros Fontes

Universidad de Buenos Aires, Argentina

geronimo.ef@gmail.com • orcid.org/0000-0003-4681-7393

Recibido: 16/04/2025. Aceptado: 20/05/2025.

Resumen

El presente trabajo explora la relación que las novelas *El proceso* (Kafka, 1925) e *Historia de fantasmas* (Freudenthaler, 2019) establecen con el género fantástico. Más específicamente, se profundiza en la mediación que establece la apariencia estética (ästhetischer Schein) (Adorno, 1983) entre el contenido de las obras y los elementos característicos del género fantástico que se desarrollan en ellas. El enfoque en esta mediación permite visualizar las tensiones dentro de las obras, entre sus diferentes momentos, así como también valorar los procedimientos artísticos a través de los cuales estas mismas redimensionan y resignifican los elementos de la tradición literaria fantástica. La historia de sus figuras, preservada en el valor estético de contenidos y formas, se revela en el retensionamiento de estas por medio de una radicalización de procedimientos pertenecientes a la tradición del fantástico.

Palabras clave: fantástico, Kafka, Freudenthaler, objeto

Abstract

This paper explores the relationship that the novels *The Trial* (Kafka, 1925) and *Ghost Story* (Freudenthaler, 2019) establish with the fantastic genre. More specifically, it explores the mediation established by the aesthetic appearance (ästhetischer Schein) (Adorno, 1983) between the content of the works and the characteristic elements of the genre that develop within them. The focus on this mediation allows us to visualise the tensions within the works, between their different moments, as well as to assess the artistic procedures through which they redefine and re-signify the elements of the

fantastic literary tradition. The history of their figures, preserved in the aesthetic value of content and form, is revealed in the re-tensioning of these through a radicalisation of procedures belonging to the tradition of the fantastic.

Keywords: fantastic, Kafka, Freudenthaler, object

Introducción

El presente trabajo explora la relación que las novelas *El proceso* (Kafka, 1925) e *Historia de fantasmas* (Freudenthaler, 2019) establecen con el género fantástico. Más específicamente, se profundiza en la mediación que establece la apariencia estética (*ästhetischer Schein*) (Adorno, 1983) entre el contenido de las obras y los elementos característicos del género fantástico que se desarrollan en ellas. El enfoque en esta mediación permite visualizar las tensiones dentro de las obras, entre sus diferentes momentos, así como también valorar los procedimientos artísticos a través de los cuales estas mismas resignifican los elementos de la tradición literaria fantástica. La historia de sus figuras, preservada en el valor estético de contenidos y formas, se revela en el retensionamiento de estas por medio de una radicalización de procedimientos pertenecientes a la tradición del fantástico. La hipótesis que guía este trabajo es que, en ambas obras, la radicalización de elementos característicos del fantástico, como son la estructura de los dos mundos y el motivo del fantasma, articula una perspectiva sobre la prioridad del objeto (*Vorrang des Objekts*), sin por eso perder de vista —más bien, lo contrario: agudizando— las tensiones inherentes a su desarrollo a través de la focalización interna. En el último apartado, se revisan dos posiciones contrapuestas respecto del valor de lo fantástico y su relación con la historia en lo contemporáneo. En definitiva, este trabajo pretende inscribirse bajo la pregunta acerca de “qué es un mundo”, acerca de “cómo cada época o ámbito imaginan un mundo”. Estos interrogantes, que Topuzian (2022) caracteriza como desplazamientos de la “rigidez de las maneras más tradicionales de concebir la causalidad histórica”, ubicarían el objeto de la historia literaria o “las contribuciones de lo que hoy llamamos literatura” “en la construcción de mundos [...] la imaginación de totalidades” (pp. 14-15).

El fantástico y la apariencia

En su texto sobre la teoría de lo fantástico, Penning (1980) se pregunta en qué medida el género fantástico es “autónomo”. Ante la propuesta de organizarlo alrededor de su forma, se responde que no hay una continuidad que permita hacer de base a esta caracterización. En un segundo momento, propone definirlo a partir de su función, respecto de la cual hay parcial consenso:

[...] la tesis central sostiene que lo fantástico es el conflicto entre dos órdenes lógicos irreconciliables desde el punto de vista de la racionalidad, una empírica y otra espiritual, por lo que la tensión por saber si algún orden domina al otro y al cabo puede asimilarlo atraviesa toda la obra. (pp. 35-36; traducido por Marcelo Burello y María Paula Daniello)

A esta caracterización, se le agregan dos condiciones: 1) el lector no debe poder interpretar lo que acontece en forma alegórica o poética, sino que debe aceptar la irrupción de lo sobrenatural como un *factum brutum* en el mundo ficticio construido por la obra en cuestión; 2) la oscilación del lector entre dejar que el acontecimiento sobrenatural se explique de modo racional, o tener que pasar a creer en un orden espiritual que pueda devolver una renovada coherencia a todo lo sucedido, no precisa repetirse en la perspectiva del héroe. Es decir que, en la literatura fantástica, incluso las experiencias más extraordinarias reclaman objetividad, así como comprensibilidad intersubjetiva. El punto de partida, dice Penning, es siempre el plano de la realidad que nos resulta familiar (p. 37), y que recién en una segunda instancia se vuelve extraño. Por esto, “la ruptura esencialmente propia de las obras fantásticas no se puede medir con leyes extraliterarias, sino que es el resultado del abandono de la lógica ficticia (descrita generalmente como ‘realista’ o ‘empirista’) con la que la obra misma está configurada” (p. 37).

Este cruce conduce en dirección a la dimensión histórica del género que, según Penning, “solo puede llegar a ser un problema en un mundo que ha prescrito la explicabilidad racional de todo lo que pasa” (p. 39; traducción nuestra siempre que no se aclare otra cosa). En este sentido, se desliza la idea de que el fantástico funciona como compensación del exceso de

racionalidad característico del siglo XVIII. De la misma manera se explican las variaciones sufridas a lo largo del siglo XX, donde “la reflexión lingüística y la narración experimental de la literatura moderna se oponen a la tesisura mimética del fantástico” (p. 39). Siguiendo a Lem, Penning explica que el espanto de lo fantástico siempre está sometido a reglas, o sea, es culturalmente codificado; y que la aceptación de un orden espiritual es siempre más tranquilizadora que una desorientación ontológica total (p. 44). Lo fantástico, sostiene Jacquemin (1975), es un “orden corrector que desenmascara como apariencia lo que al principio es presentado como orden” (p. 46). Se presenta como característico del género fantástico tanto su conflicto entre órdenes lógicos como su profundo anclaje histórico, en cuanto forma que se desarrolla a partir del horizonte de expectativas de lo real de una determinada época que, a su vez, pone en cuestión.

Respecto de la actitud ambigua del fantástico con este horizonte de expectativas, se explaya Zgorzelski (1975): “lo fantástico, en el sentido estricto de la palabra, solo aparece en las etapas de transición, cuando la vieja convención sigue siendo fuerte y los nuevos elementos apenas empiezan a cambiar el orden establecido del mundo ficticio” (p. 60). Esta ambivalencia que cataliza su aparición realiza la disposición del género (en lo relativo a un umbral) como configuración artística de un conflicto cuya síntesis se presenta racionalmente imposible. La centralidad de la aparición mantiene a raya la amenaza de la disolución del orden conocido, en cuanto le da forma concreta y dispone los medios de su neutralización en función de esa concreción espacial y temporal que adquiere. A su vez, esta amenaza debe permanecer, por mor de la tensión, parcialmente difusa, puesto que si fuera completamente conocida y su potencia totalmente determinada, no cabría la fantasía respecto de su alcance ni de su erradicación. También en esto radica el carácter “compensatorio” del género: “Este otro orden sobrenatural es lo suficientemente poderoso como para sacudir las certezas burguesas y perturbar a las personas, pero no lo suficientemente fuerte como para establecer su propio orden independiente del ser” (Rottensteiner, 1987, p. 18). El orden sobrenatural debe reconocer y amoldarse al orden natural y la expresión de esta necesidad es la centralidad de la aparición: lo que no es de este mundo

debe, a pesar de sí, manifestarse y reafirmar la validez de las categorías de nuestro mundo. Según Marianne Wünsch (citada por Ferrari, 2013, pp. 52-75), debe seguir siendo un orden posible y, para ser reconocido como tal sin por eso ser validado como orden vigente, debe tener la apariencia objetiva de algo “históricamente superado”: “lo esencial de lo fantástico es la aparición: aquello que no puede suceder y sin embargo sucede, en un lugar determinado, en un momento determinado, en un mundo totalmente ordenado del que se creía haber desterrado el misterio para siempre” (Jacquemin, 1975, p. 35).

Ahora bien, ¿qué sucede si la aparición no se da?; o mejor, si lo que aparece no logra configurar las fuerzas en tensión en todo su alcance. En el capítulo final de su libro sobre Kierkegaard, Adorno (1979) interpreta afirmativamente la incapacidad de la fantasía para representar el conflicto en toda su dimensión:

Pero si la fantasía no logra capturar de forma concreta la imagen última de la desesperación –como en el relato de Poe sobre el pozo y el péndulo, donde el horrible secreto del pozo no alcanza la representación, esta incapacidad suya no es debilidad, sino fuerza; la parte de reconciliación que, desvaneciéndose, aparece en ella, basta para disolver la desesperación en el no-ser, mientras la existencia se precipita irresistiblemente en esta misma desesperación. La irrepresentabilidad de la desesperación por la fantasía es su garantía para la esperanza. En la fantasía, la naturaleza se rebasa a sí misma; la naturaleza, de cuyo impulso aquélla surge; la naturaleza, que se contempla en ella; la naturaleza, que en el más mínimo desplazamiento por la fantasía se ofrece como naturaleza salvada. En un desplazamiento: pues la fantasía no es contemplación, la cual deja al ente como es; contemplando ella interviene imperceptiblemente en el ente como ejecución de su orden sobre la imagen. (Adorno, 1966, p. 247; traducción nuestra sobre la base de la de Ch. Mielke –Adorno, 1979, capítulo VII, parágrafo 5–)

En la incapacidad de la fantasía para hacer aparecer la reconciliación, para “compensar” la realidad, se deja ver la forma en la que esta interviene en ella. La fantasía desplaza la naturaleza, y en este desplazamiento se realiza artísticamente la configuración de lo existente; en la apariencia

estética (ästhetischer Schein) se despliega la dialéctica de lo verdadero que comprende necesariamente lo aparente¹. De manera de que, si pensamos el género fantástico a partir del consenso sobre su función como representación de un conflicto de órdenes lógicos y, dentro de esta, la centralidad de la aparición como momento de síntesis, de contacto entre ambos órdenes, el vacío, “la desaparición de la reconciliación en lo meramente aparente”, que surge de la incapacidad de la fantasía para representar el punto arquimédico de esta configuración, podría ser una pista a partir de la cual seguir el rastro de lo salvado en aquel desplazamiento.

Radicalización de lo fantástico y prioridad del objeto

El género fantástico, por la tensión de lógicas divergentes y la historicidad que le son inherentes, se piensa como idóneo para la representación de un conflicto fundamental de lo racional. Sin embargo, por la centralidad de la aparición que le es característica y la necesidad de afirmarla sobre las categorías del mismo orden puesto en cuestión, no podría hacer lugar a la negatividad que implicaría asir el fenómeno en toda su expresión. Pero, ¿qué ocurre con obras como *El proceso*, donde si bien la adscripción a un género determinado es altamente problemática (Engel, 2010), como afirma Fischer (1975), “Kafka olió la putrefacción de una sociedad aparentemente todavía intacta, en el burócrata de hoy el apaleador, el verdugo de mañana; en el *germen invisible*, la catástrofe que se va desarrollando” (p. 329; cursivas nuestras)? Es decir, ¿qué ocurre con aquellas obras que logran la funcionalidad del género fantástico, en cuanto captan en sí mismas un conflicto de órdenes, pero que sin embargo pertenecen al género fantástico de manera vaga, solo aparente,

¹ “Conocemos la verdad no como ‘desprovista de apariencia’, sino solo a través de la dialéctica de la apariencia estética. Allí radica lo que Adorno llama la ‘salvación’ de la ‘estética en su hundimiento’” (Menke, 2018, p. 174).

superficialmente²? En el capítulo dedicado a *El proceso* del *Kafka Handbuch* (2010), se comenta lo conflictivo de la relación de esa obra con el género fantástico en función de la falta de “motivos maravillosos”. En su lugar, el juicio se configura a partir de

[...] conceptos clave altamente significativos, como “ley” y “culpa”, y con condensaciones de sentido (como las imágenes antes mencionadas y la leyenda del guardián), que invocan las convenciones de lectura de los textos “no auténticos” (alegóricos o parabólicos), aunque sin que se proporcione la clave interpretativa habitual o, al menos, implícita. (Engel, 2010, p. 199)

La inclusión de estos conceptos, que apuntaría inicialmente en una dirección “prohibida” para el género fantástico –la tendencia alegórica o poética de lo narrado–, da de frente con la falta de claves interpretativas que habiliten esas mismas lecturas. Con Fischer (1975), consideramos que de esta incapacidad para sintetizar un sentido de la obra surge

[...] el sentimiento de que en esta ciudad las cosas eran más poderosas que las personas, el sentimiento de alienación, se apoderó de él. [...] Es decir, no era él quien hacía todo esto, eran las cosas mismas las que llevaban su vida a través de la suya y pasaban a través de él como a través de una puerta abierta. (p. 336)

En su ensayo “Apuntes sobre Kafka”, contenido en *Prismas*, Theodor Adorno (1962) afirma que el escritor checo trabaja con los productos de desecho de la sociedad, separados de esta última por “lo nuevo que se forma”. Kafka pretende captar la potencia de la descomposición de lo existente para profundizar “hasta lo material [...] que se ofrece sobre el fondo subjetivo en la irrefrenable caída de la conciencia que cede, perdida toda autoafirmación. La huida a través del hombre hasta lo no-humano es la trayectoria épica de Kafka” (pp. 268-269). Es esta misma “trayectoria épica” la que impone una subjetividad necesariamente enajenada de sí

² El mismo Fischer (1975) se refiere a la *apariciencia* de lo fantástico en la obra: “La descripción de este estado [la decadencia de una sociedad aparentemente todavía intacta] en *El proceso* es solo aparentemente onírico-fantástica, pero de hecho es concentradamente realista” (p. 340).

misma y convertida en cosa, que da forma a la constricción de una objetividad para la cual la propia alienación es expresión y en la cual “se desdibuja la frontera entre lo humano y lo cósmico” (p. 282). En su artículo “Los materiales de desecho y la imagen infantil de la Modernidad. Adorno como lector de Kafka”, Miguel Vedda (2024) caracteriza esta lectura de la siguiente manera: “Adorno insiste sobre la orientación emancipadora de la cosificación del sujeto realizada por Kafka: en la radicalización del mal reside la esperanza de la salvación” (p. 383). La esperanza de esta radicalización se explica porque “el hechizo de la cosificación ha de ser roto en la medida en que el sujeto se cosifica a sí mismo: debe consumir precisamente aquello que le está sucediendo” (p. 382). Según Vedda, Adorno comprende el arte como un “espacio intermedio” donde lo mítico que cautiva a la civilización puede ser expresado sin conjurar su hechizo (p. 370). Aquel “sentimiento de alienación”, aquella presunción de que en la obra kafkiana las cosas son más poderosas que los hombres, se ve como una profundización en el mal que podría, invocando el poder negativo de la obra de arte, romper el hechizo de la cosificación, desplazar la naturaleza en la fantasía de sí y con ello, destruir su mitificación. La mediación que establece la obra de arte permite mantener la verdad y la falsedad de aquella objetividad cuya expresión es la alienación: como verdad, en el contenido mismo de lo representado, en la configuración artística de la crisis específica de la conciencia que tenía lugar en el contexto más inmediato de la producción kafkiana –como se verá más adelante–; como falsedad, en la determinación del arte como apariencia que rechaza la mismidad del mito, su mera naturaleza.

Lo que es real y apariencia³ al mismo tiempo es la separación entre sujeto y objeto, dice Adorno (1973) en su ensayo “Sobre sujeto y objeto” (p. 144). Es verdadera porque acierta a expresar lo escindido de la condición humana; falsa, porque no puede ser pensada como invariante, sin la necesidad de su devenir. Sujeto y objeto no pueden ser pensados el

³ En la edición consultada, se traduce “Schein” por “ilusión”, lo que consideramos impreciso (Juárez, 2020, p. 224).

uno sin el otro, sin la mediación de uno en el otro; la separación completamente tajante que se hace de ellos se vuelve fijación ideológica y el espíritu usurpa el lugar de lo absolutamente independiente. La entronización del espíritu tiene consecuencias, puesto que hace de la historia de su devenir todopoderosa naturaleza, prehistoria mítica (Adorno, 1979, cap. 3, párr. 3). El sujeto, separado completamente del objeto, lo “devora”, olvida hasta qué punto es él mismo objeto. La indiferenciación que resulta alimenta el mito del espíritu, la persistencia en su conciencia de identidad, que represivamente asimila a sí lo otro de sí. Respecto de este devenir se refiere Schwarzböck (2006):

[...] para Adorno, el conocimiento del objeto, que sucede –tal como lo descubrió el idealismo– como proyección del sujeto sobre la naturaleza y en ese sentido, como autoconocimiento del sujeto a través de sus mediaciones, debería ser reemplazado por la experiencia de lo no idéntico (entendida como la capacidad del sujeto de “desaparecer” en el objeto y devolverle su condición anterior al concepto). Pero, en las condiciones vigentes, esa experiencia solo es posible en el arte. (pp. 205-206)

El conocimiento del objeto como tal es posible en el arte porque es ese “espacio intermedio” donde confluyen lo real y lo aparente de la separación entre sujeto y objeto. La apariencia estética de la obra de arte salva en la medida en que preserva el mito originario de la conciencia en su desplazamiento, en la medida en que muestra la necesidad de este, pero también su falsedad, la creación de su naturaleza:

Apariencia es el encantamiento del sujeto en su propio fundamento de determinación; es su posición como ser verdadero. Es preciso retrotraer el sujeto mismo a su objetividad; no se trata de proscribir sus impulsos del conocimiento. No obstante, la apariencia del fenomenalismo es una apariencia necesaria. Atestigua la casi irresistible trama de encubrimiento (Verblendungszusammenhang) que el sujeto como falsa conciencia produce y del que a la vez es parte integrante. En tal irresistibilidad se funda la ideología del sujeto. (Adorno, 1973, p. 150)

En el arte, como espacio intermedio, cabe la posibilidad de retrotraer al sujeto a su objetividad a través de la necesidad de su apariencia, en cuanto la obra de arte preserva su momento aparente como verdadero al mismo

tiempo que lo objetiviza, es decir, lo desmitifica, rompe el hechizo de un estado de naturaleza de la separación entre sujeto y objeto. En la obra de arte, el sujeto podría realizar la experiencia de la prioridad del objeto, que implica que “el sujeto es a su vez objeto en un sentido cualitativamente distinto y más radical que el objeto, puesto que aquello que es conocido por la conciencia y sólo por ella también es sujeto” (p. 148). Entre otras cosas, en esto reside el potencial de la obra de Kafka para Adorno (1962), que afirma que “el origen social del individuo se descubre al final como poder de su destrucción”: “La obra de Kafka es el intento de absorber ésta” (p. 270). El poder de destrucción del individuo, su cosificación, revela la dinámica de su origen, la preeminencia de la sociedad, en cuanto manifiesta la ideología del subjetivismo: “cuanto más se retrotrae sobre sí mismo el yo del expresionismo, tanto más se asemeja al excluido mundo cósmico” (p. 281). Si tomamos por acertada la declaración del filósofo que dice que la obra de Kafka narra lo que no se puede narrar, lo absolutamente cerrado sobre sí mismo, cabe postular que la funcionalidad de los elementos fantásticos en ella esté asociada a mantener –como imagen mítica, prehistoria del espíritu, como producida por una conciencia ya cosificada– la idea de un conflicto fundamental de órdenes, aun si el punto de quiebre entre ellos no se visualiza –más bien, justamente porque no se visualiza–. Es decir, el realismo de la obra de Kafka se afirma en la intrusión de elementos fantásticos, sobre todo porque es en la fantasía como tal que el sujeto puede conocerse a sí mismo objetivamente como subjetividad. Y no cualquier fantasía, sino en la fantasía de su estado de naturaleza y su propio mito redentor: la catástrofe.

La radicalización del mal que supone la insistencia kafkiana en la cosificación del sujeto tiene teleológicamente la catástrofe como imagen última de su realización. Al mismo tiempo, en cuanto esta supondría una forma de conciliación –al menos entre lo que aparece, la catástrofe, y la lógica de la radicalización del mal, que subyace y reclama esa realización– la catástrofe se presenta desplazada, destruida en su fantasía. Al igual que

en *Final de partida* de Beckett⁴, la catástrofe en Kafka es también la ausencia de ella, es el hecho de estar constantemente a la espera de la manifestación de un acontecimiento trascendental que retrospectivamente dé sentido y redima la historia interna de la obra, pero que también aniquile al sujeto en la total objetividad de su realización, en la total cerrazón del proceso y su materialización: “—interpretas mal los hechos—dijo el sacerdote—, la sentencia no se pronuncia de una vez, el procedimiento va convirtiéndose lentamente en sentencia” (Kafka, 2003, p. 314). Lo que acontece en la obra no es la catástrofe, sino el tiempo entre su anunciamiento y su realización. El aplazamiento permanente, este lento ir-convirtiéndose-en-sentencia del procedimiento, mina la manifestación de aquella sentencia que realizaría lo que se anuncia al inicio del relato: “alguien debió haber calumniado a Josef K, pues fue detenido una mañana sin haber hecho nada malo” (p. 8). La destrucción de la temporalidad bajo la cual la catástrofe podría finalmente *aparecer* hace saltar la continuidad que supondría una lectura en clave alegórica, es decir, el relato como representación de una idea. La obra de arte se vuelve “historia real” (Adorno, 1983, p. 118) —donde la “realidad” remitiría a lo discontinuo, a lo inasimilable de la misma— en el momento en el que revela la destrucción de lo temporal que supone⁵. Con esto, entonces, podría pensarse que la historicidad de la obra reside tanto en la vigencia de lo por ella imaginado —la catástrofe de una sentencia fraudulenta o la absolución en la manifestación verdadera de la inocencia de Josef K—, como en la destrucción misma que se realice de esto. Su historicidad reside en la resistencia a la unidad que supondría la fantasía de la catástrofe y su realización, en la medida en que, como espacio

⁴ “En Beckett, la fibra histórica de la situación y el lenguaje no concreta *more geometrico* algo ahistórico: precisamente este uso de los dramaturgos existencialistas es tan ajeno al arte como filosóficamente retrógrado. Sino que el de una vez por todas de Beckett es la catástrofe infinita; sólo ‘que la tierra se ha apagado aunque nunca la vi encendida’ justifica la respuesta de Clov a la pregunta de Hamm: ‘¿No crees que esto ya ha durado demasiado?’: ‘Ya de siempre’. La prehistoria perdura, el fantasma de la eternidad no es él mismo más que su maldición” (Adorno, 2003, p. 308).

⁵ “La conciencia acerca de la discontinuidad está unida a la duda incipiente de que la historia se desarrolle justamente como una unidad de la idea. La estructura continua de la historia está fundada, en general, por la admisión de una idea que domina a través de toda la historia y a la que, entonces, deben aproximarse los diferentes hechos” (Adorno, 2019, pp. 195-196).

intermedio, la obra hace lugar a la negatividad que entraña toda imaginación; en la medida en que se muestra como mera apariencia sin por eso renunciar a lo verdadero. La inclusión de elementos fantásticos, la radicalización de sus procedimientos permitiría reelaborar la historicidad que le es propia de manera negativa, como negación de lo fantástico de la obra, en cuanto no son obras del género fantástico, pero también como negación de lo real de la obra, en cuanto mera fantasía, apariencia estética. Si bien —a diferencia de obras como “La metamorfosis” donde la adscripción al género fantástico es bien clara— *El proceso* se corresponde problemática, deficientemente con el fantástico, la pertinencia del abordaje de lo fantástico en relación con ella reside en el interés de desarrollar la lógica del surgimiento del mundo de la novela —y su colapso— a partir de la condensación de uno de sus procedimientos característicos: la estructura de los dos mundos. Como también sugiere Fischer (1975)⁶, para aprehender el mundo de *El proceso* sería necesario incorporar la imaginación del fantástico para luego destruirla por vía de su radicalización y liberar su potencia emancipadora como interrupción, como destrucción de la continuidad que supone la unidad de la idea, incluso aquella que prescribe la cosificación total del sujeto ya sea como catástrofe o como salvación.

El fantasma

Como se expresó con anterioridad, la radicalización del mal en la obra de Kafka se relaciona con la profundización del proceso de cosificación del sujeto, cuya conciencia colapsa ante la incapacidad para aprehender el orden de lo existente y a sí misma en él. Al ser Josef K detenido una mañana, el mundo de la vida cotidiana del protagonista se ve desdoblado en un par fantasma, el mundo del proceso que no deja de revelarse nunca; mejor dicho: que no logra nunca la revelación en su totalidad. K nunca deja de sorprenderse, de errar, de confundir y de malinterpretar la emergencia de este nuevo mundo, sobre todo en la medida en que no le es dado

⁶ “Todo se ha convertido de una sátira fantástica a una realidad fantasmagórica” (p. 343).

comprender que no es nada nuevo en sí. Parte del elemento perturbador en la narración del mundo del proceso es que no es otro mundo paralelo en absoluto, sino más bien una extensión –una recámara cuya puerta se conocía, formaba parte de la vida cotidiana, pero nunca había sido abierta (como aquella donde azotan a Franz y a Willem)– de este en la cual los personajes, los detalles más intrascendentes de la cotidianidad de Josef K, ya se han inmiscuido y se han familiarizado con él, sin que el protagonista pueda comprender cómo o cuándo ha sucedido. En la novela *Historia de fantasmas*, sucede algo similar: Anne es “asaltada” una mañana por el tiempo libre, en cuanto comienza un año sabático que interrumpe su labor como profesora de piano y la deja en una “zona intermedia [Zwischenraum]”: “es como si hubiera dejado de formar parte de los adultos. Pero, naturalmente, no ha pasado a formar parte de los jóvenes” (Freudenthaler, 2022, cap. 27); también interrumpe el automatismo de una vida que ha perdido el hilo de su propia conciencia:

[...] como si estuviera en otra parte, dice Anne a su amiga. Como si ahora empezara una tarde y una solo se diera cuenta al sentir hambre, y la tarde se convierte en noche, y tampoco se nota más que cuando todo se vuelve oscuro alrededor, pero una está sentada bajo una luz, la de una farola o la de una vela en la mesa. Esa sensación ha tenido de pronto, dice Anne, solo porque el ayuntamiento ha plantado palmeras en maceteros. (cap. 6)

La alienación de la vida de la protagonista no se expresa solamente en la inconsciencia con la que desarrolla su cotidianidad, sino también en la relación con su marido, Thomas. Luego de veinte años de matrimonio se han vuelto completos extraños el uno para el otro. “Es posible, dice Anne, que ya solo conviva con un fantasma” (cap. 24) al que “le parece que solo lo ve en los marcos de las puertas, en el umbral de la cocina, del salón, al salir de la casa” (cap. 48). En paralelo, la protagonista intenta reencontrarse con la música, más específicamente con la interpretación, cuya relación se ha deteriorado en la repetición anodina de las clases, de las que solo queda el disciplinamiento y las piezas deformadas por la torpe ejecución de sus estudiantes. En sus intentos, busca desautomatizar los movimientos para volver a sentir la música, y no su mero eco en la conciencia y el dominio de los movimientos que la producen:

Las manos no se mueven. Solo cuando Anne baja la vista desde la partitura hacia las manos, tocan los primeros compases. Cuando Anne vuelve a levantar la vista hacia las notas, las manos se detienen. Como una principiante, Anne se esfuerza en mirar lo más deprisa posible de las notas a las manos; y las manos se comportan como si nunca hubieran tocado solas. Las manos hacen como si no supieran nada, aunque antes las manos tocaban mientras podía ocurrir que Anne olvidara lo que estaba tocando. (cap. 14)

En este intento por retomar el control de sí, siempre fallido y siempre recommenzado, Anne da largos paseos en los cuales busca objetivar el ritmo sincopado de sus pasos. En uno de ellos, mediante la toma de conciencia de cada una de las partes del cuerpo involucradas en el movimiento descubre algo de sí: “Anne tiene la sospecha de que ese hombro está sujeto al hilo que la mueve y, de hecho, los dolores desaparecen cuando caminar se convierte en costumbre” (cap. 37). En estos paseos, lo más importante para ella es encontrarse en un lugar de la ciudad –en la que ha vivido algunas décadas– donde no sea capaz de ubicarse, “que la ponga en contacto con las ciudades en las que nunca ha estado”, con “contextos que solo existen en su imaginación”; de lo que se trata es de evitar elementos –como un cubo de basura que remita inexorablemente a Viena– que puedan “impedir la ajenidad [Fremdheit]” (cap. 46). Pareciera como si Anne buscara ponerse en contacto con algo de otro orden, algo que pueda dar alguna clave interpretativa para el sentido de su propia vida; como si siguiendo “el hilo que la mueve” pudiera encontrar aquello que ha perdido. Esta búsqueda debe hacerse en el vacío de lo ajeno, porque en el recuerdo, en lo familiar ya ha penetrado la alienación, la automatización completa. La vida que no habita lo vivo se desplaza fantásticamente a lo no vivo: “Más tarde, Anne menciona que en su cuarto de baño el vaso de los cepillos ha cobrado autonomía y se ha hecho añicos en el lavabo. Un terremoto imperceptible, dice la amiga. Sacudidas de las que una no se da cuenta hasta que algo se desplaza lo bastante para caer” (cap. 44). Esta fascinación por lo no vivo era compartida con su marido a través de las películas que él estudiaba cuando se conocieron, películas de cine francés de las décadas de los 50’ y los 60’ donde:

[...] hay algo carente de intención en las personas y en la vida misma, a menudo están juntas sin hablar, y entonces casualmente llega el lenguaje, sin el menor esfuerzo por llevar a término conversación alguna. Todo está detenido en esas películas, conversaciones y acciones iniciadas, y bebidas que acaban de pedirse y todavía no se han tocado. (cap. 43)

Anne se comporta como si la ajenidad, el detenimiento, lo no vivo tuviera algo esencial que transmitirle, algo al respecto de lo que ha perdido. En su melancolía, a Anne se le aparece el fantasma de “la chica”, supuesta amante de su marido, y a través de ella logra ponerse en contacto con el reino intermedio entre la cosificación de su propia vida y la ajenidad muda de los objetos de su fascinación. La relación que establece con el fantasma de la chica dista del espanto o la incredulidad. Más bien, se desarrolla desde la naturalidad con la que registra por primera vez la aparición espectral de la supuesta amante de Thomas, hasta la plena identificación del final, donde la chica hace las veces de Anne y “la joven” ahora ocupa el lugar de la amante: “la chica miraría con recelo a la joven mientras sobre la mesa reposa el teléfono del que salió un día” —pasando por la complicidad en la cual comparten secretos de Thomas—. Es decir, el grado de autoconciencia de Anne respecto de “la chica” como una autoproyección se incrementa a lo largo de la narración. En un principio, reflejo en una ventana; luego como parte necesaria de la imaginación de la vida de Thomas en la que ella no está presente, como su sucedánea; por último como mero espectro⁷, falsa apariencia que se evanesce en la medida en que crece su propia autopercepción como fantasma. El plural en el título de la novela refiere al desarrollo de la autoconciencia de sí, pero también de lo que la rodea, como “fantasmas” en el sentido de proyecciones subjetivas sobre el mundo de los objetos; proyecciones a través de las cuales existimos, pero que también entrañan una falsedad, en cuanto, en el automatismo de la vida cotidiana, se toman por cosas en sí y se desconoce su componente fantástico, se olvida uno de la fantasía de sí:

⁷ “[...] Qué frío tiene que resultar ser incesantemente un ser de aire” (cap. 49).

“yo fui alguna vez alguien, le dice Anne a su madre durante la cena. Reflexiona. Yo fui alguna vez una persona que se orientaba” (cap. 34).

La forma del fantasma, la elocuencia de su deliberada fantasía, permite salvar el momento subjetivo en la objetividad de su relato. La radicalización del mal consistiría en familiarizarse con lo ajeno, en hacerse fantasma uno también, como en el capítulo 74, donde Anne atraviesa paredes y recorre los interiores de las casas hasta que “sabe ahora que es invisible”. Dicho de otra manera, la proyección del sujeto sobre el objeto que lo aleja del mundo, en cuanto confunde la existencia objetiva y se ensimisma, debe objetivarse por medio de la proyección de uno como fantasma para aprehenderse. El mundo de *Historia de fantasmas* es un mundo abiertamente mutilado: la brutal parataxis de la narración, lo sistemáticamente fragmentario de los capítulos, la repetición de los momentos en el relato (el paseo, el despertar, el recuerdo de viaje, etc.), la sustitución del desarrollo de la interioridad de los personajes por sus gestos inconexos, por la espacialidad de una circunstancia que debería desencadenar tal o cual sentimiento⁸ y que sin embargo no puede denotarse, solo aludirse en el vacío. La expresión violentamente analítica del mundo de la novela parecería evocar el reduccionismo que, según Adorno (1973), pretende restablecer la ideología del sujeto en una época de impotencia subjetiva mediante una apariencia “antisubjetivista, científicamente objetiva” (p. 151). Este reduccionismo que elabora su objetividad residualmente, previa eliminación del sujeto, se contrapone a la densidad de lo fantasmal que condensa en sí múltiples instancias: fantasía y realidad, proyección y reconocimiento, sujeto y objeto, presente y pasado, etc. Este reduccionismo tendría un atractivo especial en este contexto, puesto que profesa la sustracción del sujeto como medio de producción de lo objetivamente verdadero, que, como vimos, tiene un

⁸ “Por la mañana, Anne abre la puerta del baño. Thomas está delante del lavabo. Anne baja la vista antes de darse la vuelta y volver a cerrar. Su propia voz es el primer sonido del día. Perdón, ha dicho. Anne pone una cacerola de agua al fuego y prepara la cafetera, coloca un filtro y añade café molido. Se mira las manos, que todavía saben que la caja de los filtros está en la encimera, a la derecha, junto a la nevera, y el bote de café en el armario de encima del fregadero. Enseguida las manos los han encontrado” (cap. 71).

punto de partida en común con la representación de una conciencia que se percibe cosificada y que concibe su recuperación en la ajenidad. El mundo de *Historia de fantasmas* se presenta ya configurado por este reduccionismo y, por tanto, debilitado en su expresión: como si no hubiera forma de aludir a nada trascendente, como si solo fuera posible registrar los movimientos de la superficie. Esto desarrolla un *double bind*: Anne se autopercibe alienada y busca en lo ajeno una revinculación con la experiencia que retrospectivamente le dé sentido a su existencia, pero “lo ajeno” no tiene más forma que la negación de sí como subjetividad y por tanto rechaza cualquier mediación posible, degenerando así en una interioridad sin objeto (Adorno, 1979, capítulo II, párrafos 1 y 2; Hühn y Schwab, 2019, pp. 398-400).

Si en la obra de Kafka la expresión de aquello que podía determinar el curso del proceso era alternativamente escamoteada o la clave de su interpretación diferida, indefinidamente postergada, en la obra de Freudenthaler, más bien pareciera como si todo lo expresado estuviera contaminado por el ensimismamiento subjetivista de la protagonista —que paradójicamente busca deshacerse de sí para sobreponerse a la alienación de sí—, de manera de dar en todo momento la impresión de que bastaría con que la cosa no se expresara para preservar un momento de verdad objetiva, y viceversa, que todo lo expresado no es más que mero andar en círculos sobre sí misma de la conciencia de Anne. El mero recordar el pasado, imposibilitado por el olvido de sí y la cosificación de lo familiar, sale a flote en la fantasía de “la chica”, en la cual Anne proyecta sus recuerdos con Thomas en un presente fantástico. Este pasado, compuesto por las imágenes de los recuerdos de Anne y Thomas, funciona en dos sentidos *a priori* contrapuestos en la novela: por un lado, alimenta el mito del dominio del espíritu poniendo esos recuerdos como su prehistoria, como imágenes de una felicidad real y perdida en cuyo seno residía la unidad plena de lo indiferenciado, de lo míticamente no escindido, de lo no alienado en cuanto reunido consigo mismo; por otro, como contenido de la fantasías de Anne sobre el presente de Thomas y su amante, es decir, traspuesto como “presente” del fantasma de la chica, revela en su desplazamiento lo fraguado de esa “naturaleza”, su valor funcional respecto de la mera

apariciencia de independencia del espíritu, en cuanto siempre operando sobre algo radicalmente diferente de sí y subordinado a él. La dinámica de este proceso por el cual el pasado de Anne se expresa en la novela hace avanzar la narración, donde la existencia objetiva, material y concreta y su relato parecieran excluirse mutuamente. Esta separación tajante entre las palabras y las cosas por ellas denotadas recuerda la relación que tradicionalmente mantienen los fantasmas con los lugares que rondan: en la forma cosificada del mundo de la novela donde lo objetivo y lo subjetivo se repelen, lo que aparece tiene el estigma de presentarse como una expresión de la interioridad de Anne, cuya relación con un objeto diferente de sí no puede darse precisamente por presentarse como proyección de la subjetividad de la protagonista, a través de su focalización interna. El fantasma configura la cautividad dentro de sí que significa el reduccionismo como pensamiento de la igualdad entre realidad y sujeto; lo hace desplazando fantásticamente, a través de la apariencia, la interioridad sin objeto que el mismo relato produce.

La estructura de los dos mundos

En la obra de Kafka, la forma del fantasma como tal es un debate en sí. En su libro, von Wilpert (1994) se refiere de la siguiente manera al relato “Ser infeliz” del autor checo:

El fantasma de Kafka no muestra rasgos aterradores de la imagen sobrenatural tradicional del fantasma y, por tanto, resulta ser una proyección deseante del yo narrador, en la que el “fantasma” se aproxima, no obstante, al “delirio”, sobre todo porque, obviamente, parece desaparecer discretamente cuando el interés del “cansado” yo que experimenta se desvanece; de hecho, como muestra la conversación final con el vecino, también puede evocarse de nuevo independientemente de la creencia o la incredulidad en los fantasmas. La realidad objetiva se sustituye aquí por la alucinación subjetiva. (p. 405)

Este pasaje permite pensar que la forma del fantasma, en el sentido más clásico del término, no se corresponde con la obra de Kafka –amén del ambivalente caso de “El cazador Gracchus”–. Pero también permite

constatar que su contenido como tal no ha desaparecido, sino que se ha desplazado a la “alucinación subjetiva”. Sophie von Glinski (2004) comenta precisamente este pasaje en su libro sobre los procedimientos de la narración fantástica en la obra temprana de Kafka, donde reconoce la transgresión de los umbrales, la manía persecutoria y la paranoia como principios narrativos: “de esta manera, el movimiento narrativo surge de la concepción imaginativa de posibilidades irreales, desde o como la dinámica continua del hilo del pensamiento” (p. 30). Es decir, aquello que en el relato fantástico “clásico” comprendía un conflicto de la percepción (¿cuál es el verdadero orden vigente?), ahora se redefine como un conflicto de proyección (p. 41), en el cual se reubica la relación entre el surgimiento del mundo percibido/recreado y la subjetividad que percibe/recrea en el centro de la atención.

Este desplazamiento se da en el contexto más específico de la *Sprachkrise* o crisis del lenguaje que, a su vez, tiene lugar en la crisis más general de principios del siglo XX. Michael Rössner se ocupa de las formas literarias de representación de esta crisis que inauguró el siglo. El crítico localiza el origen de la crisis en la caducidad de los principios que gobernaban tanto la ciencia como la cultura de la época. Urs Bitterli caracteriza el tiempo antes y después de la Primera Guerra Mundial como un tiempo que combinó el anuncio de la caída de la sociedad burguesa con una creciente fascinación por el hombre exótico, que revelaba un malestar en el seno de la cultura etnocéntrica europea (Rössner, 1988, p. 53). La fe progresista que destacaba en la sociedad europea hacia fines del siglo XIX, fundada y constatada a través del positivismo y del naturalismo respectivamente, degeneró en una crisis de conciencia radical que puso simultáneamente a la lógica y al lenguaje bajo cuestionamiento, y que arrastró consigo la autoevidencia relativa del objeto y del yo; en palabras de Rössner: “la crisis de la seguridad en sí mismo del pensamiento lógico abre el camino a la búsqueda de una unidad paradisíaca (análoga a la conciencia mítica), en la que las palabras aún no se han ‘colocado delante de las cosas’, sino que coinciden con ellas” (p. 53). En este contexto, podemos valorar la reapropiación que hace Kafka de la “estructura de los

dos mundos” que caracterizaba funcionalmente al género fantástico. Al respecto, dice Engel (2010):

Una característica central de muchos de los textos narrativos de Kafka –que han sido calificados de “fantásticos” y “parabólicos” con igual justificación y los mismos problemas– es que los mundos textuales se construyen en gran medida a partir de metáforas cosificadas, es decir, metáforas que ya no tienen estatus metafórico dentro del mundo ficticio, sino que son simplemente “reales”. En principio, esto ya se aplica a “La condena” y “La metamorfosis”. En *El proceso*, sin embargo, Kafka desarrolló por primera vez el ámbito narrativo “fantástico”, antirrealista, hasta convertirlo en un segundo ámbito de realidad independiente y autónomo, que se encuentra extrañamente encajado [eingeschachtelt] en la parte reconociblemente “realista” de la realidad de la novela. (p. 195)

Es decir que con *El proceso* de Kafka ya no nos encontramos en el terreno de una compensación por vía “fantástica” de un “exceso” de racionalidad, sino que estamos frente a una radicalización de este conflicto en su elaboración como fenómeno inherente a la percepción subjetiva y a la materialidad lingüística de esa percepción y sus objetos, entre los cuales, no tan paradójicamente para la época, también se cuenta ella misma. Los “mundos” de *El proceso* no se oponen y estabilizan, no es posible establecer una línea que delimite un lado y el otro de la realidad, sino que lo unitario que hay en ellos es un elemento negativo, que objetiva la alienación en una condensación que tanto atrae como rechaza cualquier interpretación. Un estadio anterior de este procedimiento es caracterizado por Horst Lederer (1986):

[Esto] se produce cuando el yo intenta separar las imágenes y las ideas del mundo interior de las del mundo exterior. Es precisamente la comparación la que expresa la no identidad de dos cosas que pueden relacionarse entre sí, pero para las que no puede crearse una identidad, como es el caso de la metáfora. En el relato fantástico, la comparación sirve para hacer lingüísticamente comprensible la alienación en la experiencia del yo. (p. 220)

Sin embargo, en Kafka, la posibilidad misma del mundo –de los mundos, si se quiere– surge de la cosificación de metáforas en un nivel mayor de

abstracción, un nivel en el cual no cabe expurgar la alienación en la experiencia del yo, al menos no lingüísticamente –y esto, claro, en el contexto de la *Sprachkrise*–. En el mundo de *El proceso*, como dice Fischer, las cosas son más poderosas que las personas: si bien Josef K constantemente se encuentra desorientado frente a la comparación entre sus ideas de lo que son las cosas y el mundo exterior, este ejercicio de distinción no puede nunca neutralizar el poder mágico que el proceso ejerce sobre sus acusados: “aunque nadie le había anunciado la visita, K, poco antes de la llegada de aquellos hombres, había permanecido sentado en una silla cerca de la puerta, también vestido de negro, poniéndose lentamente sus guantes, en una actitud similar a cuando alguien espera huéspedes” (Kafka, 2003, p. 333). El hecho de que K deba renunciar a la comparación implica que el mundo ya no es conmensurable a la conciencia del sujeto que intenta comprenderlo puesto que no encuentra ninguna figura de pensamiento, ninguna “metáfora” que logre sintetizar los acontecimientos en una interpretación que habilite la acción con sentido. El mundo del proceso es una otredad irreductible para K, sobre todo porque para incorporar algo de él, debería concebirse a sí mismo como un objeto privilegiado de este, sobre el cual se expresaría la verdad del proceso –“verdad” de la que proviene la “belleza interior” del acusado–.

En *El proceso*, Josef K es asesinado “como un perro”, pero también como un perro es tratado el comerciante Block por el abogado, para espanto de su cliente, en el intento de hacerlo recapacitar sobre su decisión. En este capítulo en el cual K visita al abogado con la intención de renunciar a sus servicios, se manifiesta el potencial de la estructura de los dos mundos como perspectiva para la prioridad del objeto en todo su alcance. La condensación de elementos de uno y otro mundo puede percibirse en la yuxtaposición de ámbitos y sus características que dan por resultado la singularidad de toda la escena, por ejemplo: el abogado recibe a su cliente en su casa, en su cuarto, en la cama, bien entrada la noche; en paralelo, la conversación misma comienza sobre la belleza *inmanente* a los acusados que no corresponde con una “alteración clara y apreciable del aspecto exterior” de su figura, sino que se relaciona con algo interior; se trata, en definitiva, de una cuestión de “perspectiva”. Es decir, no solo el

ambiente de la entrevista presenta la “afrenta” al sano sentido común de la contaminación de ámbitos, sino que la conversación misma versa sobre temas “inapropiados” para la ocasión, y en alguna medida, en abierta contradicción con esta, en cuanto uno no esperaría que el abogado le hablara a su cliente de la belleza interior de ser procesado, de que el proceso “se adhiera” a ellos como si allí residiera una verdad de otro orden. A esta ofensa contra el sentido común, se le suma el hecho de que los medios que utiliza el abogado para convencer a K de que no renuncie a su representación solo consiguen espantarlo aún más. En este contexto, K pretende deshacerse de la representación del abogado como si con ello también se deshiciera de esta inextricable impropiedad de la situación procesal en la que una y otra vez lo privado y lo público, lo administrativo y lo pasional, lo burocrático y lo escatológico, se inmiscuyen y ponen en entredicho aquel sano sentido común que organiza la vida del protagonista, aquel que pregona la razonabilidad de la separación de estas cuestiones y el orden que le sucede. Sin embargo, como afirma el abogado, “a menudo es mejor estar encadenado que libre” (p. 282). El drama de este encadenamiento se representa en la escena que monta el abogado con el comerciante Block y al respecto del cual K afirma: “el cliente terminaba por olvidarse del mundo y esperaba arrastrarse hasta el final del proceso por ese camino erróneo. Eso ya no era un cliente, eso era el perro del abogado” (p. 290). En el contexto de este análisis, podría postularse que la identificación que hace el protagonista con “el mundo” refiere a la idealización de una existencia ya completamente separada, segmentada y compartimentada por la razón —es decir ya cosificada—, donde “mundos diferentes” no entran en contacto y sus lógicas no se inhiben recíprocamente. También en este sentido podría pensarse que la renuncia a la representación del dr. Huld es un intento por realizar completamente este *dictum* de la razón en reafirmación de la potencia subjetiva de la conciencia de K sobre los objetos, que no busca sino alejar, tener por falso, erróneo y perjudicial todo aquello que no comprende. La incapacidad para renunciar a este mundo que solo existe en la conciencia del protagonista, la solidaridad extrema con él, se muestra como radicalización del mal en el momento en que se debe renunciar a todo lo demás para realizar “la

libertad” de una cautividad en sí mismo. La vivencia de esta cautividad como tal se expresa en el último capítulo, donde los asesinos y K “constituían una unidad como solo la materia inanimada podía formar” (p. 235) y, frente a la cual, “lo único que puedo hacer, se dijo, y la sincronización de sus pasos con los de sus acompañantes confirmó sus pensamientos, lo único que puedo hacer es mantener el sentido común hasta el final” (p. 337).

Como alucinación subjetiva, como fantasía de una unidad paradisíaca de la conciencia, la extrapolación del sentido común a la total extensión de lo existente muestra la libertad como una radicalización de la alienación, en cuanto la libertad residiría en deshacerse de todo aquello que no se correspondiera con una idea ya cosificada del mundo. La estructura de los dos mundos revelaría el encantamiento del que es presa esta conciencia por vía de recrear la agencia suprema de las cosas sobre las personas como un reflejo del subjetivismo, exactamente al revés de como el sentido común cree que es. Al mismo tiempo, lo abiertamente mágico de la compulsión a la que todo está supeditado en el mundo del proceso presenta este reverso también como mito de la conciencia. Asumir la total supremacía del objeto como principio configurador en la obra también implicaría realizar la unidad entre lo que aparece y su catástrofe, aseguraría la continuidad plena de la idea, cuando más bien habría que enfocar lo aparente desde el ángulo de su ser apariencia, fantasía que desplaza. En este desplazamiento se muestra la verdad necesaria de una distinción entre sujeto y objeto, por lo menos en cuanto todo aparecer supone una proyección subjetiva; también se muestra su necesaria falsedad al momento en el que esa proyección no puede dejar de extenderse sobre objetos a los que no les reconoce entidad propia y se vuelve alucinación subjetiva. La radicalización del mal se explica en esta perspectiva en la cual no es posible para el sujeto dejar de extenderse porque no se concibe como objeto –no encuentra su objetividad por ningún lado– y la verdad de su proyección, el riesgo de devenir “alucinación”, depende de cada momento de ajenidad que pueda alcanzar; proceso en el cual no se encuentra más que consigo mismo y degenera en una interioridad sin objeto.

La melancolía: historia y fantasía

En su texto sobre la melancolía en las literaturas contemporáneas austríaca y alemana, O'Driscoll (2013) dedica un capítulo completo al análisis de la novela *Es geht uns gut* (2005) del autor austríaco Arno Geiger en el cual se pregunta por la relación entre la melancolía del protagonista, la historia de su familia, las diferentes experiencias espectrales, fantasmagóricas que se representan en la obra y un contexto “poshistórico” donde “surge la sensación del individuo de estar varado fuera de la historia” (O'Driscoll, 2013, p. 30). En las conclusiones al análisis de la novela y específicamente en referencia a los cruces arriba mencionados, afirma:

[...] sus relatos fantásticos se muestran como un medio de eludir un verdadero compromiso con el pasado, al tiempo que tienen la función psicológica de sustituir las numerosas brechas de la historia familiar. Todas estas imaginaciones fantasmales son ejemplos del fracaso de las condiciones presentes en la vida del protagonista. [...] [La novela] describe las condiciones de una existencia posthistórica en su realización subjetiva. Lo que interesa en estas circunstancias es la experiencia de un distanciamiento melancólico, puesto que los asuntos externos ya no tienen ninguna importancia. (pp. 196-197)

Ahora bien, ¿no es esta concepción de la fantasía un tanto sesgada, en cuanto solo considera su valor compensatorio, su ser deficitario respecto de la realidad? Es decir: ¿si la fantasía del presente respecto del pasado solo puede tener el valor de “llenar las brechas”⁹ de una realidad ya cerrada sobre sí misma como unidad de sentido histórico, no se recaería siempre en la percepción del presente como *final de la historia*? ¿No reclama la solidaridad con el diagnóstico acerca del final de la historia una determinada concepción de la fantasía? ¿No es la tradición literaria

⁹ O'Driscoll (2013) adscribe a la teoría de Abraham y Torok respecto de los fantasmas: “los fantasmas representan el producto de las memorias de los que se han quedado atrás, en lugar de ser verdaderos retornados. Están llamados a llenar las brechas de la memoria provocadas por la muerte de seres queridos” (p. 168).

austriaca respecto de la memoria más profunda y compleja que esta concepción? En su artículo “Memoria y confort” (“Gedächtnis und Gemütlichkeit”), Joanna Jabłkowska (2015) desarrolla un análisis sobre la poética de la memoria en dos escritoras destacadas en esta temática, Ilse Aichinger y Elfriede Jelinek, cuyas formas de abordaje parecerían converger al margen de sus diferencias. En el texto, concluye:

Para Ilse Aichinger no parece posible una confrontación literaria explícita con Austria, como Bachmann formuló en sus obras. Si en sus primeras creaciones aún intentaba conjurar estéticamente en la ficción el recuerdo personal de la Shoah, como poeta de edad avanzada en textos casi factuales solo logra callar en lo paradójico, pero revelando en ese callar. Cuanto más humorística, a veces ingeniosamente, reflexiona sobre películas y tiempos pasados, tanto más insistentemente aflora a la superficie el dolor no aliviado. Elfriede Jelinek, una generación más joven que Aichinger, no traumatizada por experiencias personales, es capaz de formular acusaciones dirigidas explícitamente contra la sociedad austriaca, contra la política, contra la mendacidad de la vida cotidiana. Para desarrollar una crítica compleja que no se centre en un acontecimiento o fenómeno concreto, tiene que hablar a través de una red de hipotextos ocultos, como si no fuera posible tratar el genocidio como una narración tradicional. [...] [Aichinger y Jelinek] muestran de forma representativa cómo el silenciamiento banalizante del pasado provoca estrategias estéticas que, aunque no siempre interrumpen el silencio, lo desenmascaran y exponen sin piedad. (p. 17)

Es interesante notar cómo, en la tradición literaria austriaca, el abordaje estético de la memoria y la historia no sólo evoca lo silenciado, lo ocultado y reprimido, sino también el acto mismo del silenciamiento y su perpetuación en la voluntad de expresar, de referir positivamente y de agotar en su sentido el pasado (Vedder, 2015, pp. 175-182; Nelles, 2015, pp. 182-197).

Es decir, la fantasía de los relatos no solo no implicaría una falta de compromiso con el pasado mismo, sino que en el desplazamiento que produce posibilitaría una forma de intervención a la altura de la historia de Austria. De manera que parecería más enriquecedor pensar el rol de lo

fantástico no como mera operación compensatoria de adecuación a un “fracaso del presente” del sujeto de la narración, sino como proceso mismo de aproximación al surgimiento de lo histórico: el cruce entre pasado y fantasía en la obra de arte no funcionaría solo compensatoriamente por la voluntad de mantener una explicación racional del presente, sino que en la decepción de esta expectativa de reconciliación, en su ser abiertamente fantástico, “no realista”, podría salvar la factualidad de lo acontecido en la incapacidad de suturar completamente la fisura de lo real: lo mostraría en su discontinuidad y no como algo ya finalizado, reunido consigo mismo más allá de la intervención en el presente.

Al igual que O’Driscoll, Mark Fisher (2017) se ocupa de las relaciones que se establecen en la contemporaneidad entre imaginación y realidad, pasado y presente a la luz de la depresión generalizada –ya no se trata de melancolía, sino de su reconfiguración según “la privatización del estrés” (pp. 125-140)–. Sin embargo, el filósofo profundiza en las condiciones históricas, sociales y políticas de este fenómeno que se explica, entre otras cosas, por el desarrollo de “una atmósfera real que condiciona no solo la producción de cultura, sino también la regulación del trabajo y la educación, y que actúa como una barrera invisible que impide el pensamiento y la acción genuinos” (p. 41). Fisher propone exhibir que “el ostensible ‘realismo’ del capitalismo muestra ser todo lo contrario de lo que dice” para atacar seriamente el éxito de esta –como cualquier otra– posición ideológica: la naturalización de su valorización, su ficcional factualidad (p. 42). En este contexto, el valor de la fantasía difiere radicalmente de aquella función compensatoria que O’Driscoll le asignaba como llenado de brechas para la adecuación del pasado al conflicto del presente. Podríamos pensar más bien que, como en Freudenthaler, en la insistencia en lo fantástico del recuerdo a través del fantasma, o como en Kafka, en la profundización de la fantasía de la razón sobre la separación de ámbitos que la estructura de los dos mundos muestra en todo su alcance, no se trata en absoluto de compensar la realidad, sino de llevar hasta las últimas consecuencias el proceso por el cual la conciencia “produce” lo real, de manera de mostrarla como cautiva en sí misma de una fantasía de sí misma. Como procedimientos del fantástico

radicalizados en las obras analizadas, el fantasma y la estructura de los dos mundos articulan una perspectiva para la prioridad del objeto porque revelan el hechizo del que es presa la conciencia del subjetivismo sin por eso neutralizarlo. Es decir, la radicalización de lo fantástico en el espacio intermedio de la apariencia estética permite comprender –siguiendo la metáfora de Fisher– la invisibilidad de la barrera que mantiene a Anne hechizada alrededor de la ajenidad y a K. alrededor del proceso. La mediación que establece la apariencia estética pone en acción el mito de la relación entre sujeto y objeto como tal, mantiene su verdad afirmando la escisión de lo existente, al mismo tiempo que desarrolla y lleva adelante lo falso de su aparición como momentos claramente distinguibles. *Historia de fantasmas* no solo escenifica la interioridad de Anne, sino que profundiza en la indagación que esta interioridad hace de sus propias condiciones de posibilidad hasta que no cabe postular nada que escape a su órbita de control. En la alienación de la vida cotidiana de la protagonista, la falsedad de una distinción tajante entre sujeto de la conciencia y sus objetos se vuelve materia del relato; la compulsión con la que persigue la ajenidad y da con lo mismo una y otra vez, su repetición, refiere a la dimensión mítica de esta búsqueda. De la misma manera, la tenacidad con la que Josef K., acicateado por el mito de la razón moderna, pretende tomar las riendas de su proceso por vía de una distinción de ámbitos y de lógicas pertinentes a uno y otro mundo acaba por reducirlo a mera “materia inanimada”.

En contraposición a esta ambivalencia característica de la apariencia estética, Fisher caracteriza el funcionamiento sin fisuras del realismo capitalista como “trabajo onírico”: “al soñar olvidamos, pero también olvidamos que olvidamos: las discontinuidades y lagunas quedan borradas como con Photoshop; no nos perturban ni atormentan. El trabajo onírico produce una coherencia fantástica que cubre las anomalías y las contradicciones” (p. 96). Es decir, si bien es claro que las incoherencias fisuran la naturalización de las valoraciones y de los procesos, no alcanzaría con la mera exposición de estas para comprender la “invisibilidad” de la barrera, o la forma en la que este “régimen de lo real” condiciona el pensamiento. También haría falta lo fantástico, en el sentido de

desplazamiento de lo natural indicado por Adorno, para inscribir la imaginación en la historia y a nosotros con ella. Alcanzar “el pensamiento de que nuestra llamada interioridad debe su existencia al consenso ficcionalizado” sin pasar por “la idea de que el mundo en que vivimos es una ilusión solipsista que se proyecta desde el interior de nuestra mente” (p. 91) sería borrar el momento de discontinuidad entre una y otra –la melancolía– en el cual se abre una perspectiva para la prioridad del objeto, o lo que es lo mismo, para el devenir histórico de la relación entre sujeto y objeto. Este es el momento narrado en las novelas, donde en lugar de la aparición característica del género fantástico que mantiene en equilibrio los mundos en tensión, se abre un vacío a través del cual lo subjetivo se precipita hasta su fondo material. Las novelas analizadas representan la interioridad de los personajes a través del “consenso ficcionalizado” en ellas, en lo que tienen de mítico y prehistórico, en el sentido de una unidad “natural” y sin fisuras de los contenidos que realiza fantásticamente el poder del espíritu sobre ellos. Al representar la cautividad en la propia subjetividad que supone la interioridad sin objeto, se revela el solipsismo de esta operación, su reduccionismo y la aporía de la que no puede salir: la relación entre sujeto y objeto como hecho natural.

Referencias

- Adorno, T. (1962). *Prismas* (Trad. M. Sacristán). Ariel.
- Adorno, T. (1966). *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*. Suhrkamp.
- Adorno, T. (1973). *Consignas* (Trad. R. Bilbao). Amorrortu.
- Adorno, T. (1979). *Kierkegaard: La construcción de lo estético* (Trad. J. Ch. Mielke). Akal.
- Adorno, T. (1983). *Teoría estética* (Trad. F. Riaza). Hyspamerica.
- Adorno, T. (2003). *Notas sobre literatura* (Trad. A. Brotons Muñoz). Akal.
- Adorno, T. (2019). *Sobre la teoría de la historia y de la libertad* (Trad. M. Vedda). Eterna Cadencia.
- Engel, M. (2010). Der Process. En M. Engel y B. Auerochs (Eds.), *Kafka-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung* (pp. 192-207). J.B.Metzler.
- Ferrari, M. (2013). *Poéticas de lo fantástico: La obra narrativa de Hanns Heinz Ewers, Leo Perutz y Alexander Lernet-Holenia* [Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires]. Filo Digital. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1518>
- Fischer, E. (1975). *Von Grillparzer zu Kafka*. Suhrkamp.

- Fisher, M (2017). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* (Trad. C. Iglesias). Caja Negra.
- Freudenthaler, L. (2022). *Historia de fantasmas*. Ático de los Libros.
- Hühn, L. y Schwab, P. (2019). Intermittenz und ästhetische Konstruktion: Kierkegaard. En R. Klein, J. Kreuzer y S. Müller-Doohm (Eds.), *Adorno Handbuch: Leben, Werk, Wirkung* (pp. 392-410). J.B.Metzler.
- Jacquemin, G. (1975). Über das Phantastische in der Literatur. En R. A. Zondergeld (Ed.), *Phaïcon 2. Almanach der phantastischen Literatur* (pp. 33-53). Insel.
- Jabłkowska, J. (2015). Gedächtnis und Gemütlichkeit. *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*, 9(15), 7-19.
- Juárez, E. A. (2020). Promesa y negatividad. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, (11-12), 208-237. <https://constelaciones-rtc.net/article/view/3678>
- Kafka, F. (2003). *El proceso*. El Cid Editor.
- Lederer, H. (1986). *Phantastik und Wahnsinn: Geschichte und Struktur einer Symbiose*. DME-Verlag.
- Menke, C. (2018). La dialéctica de la apariencia en Adorno (Trad. E. Juárez y E. Roldán). En M. V. Galfione y E. A. Juárez (Eds.), *El devenir de la apariencia: Perspectivas estéticas contemporáneas* (pp. 173-182). Prometeo.
- Nelles, J. (2015). Die perfekte Dissonanz der Lebensträume: Beziehungs-konstellationen in Arno Geigers 'Familiengeschichte'. *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*, 9(15), 182-197.
- O'Driscoll, A. (2013). *Constructions of the Melancholy in Contemporary German and Austrian Literature*. Peter Lang.
- Penning, D. (1980). Die Ordnung der Unordnung: Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik. En C. W. Thomsen y J. M. Fischer (Eds.), *Phantastik in Literatur und Kunst* (pp. 34-51). WBG.
- Rottensteiner, F. (1987). Vorwort: Zweifel und Gewißheit. Zu Traditionen, Definitionen und einigen notwendigen Abgrenzungen in der phantastischen Literatur. En F. Rottensteiner (Ed.), *Die dunkle Seite der Wirklichkeit: Aufsätze zur Phantastik* (pp. 7-20). Suhrkamp.
- Rössner, M. (1988). *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies: Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Athenäum.
- Schwarzböck, S. (2006). *El problema de la felicidad en T. W. Adorno: Aspectos políticos y estéticos* [Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires]. Filo Digital. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1439>
- Topuzian, M. (2022). La crítica cambia la historia. *Cuadernos LIRICO*, (24), 1-20. <https://doi.org/10.4000/lirico.12058>
- Vedda, M. (2024). Los materiales de desecho y la imagen infantil de la Modernidad: Adorno como lector de Kafka. *Inter Litteras*, (6), 362-384. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/interlitteras/article/view/16459/14501>
- Vedder, B. (2015). Thomas Strangls Ästhetik der verwischten Grenzen. En *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*, 9 (15), 175-182.
- von Glinski, S. (2004). *Imaginationsprozesse: Verfahren phantastischen Erzählens in Kafkas Frühwerk*. De Gruyter.

von Wilpert, G. (1994). *Die deutsche Gespenstergeschichte: Motiv, Form, Entwicklung*. Kröner.

Zgorzelski, A. (1975). Zum Verständnis phantastischer Literatur. En R. A. Zondergeld (Ed.), *Phaicon 2. Almanach der phantastischen Literatur* (pp. 54-64). Insel.