

Terrorismo y Metamorfosis

Por: Joel Otero Alvarez

Introducción

Conviene decir en primer lugar que todo **terrorismo** no es **terrorismo a secas**.

Aquí, al menos, se quiere pensar en **el terrorismo**, en tanto admite distinciones que llevan hasta lo **creador**.

Condición para escapar a su versión habitual desde el **empirismo vulgar**, donde ni siquiera permite la reflexión.

O sea: se trata de comenzar por diferenciar, una forma al menos, donde el terrorismo sume la opción inesperada de lo creador.

Y contra lo esperado, existen múltiples ilustraciones de ello.

Esa forma, por ejemplo, puede ser el **terrorismo literario**; diverso, de hecho, del **terrorismo** en la denominada **vida real**.

El terrorismo literario no es del orden del atentado ni de la destrucción gratuita.

Es terrorista por vías francamente sutiles, finas, singulares. Pero no por ello, menos definitorias.

Es, si se quiere, *terrorismo en positivo*

En general, en literatura se da terrorismo, desde que se apuesta por la condición decisoria de *la ficción*, sobre la realidad.

Casi que, una vez se le localiza, la literatura está enmarcada en una atmósfera terrorista, no siempre confesa.

Si no se le reconoció así a través de las épocas, habrá de ser porque la literatura era anuncio y, al tiempo, alternativa para que el terrorismo se diera; y se diera en silencio.

Lo literario escondió la tardía emergencia de *lo abrupto-terrorista*; de algún modo, lo sublimaba.

Ahora, en retrospectiva, es posible develar tal cobertura.

En otros escritos como éste ha sido reconocido este aserto, literario y terrorista, al tiempo.

Dese por caso, en referencia con la *tragedia griega* o con *el romanticismo*.¹

Ahora se trata de localizarlo, a partir de la lectura de un escrito concreto; en un autor específico; sin sumar la condición del género o la escuela.

Pues bien: "La metamorfosis" de Kafka es, también, excelente referencia para ilustrar esta compleja y arriesgada posición.

Allí, de hecho, la vida se subordina al ya mencionado imperio de la ficción; y lleva -por ello- al colmo, una específica clave; habitualmente camuflada, encubierta.

Y es que la vida, en el esfuerzo defensivo que la realidad empírica le impone, se va acorazando desde un soporte que, no por habitual, resulta siendo menos arbitrario: en cambio de reconocerse *en lo discontinuo constitutivo* apunta a *la superposición de una continuidad*.

Ejemplo evidente de ello -francamente freudiano- es que, a pesar de indiscutible, la alternancia sueño-vigilia -esa condición definitoria, donde el corte es la constante- no se asuma como decisiva ni se esté dispuesto a reconocerla como constituyente.

Antes bien, cada quien asume la arbitrariedad de una historia unitaria, comandada por la conciencia, la memoria, la razón, etc.

Pero, en toda armazón humana -incluso en la construcción de toda realidad- acaecen cosas similares; desde el sol que gira y no; hasta el aparato psíquico mismo, son expresión de ello; el cuerpo humano; el andamiaje social; la cultura toda generarán, cada uno a su modo, otro tanto.

Y, allí donde se impone, constantemente, *remontar el abismo* que sucesivos, inagotables cortes, que la constitutiva discontinuidad comporta, se aspira, en cambio, a silenciarlo todo del lado de un compartido *domesticamiento* del riego vital, de las verdades más

¹ Cf. por ejemplo, Otero, J. "María en la transferencia". Colección Autores Vallecaucanos. Premios Jorge Isaacs. Cali, 1995.

arriesgadas y enriquecedoras.

Renunciar, en efecto, a la multiplicidad de opciones posibles, a cual más arriesgada, para facilitar un modelo “económico” donde la vida se decide, a partir del menor riesgo posible, es una clave “de rebaño” que imperó en todos los tiempos y en todo lado, sin mayor obstrucción. Es esa la razón, además, de que no sólo exista Inconsciente sino de que, en el fondo, se comparta.

Pero no siempre, las condiciones que este modelo protector compartido demanda, se mantienen: el cuestionamiento de esos armados defensivos puede darse, con mayor o menos radicalidad, en particulares circunstancias y desde variadas manifestaciones y coberturas, también.

Pues bien: asumir con todo rigor el *modelo de discontinuidad*; sin atenuantes ni componendas; reconocerlo como definitorio y a cada paso decisivo no puede ser, como quedara evidenciado antes, la norma.

Para ello, se necesita una circunstancia suplementaria, harto singular, que incluya esa perspectiva de excepción; que dé vuelta al esquema habitual; haciendo que, lo repugnado por el colectivo, por la mayoría, se consolide como cotidianidad asumida.

El artista es expresión de esta tendencia. Pero, escasamente, logra alguno acceder a ese lugar y, así fuere relativamente, sostenerse allí.

Siendo el objetivo aquí *lo creador* en tanto emergencia terrorista -antes de la clave particular que distingue al *verdadero artista*- se va a seguir la ruta que propicia esa primera condición diferencial.

Si bien es cierto que esa posición frente a la discontinuidad constitutiva es decisiva para establecer distinciones tajantes, son dables -se quiere decir- otras características y peculiaridades de las cuales este corto texto no hará, en principio, uso.

Es claro pues que la posición frente a cuanto ha sido llamado aquí, *la clave de discontinuidad* -así no resultando ser ella la única cuestión que distingue al artista en

sentido estricto, del resto de artistas y del resto de seres humanos- permite reconocer diferencias entre un *terrorismo creador asumido* y un *tono terrorista* progresivamente generalizado que recubre al conglomerado humano por una vía de resignación obligada y desde irrupciones nada intencionales.

O sea: el acumulado traumático que el terrorismo vulgar acarrea sobre el contexto social no puede equipararse con la resultante a la cual da paso el atravesar el modelo terrorista, remontando la, aparentemente insalvable, *reclusión* que genera.

En otros términos: cuando sobreviene *el acontecimiento* cuestionador, radical; el acontecimiento que da a la discontinuidad prelación; cuando la mutación irrumpe sin tapujos; cuando la verdad ocupa el lugar de la realidad; emerge esa clave descontextualizante que siempre se pensó como subordinada o excluida: como un hilo de incoherencia que apenas si se juega en los sueños, en las fantasías, o en los desvaríos de los enajenados. Cuando no, aplastante e inevitable, en la muerte misma; frente a la cual no resta más que resignación.

Es cuando torna evidente la condición más decisiva y determinante: *“la vida, siempre, pende de un hilo”*. Hilo que -como no fuese alguien como Kafka- no se está a toda hora, a cada paso, dispuesto a sostener, a hacer visible, a cuidar, a revisar constantemente, etc.

Esa clave desgarrante de indefensión, sin duda, devela la vida como materia prima donde se nutre, sin atenuantes, todo terror.

Y ello, se insiste, no lo da la vida como tal; cuando la vida lo ofrece de modo directo, se ejemplifican apenas modos del terrorismo vulgar.

Es necesaria la radicalización que -por vía de la escritura- propicia la ficción; para que el terrorismo creador encuentre allí opción de emergencia; para que se de la posibilidad de ese *plus literario*, indispensable para remontar todo empirismo limitante.

O sea que **la escritura** es la clave que permite develar la vida como aquello que, *a cada paso, pende de un hilo*.

Y ¿qué es, si no, la escritura?. ¿No es pues *hilo de suplemento* que todo lo cobija y reajusta; como la propia vida; así aparezca en el otro polo donde se arma la verdad en franco antagonismo con la realidad?.

Sin duda, no toda escritura arma verdad; abunda, en cambio, la escritura servil a los mandatos de la realidad. Pero, es cierto también: sin escritura, la verdad -hasta donde cabe develarla- quedará siempre pendiente.

Y esa **escritura** encuentra ilustración paradigmática, precisamente, cuando accede a la modalidad de **lo literario** (en tanto allí la ficción admite llegar hasta extremos, de otro modo, impensables).

No debiera llamarse a engaños nadie, ni imaginarse que el predominio de la ficción comporta un compromiso menor o deleznable.

Esa *clave de ficción*, paradójicamente, implica en el autor un *gasto vital* excesivo.

Para llegar hasta esos confines, en efecto, se imponen condiciones más que exigentes y francamente demoledoras.

Al punto de que se necesita, no sólo una terquedad incansable; es, incluso, indispensable derivar del lado de **la inmolación**.

Y no por razones de ingobernable masoquismo personal; es objetiva condición que impone la tarea misma.

Kafka es, sin duda, paradigma de esta clave de autoexposición definitoria. Y, en su obra, "La Metamorfosis" lleva la condición de lo ficticio a extremos inigualables; ningún otro texto suyo llega tan lejos.

Ni que decir que, en esos empeños escriturales, Kafka, literalmente, estalla: como un verdadero artefacto; paradigma, a no dudar, del ejercicio típicamente terrorista. Habría que anexar: *vuelto contra sí* (que es una clave del terrorismo que generalmente se ignora para tornarlo definitivamente impensable).

Como una bomba de tiempo -que marca, desde el esfuerzo escritural- Kafka revienta.

Y no existe, frente a ello, apelación. Pues se trata de la ejecutoria de la tarea imposible; donde la vida desgarrante, se juega sin soportes de defensa, sin artimañas cómplices; sin negaciones disociantes.

I. La oruga del terrorismo

En el cuento de Kafka, **metamorfosis** no es sólo en relación con el personaje Gregorio Samsa.

Todo allí resulta cobijado por esa condición.

No es pues *una* metamorfosis. Se trata de *la* metamorfosis. Sólo que comienza como una metamorfosis (la de Gregorio Samsa) que, además, no se generaliza.

Si hay prelación pues, no es porque todo se metamorfosee de modo uniforme.

Es porque el personaje central es *la metamorfosis*; no, Gregorio Samsa.

Eso significa que la lógica que mueve el texto no resulta ser apenas guiada por el efecto de la mutación de Gregorio sobre el resto de personajes; afectados, necesariamente, por un acontecimiento tan excepcional.

Al revés: en ese caso, lo extraño es que el padre, como tal, lo siga siendo; que el mundo siga igual, a pesar de cuanto acaece; y que, la metamorfosis deslumbrante de Gregorio, no se siga dando de un modo generalizado, etc.

Lo más singular es que la metamorfosis elija; se encarne en Samsa y se detenga. Es más: que, a nadie ello le preocupe; que, de tanto no seguir pasando, a ninguno asuste; que no se ocurra a alguien protegerse de la posible contaminación; del probable contagio, etc.

En cambio, ante el insuperable determinismo del acontecimiento como tal, -sin siquiera mencionarlo- parece asumido el consenso según el cual -sin discutirla- la metamorfosis es necesaria.

Obviamente, el acontecimiento mutante cura de algo. Y, así no se sepa a ciencia cierta de qué, progresivamente se comparte que, contra lo esperado, alivia.

Se dirá: "Es que no se está en la vida real. Apenas es, en relación al *autor* que la realidad sigue pesando allí.

“Es el autor, en efecto, el puente entre la ficción y la realidad. Y es por él que la narración resulta amarrada con la realidad; y la realidad puede dar paso a la ficción; a *su* ficción.

“Samsa es Kafka metamorfoseado. De entrada, en últimas, S de Samsa da K de Kafka. M, en el primero, da F en el segundo”, etc.

Sea. Pero, aún así, es en *lo escrito* donde, de entrada, la metamorfosis es.

Es por el escrito que se hace visible; que se llena de motivos; que se impone como realidad inalienable.

Samsa es -habrá de sostenerse aún- un *momento de ficción*. Instante encarnado que Kafka, de algún modo, necesita para recuperarse; para asumirse; desde esa realidad incompartida que se apela escritura.

Esa prelación del *personaje* sobre el *autor* resulta decisiva. O sea: de la escritura, de la ficción, sobre la realidad empírica.

¿No es, además -después de muerto- personaje, escritura y pura ficción, Kafka; montado inevitablemente sobre toda limitante, inmediata, empírica realidad?.

Es más; obsérvese bien: en lo escrito, siempre, *se puede dejar de ser*; ser *otra* cosa. No en la realidad.

En la realidad, el cambio está decidido por lo previamente dado. Siempre también.

Y desde que a la realidad se le reconoce como cobijada de lenguaje; armada desde el lenguaje; reclusa en el lenguaje, es ya escritura.

Desde entonces, a nivel de la propia realidad empírica, se puede *dejar de ser*; una vez la escritura prima.

Ese suplemento resulta ser obligatorio.

En la realidad, detrás de todo empirismo, por aplastante que resulte ser, subtiende escritura; subyace texto; no sólo muerte decidiendo todo radical cambio

Por todo ello, un día, dese por caso -kafkianamente ya- se puede ir a una Notaría y decir: "Vengo a cambiar de nombre y apellidos; ¿qué debo hacer?"

Y, así se replique que es ello muy difícil, dilatado, engorroso, no se podrá argumentar que resulta definitivamente imposible.

También la ley es, ha sido siempre, escritura. Sólo por ésta, aquella se apuntala; se mantiene.

Únicamente por la ley-escritura, por ende, en la realidad se admite cambio.

Pues, incluso el devenir, sin escribirlo, no cabe ahí.

Se insiste: es a nivel de **la escritura**, en cuanto tal, que la metamorfosis reina.

Y es que **la escritura** amarra tanto más que el propio autor; desde entonces, instrumento suyo.

Se ha dicho antes: el terrorismo propiamente dicho -sin necesidad de sumar la opción del terrorismo creador- tiene entre sus claves hacer de la realidad empírica, ficción.

El terrorismo, como la guerra, impone desde la muerte la inestabilidad de la vida. Hace de la vida mera ficción; condición excepcional, indefensión total.

Y la torna *fragmento; momento puro*.

Más allá, en el próximo instante, la regla es estar muerto.

En la paz, la vida es la norma; en la guerra, lo es la muerte.

Sin embargo, es en *el lindero* donde realmente reina el terror. Y, desde entonces, la vida brilla con un nuevo esplendor; con una luz, desconocida; allende el hábito que, corrientemente, la sepulta.

¿Qué significa eso del lindero decidiendo la emergencia terrorista?.

A pesar de la cercanía indiscutible entre guerra y terrorismo, lo cierto es que éste último tiene sus propias especificidades.

Por ello, no vale decir cosas como por ejemplo: “el terrorismo es una forma de la guerra”, etc.

Más allá de lo bélico -así lo incluya- el terrorismo se juega en *lo linderal*.

Siendo clave de escisión, sintoma de una duplicidad no reconocida pero que decide lo humano, el hilo del lindero demarca una espacialidad no siempre prevista; pero que el terrorismo acostumbra inflar; llenar con *bombas de realidad suplementaria*.

Es, precisamente, por esa vía que resulta creador el terrorismo; incluso, el propio terrorismo vulgar, arma creación a su pesar; en contra de sus aspiraciones demoledoras.

Donde lo terrorista deja constancia de estallido, surge la opción de una forma nueva que viene a llenar el espacio de la cicatriz.

Pero, paradójicamente, sólo en el terrorismo asumido, que atraviesa al terrorismo salvaje, cabe hallar, en sentido estricto, terrorismo creador; incorporado en relación con todas sus implicaciones y consecuencias.

Kafka, no sobre recalcarlo, está ahí para mantener constancia de ello.

Por todo esto, no es la guerra como tal, cuanto da paso, directamente, al terror; es, en cambio, cuando el *acontecimiento puro* se da, cuando surge la posibilidad de terror.

Aún más: para que la resultante dé paso a lo creador debe jugarse en la linderalidad de *la agonía*; en la frontera que propicia la contraposición, no sólo de la paz con la guerra; también entre la locura y la cordura; la salud y la enfermedad; lo individual y lo masivo; lo social y lo personal; lo público y lo íntimo; lo humano y lo animal; lo psíquico y lo somático, lo masculino y lo femenino, etc.

Apenas allí, en la génesis de esas espacialidades nuevas, el hilo linderal se infla y se repleta con sucesivas *bombas de realidad suplementaria*.

Puede que la escritura no done la compañía. La escritura -mientras se practica- separa, antes de propiciar encuentros. Pero -una vez desprendida, una vez ejecutada; en su plena autonomía- la escritura remonta toda amenaza.

Sólo que no es ello necesariamente decisivo para el autor. No le libra, obligatoriamente, de la soledad o de la locura. No. La escritura abre las puertas de la reclusión, sin personalizar ni realizar arbitraria selección.

Si a Kafka le libera, es apenas de la incoherencia.

Pero también le hunde, al tiempo que le cobra un altísimo costo.

Y es que si la escritura redime es en tanto, para empezar, salva de la compañía de ese *otro* que se es; y que, sin embargo, *no permite que se sea*.

La escritura por todo ello -más allá de la muerte, por encima de toda locura- es opción que permite que Kafka-*uno (el intransferible)* haga, cada vez más, que *otro (generalización de Kafka)* le lea.

Y, sólo por ello, la escritura permite vencer el tono de muerte predominante que todo terrorismo empírico comporta; dando emergencia a lo creador.

En cierta forma, si la vida pende de un hilo, ese hilo ha de hacerse escritura.

Al menos, desde entonces, el hilo no da paso al terror; comporta, en cambio, la coherencia; el más allá de la continuidad escuetamente defensiva, francamente posesiva; la verdadera continuidad de la vida en sí, donde lo *tanático-discontinuo* resulta definitorio.

En esos huecos que introduce la muerte y donde la vida es ella y deja de ser posesión de cada quien, la escritura -sin coincidir con ella; suplementándola- permite una reapropiación, inesperada tanto como indispensable.

En efecto, allí donde parecería apenas posible el predominio de la destrucción, la escritura abre la puerta imprevista.

Desde entonces, como quedara dicho líneas antes, hasta el terrorismo vulgar demuestra su rasgo creador; evidencia su condición de base donde, siempre, se anuncia un mundo

nuevo; más allá de toda antepuesta demolición.

¿No resulta ser la escritura -en relación con este orden de ideas- hilo que arma tejido para que emerjan verdaderas bombas de suplemento?. Sin duda; cuando al terrorismo le sobreviene redención creadora, una de esas escasas vías -si no la única- se apela *escritura*.

II. Drácula y "La Metamorfosis"

Ya ha sido señalado previamente: en la frontera entre lo humano y lo animal cabe ejercicio puro de terror.

Debiera aclararse que la constancia de lo linderal en las emergencias terroristas no son limitantes; si resultan siendo imperativas no se asumen, por ello, restrictivas.

O sea, si se da terrorismo predominantemente en el lindero, caben formas también de contaminación de estados duplos donde modos del terrorismo germinan; modos del fluir, de uno a otro modelo de contraste (de la guerra a la paz, etc.), donde tales efectos de presencialidad del terror tornan, a su vez, posibles.

¿Qué mejor ilustración de ello que el texto de Kafka, donde lo animal congela una metamorfosis ya paradigmática; que deja, al revés, en la nostalgia de lo humano perdido e irrecuperable?.

Modernidad imprevista (cabría pensar aquí también en "El rinoceronte" de Ionesco) que, sin embargo, completa a Ovidio; pero que -como opción mutante (que no como inversión)- en Ovidio no faltará tampoco.

*(No sobre repetir aquí cuestiones antes resaltadas: en Grecia el terrorismo no aparecía como acaece contemporáneamente porque el terror no portaba un discurrir autónomo; mejor decir, porque se daba en perfecto complemento con **la piedad**.*

Si el terrorismo emerge es porque la piedad está cuestionada de raíz; y cuando la piedad busca retornar, hace compensatoria presencia; con lo cual resulta siendo tanto más sintomática).

Acaso todo ello se haga más visible y notorio, antes de Ionesco, si se le compara con otra moderna alternativa donde metamorfosis y terror arma otra variante, igualmente moderna. Se está haciendo referencia a Drácula; personaje, en efecto, mutante y terrorífico, de indiscutible difusión y representatividad en los modelos sociales contemporáneos.

UNO: Drácula es **un mutante** -se he dicho-; tal cual lo es Gregorio Samsa. Vampiro o

escarabajo -igual da- la oferta mítica moderna se apuntala por este suplemento del trastrueque en **animal**.

Acaso -también ya ha sido señalado previamente- los griegos no ignoraban -las sociedades primitivas menos- esta vía de **lo mítico**. Pero -¡qué duda cabe!- entonces ella ofrecía una condición más inocente. Si no con menos implicaciones conflictuales, sí siendo dueña de un mayor equilibrio y por encima de toda primariedad; siempre, debidamente, sublimada.

¿Qué consecuencias tiene pues, la metamorfosis en animal para la nueva perspectiva mítica?

Digamos que el asunto es aún más grave. Se trata, en efecto, de la imposibilidad de recuperar los primeros orígenes; del reconocimiento de ese impedimento.

O sea, el bloqueo a la *rousseauiana* inocencia . Es ello cuanto así se re-trata.

DOS: Mírese apenas a nivel del mito cristiano, si es que se desea tener garantizada una clave más de cobertura de modernidad:

Hay, es cierto, una obtinación mutante en la propuesta religiosa;. una urgencia de *milagro* para que el acto religioso encarne.

No aparece por ello lo terrorista allí; aunque, el enlace -presente ya en la Antigua Grecia como quedara dicho antes y lo apuntara en su "Poética" Aristóteles- entre *el terror* y *la piedad*, anuncie que no debiera nadie confiarse en esa supuesta desvinculación.

Adán, para empezar, en el colmo del refinamiento metamorfoseante, no se muta. Apela, en cambio, a una pérdida que le da, enriquecido, un complemento.

Eva es quien asume la mutación. Por ella -metamorfosis encarnada- *lo óseo*, pasa a ser *mujer*, etc.

La clave animal, por supuesto, no falta ahí (¿acaso no encierra ya todas esas oposiciones, la culebra parlante del "árbol del bien y del mal"?).

La condición satánica de Drácula, de hecho aparece anunciada desde entonces. Así, para ello, *lo ígneo* acceda a *lo nocturno* y *frío*, dando nuevas opciones a *lo infernal*.

Samsa y Drácula son seres solitarios; las mujeres allí son, de algún modo, su impedimento. Samsa -¿un poco demonio?- apenas lo parece. En cambio, Drácula es, indudablemente -tal cual ya fuera señalado-, francamente infernal.

¿Por qué Samsa y Drácula sólo pueden darse en términos de esta enigmática clave que suma el *trastrueque animal*? ¿Por qué, entonces, a la reescenificación del mito religioso primordial, habría de sumarse siempre el suplemento animal?.

¿Cómo enlazar todas estas curiosas coincidencias?

TRES: Si bien se ve -a pesar de variaciones sucesivas que han ido dando rebordes cada vez más imprecisos a la anécdota- Drácula es, a la vez, una suerte de Adán impedido.

Más aún: las mujeres -a cambio de una sola Eva- a las cuales se les trata de recuperar para la vida, le desdoblan trágicamente; logrando acceder apenas al simulacro.

Al menos, en la novela de Bram Stoker acontece así. Sólo como dobles suyos; como sombras suyas, caben las mujeres en el universo de este siniestro personaje que es Drácula.

CUATRO: En cambio, en "La metamorfosis", ¿qué cosa acaece?.

En "La Metamorfosis" se trata sin duda -para esta femenina perspectiva- de *la hermana*.

Es ella quien "se salva" en la medida en que Samsa se condena.

En realidad, con un "tratamiento fraterno", Adán y Eva se reponen, con cierta literalidad, en el cuento de Kafka. (Temas románticos, sin duda, este del *incesto y los orígenes* -dígase, Chateaubriand- desde sus presencias -apenas sugeridas, pero reales e indudables- retienen la latencia de esos hilos).

Visto así, rodeando los rebordes del incesto, es *lo demoníaco* lo que parece decididamente forcluido en el cuento de Kafka. O, si se prefiere, asumido sin más, a partir de la escueta, radical alteración.

Resulta claro ahora: la sólo mutación es ya, *demoníaca*.

CINCO: ¿Por qué, entonces -se insiste-, a la reescenificación del mito religioso primordial, habría de sumarse siempre el suplemento animal?.

La relación entre Samsa y su hermana es siempre unilateral.

Nunca coinciden.

Acaso el momento más trágico de ese sucesivo *desencuentro* se expresa ahí donde, seducido por *la música*², el animal-Samsa quisiera dejarse atraer de nuevo hacia el mundo de lo humano. A partir de aquello que ha sido imposible borrar: *la sensibilidad por lo artístico*.

Cabría entonces decirse: lo demoníaco recubre la apariencia; sin dejar opción. Pero, en lo más hondo, *no logra reducir al Arte*.

SEIS: Samsa está condenado a una *reclusión* sobre sí mismo que se impone como absolutamente irremontable. Pero, a partir de ahí, desde su inmolación, (ya que no metamorfosis radicales) las otras posibilidades de alteración humana (del padre, de la propia hermana, etc.) tornan pertinentes.

Y, sobre todo, de un modo más doméstico, más “conveniente”; menos radical.

¿Ser capaz de mutar del lado del animal es pues estar condenado a esta suerte de incomunicación; o bien, vuelto al revés, según el estilo de interpretación psicoanalítica, expresión del peso de la salida incestuosa; pago por esa *culpabilidad*?

Preferible decir, para evadir tanto lugar común de ese modelo interpretativo -gastado, así no menos válido- en cambio: lindero congelado; discontinuidad donde *el corte* se eterniza.

Sea como fuere, lo cierto es que todo se convalida sólo si se trata de lo humano que se re-instala allí; en la recuperación de la primera memoria de sí.

O sea: sumada *la reclusión*, es cuando la metamorfosis se decide en su más radical autonomía.

¿"Castración" congelada?.

²No se olvide cuánto comporta de demoníaco, en la literatura universal, la presencia de la música (Kierkegaard y el "Don Juan" de Mozart; o bien, Tolstoi -"Sonata a Kreutzer";-; o "El Doctor Faustus" de Thomas Mann, etc.).

Sin duda que sí. Pero, también, *en contravía*. Más allá de una clave apenas instrumental, *la reclusión* se impone como condición de la metamorfosis imperante; como un *más allá del cambio*; a título de *asunto-otro*; diverso de la escueta modificación.

Y en esa reclusión se juega la verdad del real impedimento: el *animal-guardado-recuperado* genera esta reclusión inapelable. Es el pago que se impone por acceder a la superación de ese olvido originario. Suerte de *ilusión de instinto* que subtiende tras, cuanto Freud apelara, "el malestar en la Cultura" pero haciendo radical cuestionamiento a su oferta pulsional.

La verdad es que, desde una perspectiva de análisis freudiano (castración, etc.) cabrían interesantes desarrollos; cuando, por decir algo, se comparan el texto de Stoker y el cuento de Kafka a la luz de los impedimentos que enlazan el bloqueado fluir entre lo humano y lo animal.

"Drácula", como se verá luego, si bien como novela no soporta el paralelo con el cuento de Kafka, lo cierto es que todo se compensa desde el personaje central que pone en acto; Drácula, en efecto, el personaje, resulta ser portador de variantes metamorfoseantes que Samsa está lejos de portar.

SIETE: No es, sólomente, en este texto que Kafka trata del enlace con lo animal. En buena parte de su obra, si bien se ve, está siendo retomada esta temática.

Pero, este continuo descenso del lado de lo animal se repone aquí, en relación directa con el impedimento para dar al Arte un lugar de humanidad.

Cuestión siempre, a pesar de todo, recuperada.

Difícilmente, también, otro texto de Kafka reúna así, ambas cuestiones: el desplome del lado animal en relación directa con el impedimento de comunicación por la vía de lo artístico (Acaso apenas "Josefina la cantora o el pueblo de los ratones"; pero allí la metamorfosis sobrevuela, antes de acaecer; tampoco el "Informe para una academia", donde la mutación se realiza a la inversa, impone el paso obligado por la ruta del Arte, etc.).

OCHO: Es en esto del Arte que Drácula y Samsa se distinguen tajantemente.

Drácula no es, ni mucho menos, sensible al Arte; ni siquiera a partir de su soledad insalvable. Samsa, en cambio, redescubre el Arte como última opción; apenas posible,

desde la más extrema soledad.

Es por eso que "La Metamorfosis" es la *metáfora del artista*. Mientras "Drácula" -la novela de Stoker- es un mito donde la modernidad se decide desde la periferia que bordea siempre, la muerte. O sea, *en la agonía*.

Ya se sabrá, por lo demás, cuánta cualitativa diferencia artística existe entre uno y otro texto; y cuanta alternativa de solución al impedimento reclusivo se puede extraer de ahí.

NUEVE: En Kafka -mejor decir, en "La Metamorfosis"- la muerte es apenas extinción; enflaquecimiento progresivo del lado de un borrarse; casi a-significante en sí. Apenas, un alivio para los demás.

Gregorio, se puede decir, se auto-extingue de tanto no recuperarse en su nueva forma.

Su parasitismo, es cierto, le impide olvidarse definitivamente de su pre-historia humana.

Y, en esa melancolía, en esa nostalgia -de tanto linderal- termina inmolándose.

DIEZ: Es, sin embargo, después del desencuentro con los humanos que la trampa musical le impone, como Samsa se autocondena a la definitiva extinción. Conflicto insalvable, sólo la autodesaparición vendrá a resolver las cosas, de un lado y de otro (para la metamorfosis y para quienes la rodean).

Y, sin embargo, no importa.

ONCE: ¿Cómo entenderlo?. ¿Cómo aceptarlo como un acierto de Kafka y no como una contradicción en su arte?.

¿Habrà que insistir?: Samsa no es Drácula. Es su inverso, incluso; si es que se les quiere seguir comparando.

El **vínculo** que demanda Samsa le separa progresivamente del resto.

Drácula no puede renunciar a parasitar; a sostenerse desde la vida de los otros. Depende de ellos, esencialmente. Así no se le acepta. Aún -sólo dueño de poderes sobre-humanos- consiga mantenerse atado al género humano, Drácula es un parásito que no soporta su propia soledad.

DOCE: Samsa, en cambio, prefiere su soledad; se asume en ella.

Si Samsa parece ir de nuevo al encuentro de los suyos; tomar la iniciativa de rejuntese con ellos -se ha dicho- es más por la música, que por ellos. En realidad, hay una indiferencia inmensa ahí, frente al encuentro interpersonal; o sea, a nivel de lo escuetamente **relacional**. (Ni que decir, a nivel de la vergüenza que el descubrimiento de esa repugnada presencia acarrea en la hermana y los padres, descubiertos escandalosamente antes ocasionales huéspedes).

Es sólo, en cambio, **el vínculo** musical lo que propicia en Samsa la ilusión de *reenlace intersubjetivo*. Es apenas la nostalgia que la música re-pone, aquello que obliga a un guiño. Únicamente para afirmarse, de modo tanto más contundente, en un específico modelo. Estado donde -a partir de ahí; desprendido de toda dependencia- se descubre que la libertad, supuestamente definitiva para el humano, asumida con todo rigor, coincide con la muerte.

Pero, además, allí es, precisamente, donde la música decide lo linderal: Samsa nunca alcanza a convertirse definitivamente en escarabajo; el hilo con lo humano persiste y es precisamente la música -el Arte- lo que viene a dar cuenta de ello.

No sobre resaltar la condición decisiva que comporta el reconocimiento de la crisis de lo *relacional* (la intercomunicación social, el juego de encuentros a partir del cobijo institucional, lo interpersonal, etc) en contraste con el reforzamiento de las claves primarias de *vinculación* (enlace a lo social; modelos de amarre sin reciprocidad; transferencias en general: con la terapéutica; con la obra de arte, etc.) que ciertas problemáticas disparan.

El terrorismo genera una exaceración del *vinculo* sobre *lo relacional*; aunque la pretensión en sí de todo terrorismo a secas sea promover la radical gestión de *des-vinculación* donde el acuerdo social resulte cuestionado de raíz.

Eso da paso a cuanto se quiso apelar aquí, precisamente, *ilusión de instinto*.

Y ¿acaso la ilusión de instinto no retorna ahora; generalizada más acá de Kafka; válida para el género humano todo; como procediendo desde un infierno que se quiso mantener negado; en la forma salvaje y, en extremo expresa, del terrorismo más vulgar e irrefrenable?.

Si bien se ve, "La Metamorfosis" lo ilustra de entrada y, al tiempo, ofrece una opción de salida . En "Drácula" apenas se apuntala y, pareciera que no se logra allí hallar salida de

tan tanáticos laberintos.

TRECE: La contemporaneidad, no que carezca de mitos, pero apenas los incluye en tanto estallados.

Si se ha pensado aquí en incluir a Drácula no es sólo para resaltar cuando de peculiar versión mítico-moderna comporta "La Metamorfosis".

Es, también, porque si algo da pertinencia al escrito de Stoker es la formalización del mito estallado que allí se ilustra.

Drácula, no es sólo un ser demoníaco, sin soporte religioso visible; que deambula, por ello, en una desvinculación constitutiva.

En apariencia, ansioso de intercambio; urgido de intercambio; condenado al intercambio, Drácula no logra más que generar el vínculo agónico en sus víctimas y la ilusión de inmortalidad recuperada en sus ilusas reafirmaciones ingestoras.

Sin embargo y sobre todo, Drácula es *escritura* que retorna del más allá; de vuelta de lo desconocido; desde la puesta en acto de una discontinuidad decisiva e inapelable.

O sea, es puro *nombre* sobre una tumba; que a cada paso reencarna, toma volumen; hace *bomba de vitalidad suplementaria*.

Es el artista vuelto al revés. La puesta en acto de sus impedimentos, de sus parasitismos, de sus incompletes; la encarnación de su imposibilidad constituyente.

Es el soñante que no se sostiene; que sucumbe en el empeño de ser autónomo y armar *continuidad onírica*; no sólo eternizando la pesadilla: dejando la vigilia como espacio de exclusión sin domesticamiento posible o pensable.

Todo vuelto al revés.

Es con este tipo de recursos como Drácula retrata la psicosis.

Su vía de representación no es, ni mucho menos, literal; es fina, sutil, nada evidente.

Es también terrorista creadora desde que se evidencia su ejercicio terrorista-literario.

Desde que la discontinuidad pasa a ser dominante y decisiva.

El paralelo entre Drácula y Kafka sirvió, si bien se ve, para contrastar *arte y escritura*; y ver cómo caben entre ellos inesperadas integraciones, también.

III. Schreber y "La Metamorfosis" de Kafka.

A. Locura y Psicosis

Si se deseara realizar una pregunta clásicamente clínica, esta podría ser: ¿qué acaece con **la locura** en el mundo de hoy?: ¿dónde se pasa a denominarla **psicosis**, para satisfacción conjunta del Psicoanálisis y de la Psiquiatría?

¿Cómo pensar desde allí, además, "La Metamorfosis" de Kafka?.

Acaso convenga recurrir a un historial clínico, clásico también.

Por supuesto se está pensando, no por nada, en Schreber: un loco indiscutible que inaugura la reflexión psicoanalítica sobre **las psicosis**.

Porter, R. en su "Historia Social de la Locura"³ comienza su reflexión sobre este caso, señalando curiosidades tan singulares como esta según la cual, no siendo propiamente Schreber un paciente de Freud, la publicación de su Historial está casi en coincidencia con su muerte en el asilo de Sonnenstein (Cf. Pag 204. Op.Cit).

O sea que Schreber entra en la clínica, como en la muerte y como en la escritura.

De donde se puede resaltar que, en ningún caso como en éste, *la clínica* coincide efectivamente con *la escritura*.

Cabe, incluso aquí generalizar sin restricción: antes de un paciente -para que se de clínica- se impone, en cambio, que sobrevenga *texto*.

¿Un texto cualquiera, entonces, arma clínica?. Por cierto, no.

Pero, sin texto, hay acaso clínica?. Aunque no parezca evidente, la respuesta resulta ser negativa también.

³Porter, R. "Historia Social de la Locura". Editorial Crítica. Barcelona, 1989.

Más complejo, pero no menos cierto, es que no resulta indispensable la supuesta intersubjetividad entre terapeuta y paciente para que la clínica, como tal, se de. Y "La Metamorfosis" es ejemplo de ello.

O sea: no basta con tener pacientes para que se de clínica. Se impone, de entrada, la constante reflexión; el imprescindible develamiento. Sin ello, no hay clínica que valga.

En cambio: a veces sí, sin sujeto enfermo cabe clínica. Y clínica tan decisiva como tendría que ser la clínica "de nuevo cuño": la clínica que, partiendo del terrorismo, de cuenta de él; ofrezca reales salidas a esa reclusión decisiva por él generada, etc.

B. Emasculación, castración y metamorfosis

La emasculación no es la escueta *castración*. Al menos, en "el caso Schreber", se suma esa clave tanto más decisiva: *la transformación en mujer*.

Si bien la condición mutante que la castración de suyo presupone resulta indiscutible, difícilmente se haría tan evidente si no se añadiera esta otra condición.

Dicho de otro modo: la castración muta, metamorfosea directamente en enlace con la puesta en acto de un déficit. La emasculación, en cambio, ofrece una clave decisiva de *alteridad*; desde que introduce un suplemento: *hacerse mujer*.

Sabido es que Schreber accede a la locura a partir del momento en el cual esa idea aparece en su mente. Pero ¿cabe por ello suponer que la metamorfosis se ejecuta?

O es, en cambio, la amenaza de una modificación tal, la responsable de la demencia de Schreber?.

La transformación en mujer no es, en realidad, un fin en sí para Schreber. De serlo, Schreber hubiera sido sencillamente un travesti o un homosexual. No; Schreber debe asumir ese papel inevitable -es claro: desde la perspectiva de su delirio- para dar a luz la nueva humanidad.

En ese sentido, Schreber se parece más a Santa Teresa que a una mujer corriente; así Santa Teresa no pretenda tanto, para no renunciar a su histeria fundante.

Pero acaso basta con llamar histérica a Teresa?. ¿No se impuso a Lacan sumar, ahí precisamente, el Goce?.

O sea: la mujer a la cual apunta Schreber, con tanto mayor radicalismo, es la mujer que le hace falta a Dios para dar paso a la emergencia del nuevo modelo humano.

Schreber piensa pues en llenar, en encarnar, *la femineidad que Dios no posee*; y, por ende, desea.

Schreber se asume, en ese sentido, desde *el impedimento de Dios*; la falta esencial que debe suplírsele al Ser Superior para que no resulte lamentablemente refutado. Para no desaparecerle del lado de sus criaturas.

C. Las claves míticas del delirio de Schreber

Esta cosmo-mítica da a lo femenino, lugar instrumental. Se trata de recrear el mundo, completando al Dios. Dios quien se auto-refutaría a partir de la imperfección de su obra.

Pues, si es perfecto ¿cómo podría no serlo su propia obra?: Dios, al crear, delata ya un déficit, etc.

Lo cierto es que estas claves deciden el delirio de Schreber. Y, por ende, determinan, en primera y en última instancia, su psicosis.

No puede ser, su demencia, una mera locura que se reduzca entonces a una cuestión defensiva y personal. (Así, al menos, quiso asumirlo, conclusivamente, Freud).

No es, sin embargo, una defensa de la homosexualidad; no. La llamada homosexual es siempre derivada y casi ni resulta decisiva. Acaso está, más como interpretación diagnóstica que como impulso directamente reconocible.

Sabido es: apenas por el empeño de hacerse mujer, Schreber simula ser movido por esos hilos. La locura psicótica de Schreber es de una radicalidad tal que remonta los linderos, demasiado escuetos, de una clínica cifrada, en últimas, sobre lo puramente individual.

Si bien lo clínico debe partir de allí, de lo más personal e íntimo, esa clave procedimental no tendría por qué restringir los espacios de una clínica más abundante, donde su tarea concluye.

El delirio de Screeber apunta a encarnar una mítica del nuevo origen. Es de trasfondo nietzscheano y romántico. Es, sin duda, kafkiano.

Dicho de un modo menos ampuloso y comprometido: más que *del contenido* se trata *del acontecimiento: la psicosis es metamorfosis*.

Además: es, por tanto, del orden de lo mítico. Sólo que en tanto evidencia del fracaso del empeño mítico.

El fracaso de lo mítico da al psicótico como *expresión fallida del mito estallado*. Le hace pagar por ello. Le instala como encarnación de este punto de falla.

Pero hay más: desde entonces, todo estallido mítico comporta una condición adicional, indiscutible. Se trata del encuentro con el **terrorismo fundador**.

Dicho en otros términos: el terrorismo es una suerte de psicosis que sobreviene a lo social.

Más allá de toda particular psicosis, el modelo social está “enloqueciendo” en la medida en que el terrorismo adviene allí.

O sea: ya *la locura* no está cargada del lado de lo puramente individual. Se ha regado por el cuerpo de lo social. Y se ha metamorfoseado. Primero, trocando la locura en psicosis (cuando alude a la resultante individual). Luego, deriva en terrorismo; desde entonces, se extiende como una mancha de petróleo sobre el devenir de lo social.

Por supuesto, sin fórmula de transición y sin pretensiones de continuidad. Más bien como re-armado del caos que remonta la coherencia de los controles desde donde se le mantenía relativamente subordinado.

Y es, por ello, que ahora se impone repensar el desorden, retomar el conflicto, mirándoles a partir de esa particular condición.

Bibliografía básica

- Aristóteles. "Poética" OBRAS COMPLETAS. Aguilar, Editores. Madrid, 1973
- Deleuze, G., Guattari, F. "Kafka" (Por una literatura menor). Versión de Jorge Aguilar Mora. (Fotocopia sin más datos)..
- Chateaubriand, F. ". Atala-René". W.M. Jackson Inc., Editores. Buenos Aires, 1954.
- Kafka, F. OBRAS SELECTAS. Ed. Planeta. Barcelona, 1972; Emecé Ed. Buenos Aires, 1971.
- Freud, S. "Memorias de un enfermo nervioso". OBRAS COMPLETAS. Amorrortu, Editores. Buenos Aires, 1985.
- Ionesco, E. "El rinoceronte". TEATRO. OBRAS. Editorial Losada S.A. Buenos Aires, 1965.
- Kierkegaard, S. "El erotismo Musical". Estudios Estéticos. Tomo I. Ediciones Guadarrama S.A. Madrid, 1969.
- Lacan, J. "Aún". Seminario # 20. 1972-1973. Editorial Paidós. Buenos Aires, 1975.
- Mann, T. "El Doktor. Faustus". José Janés, Editores. Barcelona, 1951.
- Otero, J. "La violencia y lo violento". REVISTA COLOMBIANA DE PSICOLOGIA #2. Dpto. de Psicología. U. Nacional. Bogotá, 1993.
- "María en la transferencia". Colección de Autores Vallecaucanos. Premios Jorge Isaacs. Cali, 1995.
- "Reposición de la pareja cuerpo-alma en el drogadicto". Revista #22. Universidad Nacional. Bogotá. Sin data.
- Porter, R. "Historia Social de la Locura". Ed. Crítica. Barcelona, 1989.
- Schreber, D. P. "Memorias de un enfermo nervioso". (Sin referencia editorial). Talleres Gráficos Didot S.A. Buenos Aires. (1980).
- Stoker, B. "Drácula". Bruguera, Editores. Barcelona, 1981.
- Tolstoi. "La Sonata a Kreutzer". OBRAS. Tomo II. Aguilar Editores. Madrid, 1966.