

De Kafka a la instalación *Regreso a casa*

Laura Conde y Matías Etcheverry

El proyecto parte de un trabajo de investigación abordado desde la teoría literaria y la experimentación estética en el marco de un trabajo realizado por **Laura Conde** como parte del plan de Licenciatura en Letras (CTCL/IdiCHS/UNLP) y del taller de Experimentación y clínica de la Puesta en escena dictado por **Rubén Szuchmacher y Graciela Schuster**, sobre el relato “Regreso a casa” de Franz Kafka.

El estudio de ciertos presupuestos teóricos dio lugar a un pensar más allá de la escritura académica, al mismo tiempo que la propuesta por parte de Elkafka de llevar a escena un relato breve de este autor, condujo a poner en funcionamiento tales presupuestos desde el campo experimental de la Instalación y la Danza.

La instalación, interpretada por el bailarín Matías Etcheverry, constituye un complejo temporal del instante que se materializa en el cruce simultáneo de sistemas perceptivos: lo visual, que incluye el diseño de movimiento; lo sonoro, incorporando una composición musical y una voz en off que enuncia el relato de Kafka; la presencia de los cuerpos de los espectadores que pueden rozarse o distanciarse en la penumbra, sumado a estímulos físicos como el viento producido por detrás de los espectadores y olores generados en el espacio (llega a percibirse un intenso aroma a café, de relevancia a nivel textual y de ambientación). La propuesta permite, pues, que sea apreciada por **espectadores hipocúscicos y no videntes** puesto que, si bien cada sistema está en función de los otros, posee a su vez cierta autonomía.

A continuación se desarrolla la fundamentación y se detalla la propuesta.

CONCEPCIÓN ESTÉTICA:

Tanto la investigación emprendida desde el terreno de la teoría literaria como de las artes escénicas, condujo a formular la siguiente hipótesis: el hecho de que el conjunto de la producción del autor se presente -como sostiene Blanchot en *De Kafka a Kafka-* desordenada, enigmática, inconclusa, dispersa, iluminada parcialmente en distintas regiones o *fragmentos* (Blanchot: 1993), permite lecturas a partir de distintos códigos expresivos (se conocen variadas versiones cinematográficas, teatrales, plásticas, gráficas, de su producción narrativa). Su escritura señala con el índice lo que construye al mismo tiempo que lo está componiendo o, incluso, antes de hacerlo. Tal *distancia* hace tambalear la noción de representación, que acaba por sobrepasar lo literario dando lugar a algo así como una “experiencia kafkeana” a partir de su lectura.

Ciertos tópicos y principios constructivos como las innumerables puertas que se abren y se cierran, los umbrales, la incertidumbre constante de quién golpea la puerta o quién irrumpe en un espacio privado, la imposibilidad de establecer algún tipo de comunicación o vínculos interpersonales, la frontera lábil entre el sueño y la vigilia, el despertar, el devenir otro... sembraron la sospecha de estar ante un fenómeno de discontinuidad en la literatura.

Como operador para leer, la *discontinuidad* parte de cuatro presupuestos: lo real en sí es discontinuo, ontológicamente hablando; luego, las palabras son discontinuas respecto de sí mismas, siguiendo la tesis de la arbitrariedad o del signo no motivado de Saussure, que postula una discontinuidad entre significante y significado, retomado por Lacan, Derrida entre otros; en tercer lugar, la Lengua es discontinua respecto de la experiencia, es decir, de lo real, puesto que fracasa en cada intento por alcanzarla (aunque, en palabras de Dalmaroni, "algo de lo real, un `jirón´, `una inminencia´ o sospecha de `vestigio´, un `resto´, `un incalculable´ siempre se resiste, sobra, se insubordina, testifica mínima pero tenazmente que no puede testificar; es decir, en algún no-lugar *tiene lugar* una manifestación de que, a pesar de(l) todo, algo inquieta, se aproxima, hace sonar el eco mudo pero sensible de su emergencia, parece a punto de advenir" (Dalmaroni: 2013, 11); por último, el sujeto es discontinuo respecto de sí, lo cual presupone que toda subjetivación se produce mediante una desposesión o desubjetivación y que el "trauma original" de la escisión, ese carácter fisurado o quebrado de la condición humana, es característico de la misma y es insuprimible.

La lectura de "Regreso a casa" -y de tantos otros relatos o novelas del autor- centran nuestra atención en la noción de Comienzo, figura de la discontinuidad. "He vuelto (...) He llegado (...)": una apertura paradójicamente conclusiva de algo que viene ocurriendo y no termina de (no) ocurrir. "No tenemos historias sobre una creación continua, sobre una eternidad indiferenciada", sostiene Steiner. En tal caso no existiría una historia que contar. Es el postulado de una "singularidad", de un comienzo en el tiempo y del tiempo, lo que verdaderamente hace necesario el concepto de creación. Por lo tanto, no podemos conceptualizar que no haya principio, excepto en un plano formal y matemático (Steiner: 2011, 27). El trabajo con el Pretérito perfecto compuesto, que vincula hechos del pasado con una zona temporal presente de quien enuncia, nos enfrentan a la permanencia de *lo mismo* en la incesante interrupción: todo ocurre o no ocurre en ese instante en el que el narrador permanece en el umbral incluso antes de comenzar el relato, después de finalizado:

"El tiempo sólo tiene una realidad, la del Instante. En otras palabras, el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada. (...) mediante una especie de violencia creadora, el tiempo

limitado al instante nos aísla no sólo de los demás, sino también de nosotros mismos puesto que rompe con nuestro más caro pasado. (...) antes que nada es necesario empaparse en la igualdad total del instante presente y de la realidad.(...) Lo que quisiéramos subrayar es que, en esa ruptura del ser, la idea de lo discontinuo se impone sin la menor sombra de duda. (...) una novedad joven o trágica, repentina siempre, no deja de ejemplificar la discontinuidad esencial del Tiempo. (...) no existe sino la *nada que sea continua*" (Bachelard: 2002, 11-13).

Una lectura contextualista nos conduciría a establecer una relación entrañable e inminente entre la fecha de composición del relato, cercana a la muerte del autor (1924), durante su estadía en Berlín, lejos de Praga, ciudad natal, y el tema del mismo. Identificaríamos así al "personaje" con el autor; la relación conflictiva con su padre, la parábola del hijo pródigo, todo haría sentido. Sin embargo, la primera persona del relato, de la que poco sabemos, no desarrolla un pensamiento, un discurso. Aprender a no desarrollar, sostiene Blanchot, es aprender a desenmascarar la coacción cultural y social que se expresa, de un modo autoritario aunque directo, a través de las reglas del "desarrollo" (Blanchot: 2008, 435).

La voz, ante todo, pregunta: "¿Quién me recibirá? ¿Quién espera tras la puerta de la cocina? (...) ¿Te resulta familiar?, ¿sentís que estás en tu casa? (...) ¿De qué les puedo servir, qué soy para ellas, aunque sea el hijo del padre, del viejo campesino? (...) ¿Qué pasaría si ahora alguien abriera la puerta y me preguntara algo? ¿No sería entonces yo mismo como alguien que quiere guardar su secreto?". Es a partir de esa interrupción, de esas preguntas, o es esas preguntas, pues, los verdaderos pensamientos preguntan, y preguntar es "pensar interrumpiéndose" (436-7). Blanchot, en "La interrupción", estudia una clase de interrupción en el diálogo que pone en juego la extrañeza entre los interlocutores, todo lo que los separa, la fisura, el intervalo que funda la relación en esa misma interrupción que se constituye como interrupción de ser. La otra clase es lo desconocido en su distancia infinita: "el charco en el medio".

Hablar, entonces, sólo para interrumpirse y hacer posible la imposible interrupción. La figura de la *espera* en el relato es la que mide esa distancia mientras que la interrogación hace girar al lenguaje en torno de sí mismo, denunciando el fracaso insuprimible en tanto significación de la experiencia. Se produce un desdoblamiento en el *dis-curso*: aparece el sujeto autoescindido de todo soliloquio, el diálogo consigo mismo. ¿Qué ocurre en el relato? Tan sólo un instante en el que el protagonista, sutilmente, deviene otro en el umbral, en la detención o suspensión. Detención y devenir no son aquí términos contradictorios, pues, la detención de la intermitencia del ser y su entorno no detiene el devenir, sino que, por el contrario, lo provoca en la ruptura que le pertenece (Blanchot: 2008, 391). Tal experiencia fragmentaria que describe Blanchot en "Habla de fragmento", desmiente el supuesto de que allí donde hay fragmento debería haber

algo entero, un todo, que anteriormente fue o que posteriormente lo será (pensamiento preso entre dos límites: la imaginación de la integridad sustancial y la imaginación del devenir dialéctico).

Habla del fragmento que no es irreductible a la unidad, de una tendencia al orden “paratáctico” en la sintaxis (393): cuando las palabras privadas de los artículos que las definen, o los verbos privados de sujetos determinados, o las frases privadas de verbos, nos hablan sin relación preestablecida de organización o de continuidad. Y el relato muestra justamente este tipo de construcción sintáctica. Si existe una posible lectura desde la parábola del hijo pródigo es en tanto desviación de la misma, puesto que no hallamos en él sentencias moralizantes o búsqueda de un perdón: todo cae en el vacío del desconcierto y el desasosiego.

El abordaje experimental consistió en no imponerle "ideas" previas al proyecto estético con un afán aplicacionista, sino en sistematizar principios constructivos surgidos de sucesivas lecturas. En dicho proceso se observó que se trataba de una voz en primera persona que objetiviza un entorno, construye y compone desde una exterioridad, y que de ningún modo el material resistiría una teatralización donde hubiese un actor que interpretara y enunciara ese texto. La entidad de personaje parecía no corresponderse con esa voz que indica, que muestra un recorrido, y permanece ausente, sino más bien a una figura de la creación literaria que, en palabras de Blanchot, “cuando insiste en cada cosa y cada ser, se hace la ilusión de que los crea, porque ahora los ve y los nombra a partir del todo, a partir de la ausencia de todo, es decir de nada” (Blanchot: 1993,34). La palabra, constituida por esta no-existencia, es imagen de una realidad objetivada, un objeto construido, realizado. No obstante, hay una voz y debía estar presente de algún modo, así como también se admitiría la presencia de un cuerpo aunque no se correspondiera necesariamente con esa voz. Incluso, sería especialmente interesante un cuerpo que introduzca el problema del tiempo con la tensión de su presencia. Había que buscar ese *acontecimiento* singular del relato y resolverlo desde lo estético. Porque la nominación de un acontecimiento, expresa Badiou, es siemprepoética: “para nombrar un suplemento, un azar, un incalculable, hay que abreviar en el vacío de sentido, en la carencia de significaciones establecidas, en el peligro de la lengua” (Badiou, en Dalmaroni, 2013,4).

LA TRADUCCIÓN

Se trabajó con diversas ediciones y traducciones del alemán al inglés, al francés y al español, hasta que, en el marco del Taller de Puesta en escena, se resolvió hacer una nueva traducción para revisar numerosos problemas que se presentaban en cuanto a la significación, el estado de lengua en el que Kafka escribió su

relato y la necesidad de que el texto resonara contemporáneo y universal a diferencia de las traducciones españolas que, tratando de preservar *El* sentido persiguiendo desesperadamente una idea de totalidad y unidad, traicionaban el carácter fragmentario y paratáctico que hemos mencionado.

El traductor Roberto Bein realizó entonces la traducción que presenta esta instalación, con revisión de Szuchmacher, Schuster, Rausch y Conde, atendiendo a los aspectos formales y, en consecuencia, de sentido, que responden al objetivo de la propuesta y no a fines exclusivamente literarios, esto es, pensar en un texto que será percibido en un espacio específico a través del oído como parte de un sistema total.

LA PROPUESTA

La propuesta visual debía entonces poner en abismo esta noción del fragmento. Junto con la artista visual **Fernanda Heras**, Laura Conde decidió trabajar en la sala más reducida del teatro que permite abordar la variable “altura” utilizando un escenario de 60 cm de alto. La resolución final consiste en una caja negra a la que ingresan no más de 15 espectadores que pueden establecer el punto de vista y recorrer la instalación con un límite marcado por un pequeño escalón. Antes de ingresar, el espectador observa desde el hall del teatro una puerta entreabierta por donde se escapa una fuga de luz así como el sonido de la instalación que contamina levemente el espacio exterior: “Pasen y vean”, “Pasen y oigan” propone nuestro “Regreso a casa” al público que sale o ingresa a un espectáculo de la sala principal del teatro, constituyéndose siempre en el “entre”. Si bien está construida a partir de un espacio concreto, permite ser realizada en diversos espacios que cuenten con los requerimientos técnicos fundamentales, detallados más adelante.

El diseño plantea un recorrido constituido por objetos con luz propia: una puerta de 85 x 35 cm a lo alto, sobre el escenario que el espectador no alcanza a ver en la oscuridad, al fondo de la sala; las ventanas de la puerta se iluminan por dentro variando la intensidad y generando movimiento. Cerca del espectador, una valija confeccionada con moldes vinílicos transparentes y cartapesta, iluminada desde su interior con luz dicróica. A la izquierda entre la posición de la valija y la puerta, lejos del espectador, una pieza liviana y volátil se ilumina desde su interior y flamea gracias al viento generado con un ventilador. La luz cálida que irradian los objetos en distintos momentos del texto y de la composición musical, arma cierta dramaturgia respecto de lo que se dice, aunque nunca resulta ilustrativo.

Luego se hace visible el hombre, inmóvil, interpretado por **el bailarín Matías Etcheverry**, quien ha participado activamente en el proceso de investigación y composición del diseño de movimiento. Si el espectador mantiene cierta distancia, esta presencia puede pasar por un muñeco puesto que lleva un

sobretudo realizado con los mismos materiales de la valija, lo que le aporta rigidez y cierto extrañamiento. Esa superficie se ilumina en distintos momentos dentro de una paleta fría. Se combinan distintas apariciones y desapariciones de objetos, calidades de movimientos que ejecuta el bailarín -nunca figurativos- y producen un cambio en el espacio en relación con dichos objetos, siempre demorados, postergados, inacabados, suspendidos en ese umbral, en diferentes momentos de densidad textual, haciendo sistema con la tensión que plantea el relato en lo que se supone que acontece dentro de la casa, lo que sucedería si abriesen la puerta.

La composición musical de Miguel Rausch, un dúo de clarinete, bajo y chelo, propone una partitura dentro de la cual se incluye **la voz del compositor** trabajada como pura sonoridad, en el sentido rítmico, melódico, de calidad sonora... siempre procurando enfatizar la palabra; hay, pues, momentos puramente musicales y solos de texto. La composición musical saldrá de un amplificador por detrás del espectador y la voz, en cambio, desde el fondo (desde la puerta) en dirección al hombre y al espectador, lo que genera una falta de correspondencia directa o distancia entre esa voz y tal presencia física y una especialización sonora particular.

Síntesis y condensación como principios constructivos, objetos con luz propia como patrón visual que responde al movimiento déictico del relato y a la construcción paratáctica de la sintaxis en la que cada cosa es señalada: “objetos viejos allí y un viejo paño allá y desde la balaustrada acecha el gato y de la chimenea sale de humo y están preparando café para la cena y... y...” (lo contrario de hipotaxis: subordinación, idea de causa-consecuencia). La parataxis de la escritura condujo entonces a pensar más en una *serie* que una secuencia. Una serie donde haya contigüidad pero no continuidad, donde los límites entre cada fragmento no sean idénticos. Probablemente allí radique ese devenir interrumpido o suspendido, en eso que no termina de (no) ocurrir, que produce cierto extrañamiento: este fenómeno es, en definitiva, lo que Kafka le hace a la lengua alemana. La distancia como forma de interrupción resultó entonces un fundamento estético imprescindible.

El texto tiene un comienzo y un fin, eso es discontinuidad pura, como en todo relato; lo mismo ocurre en la dimensión musical. Lo eterno e incesante de la instalación se produce en su repetición: la serie y el sonido (con la voz) recomienzan pasados los 4 minutos, durante el tiempo que dura la exposición (aproximadamente 45 minutos en los que el público entra y sale). Esa permanencia invariable del hombre en el umbral sobre la que se producen variaciones, sugiere un kafkiano devenir otro: “Cuanto más tiempo uno vacila ante la puerta, tanto más extraño se vuelve”. Y queda resonando en el espacio la pregunta “¿No

sería entonces yo mismo como alguien que quiere guardar su secreto?”. El hombre vuelve a tomar la postura inicial, detenido, para recomenzar.

La obra de Kafka -reflexiona Blanchot- “está en pos de una afirmación que quisiera conquistar mediante la negación, afirmación que, desde que se perfila, se sustrae, parece mentira y así se excluye de la afirmación, haciendo de nuevo posible la afirmación. Por el hecho de ser negada, existe, por el hecho de no serlo, está presente” (Blanchot: 1993,89). Y, podemos pensar, se hace presente, oscila entre lo trágico y lo cotidiano, lo natural y lo extraordinario, porque configura un espacio vacío de contradicción e interrogación en el que se iluminan fragmentos del ser. Y allí la caja negra, el recorrido de luz y esas presencias que propone la instalación constituye no una transformación del relato sino un suplemento, un resto, un incalculable al que dio lugar la escritura y la lectura.

Palabras del autor respecto del arte: “su capacidad consiste en encontrar en el vacío un lugar en el que el rayo de luz se pueda captar potentemente, sin que la luz haya sido perceptible con anterioridad (...) Nuestro arte es estar cegados por la verdad: la luz sobre el rostro gesticulante que retrocede es lo único cierto y nada mas” (Kafka en Blanchot: 1993, 107).

EL PÚBLICO

La instalación constituye un complejo temporal del instante que se materializa en el cruce simultáneo de sistemas perceptivos: lo visual, lo sonoro, la presencia de los cuerpos de los espectadores que pueden rozarse o distanciarse en la penumbra, sumado a estímulos físicos como el viento producido por artefactos por detrás de los espectadores, y también por olores generados en el espacio (llega a percibirse entre sustancias aromáticas naturales, el café, de relevancia a nivel textual y en la construcción de un ambiente). La propuesta permite, pues, que sea apreciada por **espectadores hipoacúsicos y no videntes** puesto que, si bien cada sistema está en función de los otros, posee a su vez cierta autonomía.

Bibliografía:

BACHELARD, G. *La intuición del instante* (1932). México: FCE, 2002.

BLANCHOT, M. *De Kafka a Kafka*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993.

La conversación infinita. Madrid: Arena Libros, 2008.

DALMARONI, M. “Discontinuidad: por dónde empezar. Definiciones, fórmulas y figuras”, Notas para uso interno de la Cátedra de Metodología de la investigación literaria, 2013.

KAFKA, F. *Relatos completos*, T.IV, Losada, Buenos Aires, 2005.

STEINER, G. *Gramáticas de la creación*. Buenos Aires: Decolsillo, 2011, p. 27.

UNSELD, J. *Franz Kafka. Una vida de escritor*, Anagrama, Barcelona, 1989.

FICHA TÉCNICA

“Regreso a casa” de Franz Kafka, traducción de Roberto Bein.

DIRECCIÓN: Laura Conde

COORDINACIÓN GENERAL: Rubén Szuchmacher y Graciela Schuster

INTERPRETACIÓN: Matías Etcheverry

DISEÑO VISUAL Y REALIZACIÓN: Fernanda Heras

DISEÑO SONORO Y VOZ: Miguel Rausch

DISEÑO DE MOVIMIENTO: Matías Etcheverry

DISEÑO GRÁFICO: Juan Pedro Fernández Argento

PRODUCCIÓN: Elkafka Espacio Teatral y Laura Conde