

La palabra como material de construcción en *La obra* de Kafka

Words as a construction material in Kafka's *Der Bau*

JOSÉ JOAQUÍN PARRA

Resumen

La palabra es, y como tal puede ser empleada, una sustancia germinal de la arquitectura: como la línea y la madera, al igual que la piedra y el barro, es un material primario de construcción. La escritura y el dibujo son técnicas constructivas: estados de arquitectura. Con la palabra, pronunciada o grafiada, con los verbos y los sustantivos adecuados pueden alzarse o excavar-se arquitecturas habitables, recintos en los que ampararse y postergar el advenimiento inevitable de la muerte. Pues la palabra no es solo el lugar de la memoria: es también el lugar del proyecto y de la puesta en obra, de la ideación y de la ejecución, del registro del proceso que va de la concepción a la extinción. Franz Kafka es uno de los que con su producción, que con sus obras ha demostrado la validez de esta teoría: uno de los que con mayor intensidad se ha afanado en ejercer la arquitectura empleando rigurosa y sobriamente esa abundante y elemental materia ingravida. Uno de los lugares ejemplares en los que el escritor oficia de arquitecto, de promotor y de obrero que manipula la tierra con sus manos, es el relato inconcluso titulado *Der Bau*, escrito casi en estado terminal por alguien que sabía que construir, además de en ordenar la materia y en atribuirle una forma a la idea para que pueda ser usada, consiste en hacer visible, en materializar los sueños; que consiste en dar cuerpo, en componer a la luz, en decir lo inédito y lo inaudito.

Palabras clave

Franz Kafka, materia, obra, palabra, terminal, casa del arquitecto, construcción, transformación.

Abstract

*Words are an essential component from which architecture germinates: as lines and timber, like stone and clay, they are primary materials of construction. Writing and drawing are construction techniques: stages of the architectural process. With the precise words, verbs and nouns, habitable architectures might be erected or excavated, rooms in which to find shelter and postpone the inevitable act of death. Words are not only the place of the memory, but also the place of the project and the place of the construction, of the idea and the execution, of the narrative of the building process which begins with conception and leads to extinction and from there commences again. Franz Kafka is among those whose work has demonstrated the validity of this theory: one of those who has been most intensely determined to practice architecture by using with rigour and sobriety this abundant and elementary weightless matter that words are. One of the exemplary places where the writer acts as an architect, a developer and a builder who manipulates the soil with his hands, is the unfinished story entitled *Der Bau*, written at a terminal stage of life by someone who knew that building, besides organizing the matter and attributing a form to the idea to make it usable, consists of making dreams visible; materializing, composing in the light, saying the unprecedented and the unheard (Trad. R. Fenutría).*

Keywords

Franz Kafka, matter, building, words, terminal, architect's house, construction, transformation.

Joaquín Parra Bañón (Níjar, Almería, 1962). Doctor Arquitecto. Catedrático de la Universidad de Sevilla. Docente desde 1990 en el Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica, del que es en la actualidad Director, en la ETSAS. Ha impartido clases en la Universidad del Bío-Bío, Concepción Chile [2015]; Pontificia Universidad Católica, Santiago de Chile, Chile [2015]; Università C'a Foscari, Venezia, Italia [2014]; Brown University, Providence, Rhode Island, EEUU [2008]; Wellesley Collage, Wellesley, Massachusetts, EEUU [2008]. Director del Grupo de Investigación TEP939: *Arquitectura para la ciudad creativa: estructuras y proyecto, análisis y registros*, de la Universidad de Sevilla. Autor de los libros de ensayo *Arquitecturas terminales. Teoría y práctica de la destrucción* [Sevilla, 2009]; *Bárbara arquitectura bárbara, virgen y mártir* [Cádiz, 2007]. *Pensamento arquitectónico na obra de José Saramago* [Lisboa, 2004]. *Tratados de poliorcética* [Sevilla, 2003]. Autor de los artículos: "Arquitectura de *Todos los nombres*" [Brasil, 2016]; "Ciudades ingravidas" [Santiago de Chile, 2015]; "Impeler columpios o la leve arquitectura de la acción" [Madrid, 2014]; "La arquitectura, la muerte y el diablo" [Granada, 2012]; "Siete pies de foto para nueve arquitectos sin memoria" [Valencia, 2008]; "Autopsia y encarnación arquitectónica de *Hypnerotomachia Poliphili*. Acerca de la inocua arquitectura venérea" [Pamplona, 2006].

En la obra de Franz Kafka hay arquitectura: suficiente arquitectura como para merecerse figurar con mayúsculas en la nómina de los arquitectos sin título que formularon en Centroeuropa algunos de los principios rectores del Movimiento Moderno; arquitectura de tal interés conceptual como para que las que son consideradas sus novelas (así *La transformación*, *El castillo* o *El proceso*), y no pocos de sus soberbios relatos sobre lo ordinario, deban ocupar un lugar destacado en cualquier biblioteca disciplinar de la arquitectura que se enorgullezca de serlo, quizá entreveradas en los estantes que contienen los libros que se ocupan de los temas de edificación, pues pocos como él supieron usar con tal precisión y eficacia la palabra como material primigenio de construcción –es decir, de composición, ordenación, transformación y destrucción- de la arquitectura: de una arquitectura elocuente excavada o levantada con las palabras exactas para servir, en ocasiones, de escenario –nunca neutro, jamás indiferente- en el que sucedan los hechos cotidianos, y otras veces imaginada y personalizada con atributos bastantes como para forzarla a asumir el papel de protagonista de la historia en la que interviene y así poder condicionar todos y cada uno de los actos vitales de los personajes a los que afecta, que es precisamente lo que acontece en el relato terminal que, casi moribundo, Kafka empezó a escribir diciendo: “Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohl gelungen”¹.

La obra, Berlín, 1923

Franz Kafka, con cuarenta años de edad y ya en un estado de salud grave, escribió en las hojas cuadriculadas con líneas celestes de un bloc el relato que, según la traducción de Adan Kovacsics que en este análisis se citará, publicada como «Fragmento póstumo número 49» en *Franz Kafka. Obras completas*, comienza diciendo “He provisto la obra de todo lo necesario y me parece lograda”². Lo caligrafió, en esos cuadernos en octavo en los que también acostumbraba a dibujar con firmes líneas de tinta, a finales del año 1923 en Berlín, mientras convivía con su última pareja, Dora Diamant. Morirá seis meses después, el 3 de junio de 1924, dejando a su muerte el relato inconcluso, fortuita pero significativamente detenido en “pero todo siguió igual...”, y sin haberle otorgado para la posteridad título alguno. Será publicado, como tantos otros de sus escritos, por su amigo del alma y albacea Max Brod bajo el título póstumo *Der Bau* formando parte del volumen denominado *Descripción de una lucha*, publicado en 1931. *Der Bau* se ha traducido al castellano como *La obra*, y también como *La construcción*³; otras traducciones, menos inocuas, han sido *La guarida* o *La madriguera*, atribuyéndole así desde el título un uso y una forma que el autor nunca tuvo intención de darle. Como casi todos los textos del escritor de Praga, *La obra* -que es como en este análisis desde la arquitectura se aludirá al relato para proscribir las referencias zoológicas y por atender al carácter provisional y al estado de proceso de la arquitectura de la que éste trata-, ha estado sometida a las más diversas y dispares interpretaciones: puede que, como propone Kovacsics, *La obra* sea “la alegoría de la construcción de una obra literaria, la suya propia, sometida... a avatares y circunstancias fácilmente comparables” a los que en la narración se refieren, o tal vez en *La obra* se aluda a otra cosa, como por ejemplo al fracaso, a la imposibilidad del escritor de construir su propia casa, al insatisfecho deseo de residencia estable de aquel que nunca tuvo domicilio fijo ni hogar que lo defendiera del acoso patológico de la muerte.

En *La obra* una criatura subterránea se afana en mejorar la construcción, en proseguir sin descanso la que considera ‘su obra’, en acondicionar y perfeccionar su casa final. Su empeño, como el de toda arquitectura, no es otro que retrasar el advenimiento de su muerte presentida: su objetivo es postergar la inminencia del

1 Franz Kafka. “Der Bau”, en *Franz Kafka. Sämtliche Erzählungen*. (Frankfurt: Fischer, 1978) 389.

2 Todas las citas proceden de “La obra”, en *Franz Kafka, Obras completas*. A. Kovacsics (tr.). (Barcelona: Aguilar, 2004. Tomo II, “Fragmento póstumo número 49”) 320-342.

3 En diversos compendios de la obra póstuma de Kafka se ha incluido el relato con el título de “La construcción”, entre ellos, traducido por Alfredo Piggig, en Franz Kafka, *La muralla china*. (Madrid: Alianza, 1999).

JOSÉ JOAQUÍN PARRA JOSÉ

La palabra como material de
construcción en *La obra* de Kafka

fin recurriendo al consuelo provisional, y al auxilio precario, de la arquitectura. El narrador, quien desde hace poco confía en la arquitectura para demorar su extinción, y ésta es una de las propuestas arquitectónicas más significativas de *La obra*, es al mismo tiempo el ideólogo, el cliente y el ejecutor de la construcción; él es el proyectista, el promotor y el peón: es el arquitecto, el habitante y el artesano del artificio: “su constructor y propietario”.

Este proyecto existencial con apariencia arquitectónica –la persistente ideación y la esforzada construcción de un refugio propio y exclusivo- se verá alterado hacia la mitad del relato por la percepción de un sonido de procedencia incierta que incrementará sin motivo los temores del obrero y que le suscitará terribles dudas tanto sobre la idoneidad del proyecto constructivo que viene siguiendo desde el inicio de las obras como sobre la capacidad defensiva de las ya realizadas, interrogantes obsesivos que llegarán a hacerle pensar que esa obra meticulosa no es más que el ensayo de una hipotética obra posterior. La certeza de que no dispondrá del tiempo necesario para corregir esta obra experimental lo conducirá al reconocimiento de su fracaso y a la asunción paralizante de que éste no es más que otro, aunque el extremo, de una serie de intentos fallidos. La obra, asevera contundente el artífice, y aunque al lector pueda parecerle al principio lo contrario, “no es producto de mi cobardía”. No es producto de su debilidad sino de su habilidad como estrategia a pesar de que, como siempre en mayor o menor medida toda arquitectura, es una obra promovida por la muerte: en este caso, no por la negación de la muerte sino por su aplazamiento.

Descubrir que está sometido a asedio por un enemigo invisible, aunque audible, lo inestabiliza y lo aturde hasta hacerlo sentirse definitivamente extraviado, sin fuerzas para acometer la empresa defensiva que el acoso requiere y sin recursos para reacondicionar la obra. Así, convencido de la inutilidad de los trabajos de reforma, renunciará a la arquitectura y, en último término, confiará en su cuerpo, en sus garras y en su hocico (quizá metafórico) como último armamento.

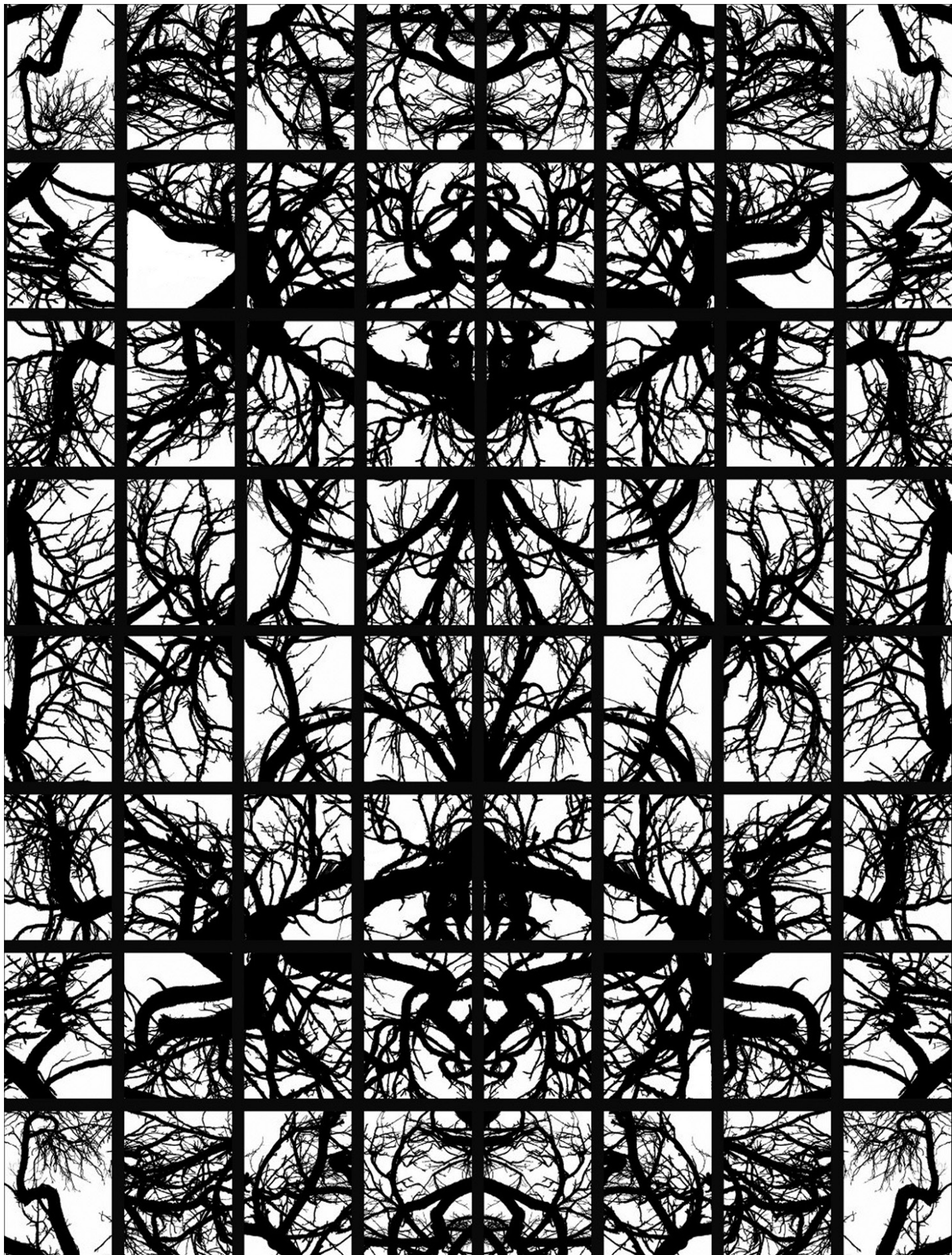
Desde la perversión del análisis arquitectónico que en estas páginas se promueve *La obra* trata, según lo ya adelantado, del asunto nuclear de la casa del arquitecto: sobre el dubitativo y obsesivo proceso de proyección y autoconstrucción de la casa para uso propio de aquel que, además de ser el promotor y el habitante de la misma, ha de encargarse tanto de su pensamiento como de la ejecución con sus propias manos de lo ideado; de aquel solitario sobre cuyos hombros recae el peso atlántico de llevar a término la factura de una idea que aspira inútilmente a la perfección. Y trata, en consecuencia, de la perpetua insatisfacción del creador con su obra y con su melancólica, y a veces huraña, existencia (Raymon Russel, Marcel Duchamp)⁴; del radical aislamiento del ermitaño y de los miedos y las manías que engendra la soledad; del trabajo que supone vivir, del temor cervical a la muerte indeseada y del uso legítimo de la arquitectura como sistema de defensa (Curzio Malaparte, Thomas Bernhard)⁵. Remite también al asunto del taller del artista, al problema de elegir lugar para la creación, y así *La obra* puede leerse, por ejemplo, como el anticipo de la obsesión de un Alberto Giacometti que de niño escarbaba y se acurrucaba en un agujero en el campo cerca de su casa y que de adulto nunca abandonó aquella otra cavidad profunda que desde 1927 fue su taller en el número 46 de la calle Hippolyte-Maindron en París⁶.

La obra propone, en definitiva, reflexionar sobre la casa del célibe, del huérfano, del proscrito y del excéntrico. Ella es la trinchera, la vivienda de un solitario que tal vez elige estar solo, que prefiere estar solo, que necesita ese edificio subterráneo, sepulcral, para acorazar su independencia: “no he de lamentarme en absoluto de estar solo” dice; “la he construido para mí, no para los visitantes”, añade.

4 Raymond Russel, elegantemente ensimismado en la roulotte que se construyó para combinar por su sonido las palabras, recluso en este otro lugar solitario que remite a Montmorency y a la galería acristalada de las ocho escenas centrales de *Locus Solus*, obra también pródiga en galerías subterráneas y en cavernas; y Marcel Duchamp, que lo conoció en 1911 durante la representación de *Impresiones de África*, quien mientras Kafka excavaba *Der Bau*, también en 1923, decidió dar por definitivamente inacabada su obra: Pierre Cabanne. *Marcel Duchamp: conversaciones con Pierre Cabanne* (Cáceres: This Side Up, 2013).

5 Un búnker y un escritorio, un refugio y una casa de placer fue la guarida que Curzio Malaparte se construyó a semejanza de sí mismo en la punta Masullo de Capri: Cf. capítulo III.3 de José Joaquín Parra. *Arquitecturas terminales. Teoría y práctica de la construcción*. (Sevilla: IAUCC-Universidad de Sevilla, 2009). El análisis de casa protectora al tiempo que aniquiladora, de la arquitectura contradictoria que defiende al residente mientras se alimenta de él y lo destruye, fecunda la obra de Thomas Bernhard, desde *Trastorno a Maestros antiguos*: Cf. Juan Antonio Espinosa. *Arquitectura y enfermedad en la obra de Thomas Bernhard* (Sevilla: Tesis doctoral inédita dirigida por J. J. Parra. 2013).

6 Michael Peppiatt. *En el taller de Giacometti*. C. Pastor (tr.). (Barcelona: Elba, 2010); Alberto Giacometti. *Escritos*. M. Etayo (tr.). (Madrid: Síntesis, 2012).



[Fig. 1] Séptima ramificación casi caleidoscópica, J. J. Parra, 2013.

Porque monasterio significa, de acuerdo a su etimología, residencia del solitario, la de la criatura mutante es una vivienda monacal y monográfica: es la esquemática celda del monje. Incluso recuerda, cuando se intenta dibujar en planta, la sistematización de algún convento elemental: la abstracción de ciertas estructuras arbóreas desnaturalizadas [figura 1]. Esa celda doméstica es la oquedad de un eremita

cavernario, de alguien que tiene que bastarse a sí mismo, que está obligado a la autosuficiencia: “sigo dependiendo única y exclusivamente de mí”, piensa en la vigilia; que desconfía de aquel y de todo aquello que proceda de fuera, que le sea ajeno: “sólo puedo confiar en mí mismo y en la obra”, se repite con frecuencia. También, porque «eremus» significa yermo, la obra en su conjunto, por su carácter improductivo, es un eremitorio: una agrupación de ermitas.

El constructor y la construcción

El pensador-constructor de *La obra*, aunque algunas traducciones y algunos ilustradores inciten sin necesidad a imaginar lo contrario, no es, ni siquiera alegóricamente, un animal. Es un ser en mutación, en proceso, en obras, en construcción: sorprendido y descrito, como previamente lo fue Gregor Samsa en *La transformación* (antes titulada en castellano *La metamorfosis*), durante un momento de profundo cambio. Es un ser que, además de sentir y de pensar como humano, tiene la capacidad de sonreír e imaginar humanamente. Quizá sea una forma nueva sobre y bajo la tierra y, debido a su indeseada condición de novedad, una criatura anómala, célibe, huraña, temerosa y no gregaria. El lugar en el que reside, y que se empeña en acondicionar, no es necesariamente una madriguera porque él, a pesar de las apariencias, aunque hable de su hocico, de su frente apisonadora y sus patas que escarban, no es más que un ser metafórico cuyo cuerpo está sometido a una metamorfosis aún en curso. No es, por tanto, ni la guarida de la alimaña ni el refugio de la bestia: se trata, en todo caso, de la casa etimológica del monstruo, del hombre que se animaliza contra su voluntad o del animal mientras se humaniza, bien por imperativo genético o bien por inescrutable decisión divina. La criatura, por ser es una forma reciente que desde la imaginación se inmiscuye en la realidad visible, es un monstruo. Por la misma razón, toda buena arquitectura es siempre intrínsecamente monstruosa: un concepto y una forma nueva que desde el proyecto se adentra a empujones, haciéndose sitio, en la realidad que constituye la materia, una anomalía morfológica que sorprende a los espectadores casuales mientras se integra en el medio. La idea de transformación es la que gestiona la arquitectura (también el arte, la entropía, la termodinámica, cualquier sistema inestable y cualquier forma de vida): a ese momento de la transformación y, por tanto, al momento de la acción, es a lo que atiende *La obra*.

La casa del protagonista es una casa inacabada: una casa en proceso, en permanente adaptación, que además requiere un mantenimiento continuo, reformas sistemáticas y reparaciones diarias. Una casa que recuerda a la casa memorial que John Soane estuvo construyéndose durante casi toda su vida en Lincoln's Inn Fields, en Londres: la casa insatisfecha siempre transformándose, ampliándose por adición de nuevas dependencias, renovándose por la reforma y adaptación de las antiguas. La casa de la acumulación (sean obras artísticas, fragmentos de edificios o cadáveres como alimento), la casa simbólica que aspira a representar a su creador: una estructura orgánica que se desarrolla por sí misma, al margen del parásito que la ocupa. El escritor no se detendrá en describir el aspecto del extraño sujeto, del alienígena, de esa aberración natural dispuesta a transformar con su arquitectura el medio ambiente del que se nutre: Kafka, antes que entretenerse en describir al actor, se dedicará a detallar su obra pues, al fin y al cabo, él la plantea como su espejo fiel. Y quien conozca la obra, propone el relato, conocerá a quien se refleja en ella. Un espejo de sí mismo: ante ella, dice el obrero, “tengo la sensación de no estar delante de mi casa, sino frente a mí mismo”. “Una casa como yo”, decía el escritor Curzio Malaparte para determinar su absoluta identificación con la casa que, sin contar con Adalberto Libera, se construyó en un farallón de Capri: una casa que soy yo, piensa el narrador y único actor de *La obra*.

La obra, en principio, es un refugio, un lugar en el que permanecer a cubierto, en el que resguardarse de las inclemencias, ajeno a la intemperie. Un lugar sigiloso en el que pasar desapercibido. Un recinto múltiple destinado a dormir y a almacenar los alimentos conseguidos; también un coto de caza: es una trampa y, en cierta medida, una jaula. Una cavidad artificial, horadada en el suelo, una arquitectura subterránea y negativa, originada por la extracción de materia, por la supresión ordenada de tierra en el subsuelo, consecuencia de un sondeo sistemático. Es una arquitectura procedente de la demolición y de la destrucción. El edificio que actúa en *La obra* es una caverna profunda, una cueva habitada a cuyo seno no llega la luz, en la que los ojos ordinarios no pueden ver, por la que hay que guiarse confiando en las percepciones táctiles. Si la primera parte del relato se dedica al lugar, es decir, a describir la arquitectura en su contexto esbozando su forma y perfilando su localización, la segunda parte, a partir del instante en el que la criatura escucha un sonido lejano que desencadenará su actividad frenética, se procede a la narración, a informar sobre los sucesos en ese lugar, sobre los actos en el escenario del único personaje, sobre las interferencias entre el sitio y la situación: es decir, al cumplimiento de la arquitectura. La observación y el análisis, la descripción y la narración, los pensamientos y las acciones, están condicionadas por las posibilidades y las capacidades perceptivas del narrador, en esos momentos cruciales más auditivas y olfativas que visuales. La comunicación se produce en la oscuridad de los interiores, donde la vista inadaptada es un sentido del todo inútil, donde el que habla, porque no es ciego, cierra los ojos y confía en sus otros sentidos.

La casa exhala algo fúnebre, posee cierta consistencia de tumba, memoria de hipogeo. El narrador habla con la certeza de que morirá en ese refugio, dentro de su construcción inmadura, y que ésta le servirá de sepulcro, de lugar de enterramiento. Como las entrañas confusas de las pirámides y de otras antiguas estructuras funerarias, es una oquedad destinada a preservar de la descomposición a los cadáveres: tanto el del constructor como los de las muchas víctimas que para nutrirse conserva en el interior. Como al infierno convencional, a este lugar se accede descendiendo.

Si es a Goya a quien en la pintura, según Rafael Argullol en *Una educación sensorial*, hay que atribuirle “la expresión de lo monstruoso”⁷, es en la literatura a Kafka a quien con toda probabilidad habría que hacerle tal atribución. Y si también, según Argullol, Goya es el “maestro de la amenaza”, entre los escritores quien mejor supo expresar el sentimiento de amenaza fue Kafka (es de *La obra* kafkiana donde emerge desde lo profundo, no donde se hunde, el perro goyesco). Su obra, siente el morador, está en todo momento amenazada, tanto desde el exterior como desde el interior. Amenazada por la naturaleza, tanto por la inconsistencia de la tierra que se desmorona como por otras criaturas vivas, excavadoras como él o no, tanto reptantes como andantes, que pretenden adueñarse de su casa, que se afanan en asaltar la obra y en aniquilar a su dueño para poder apropiársela en un episodio más de la eterna guerra de conquista de lugares cualificados. Siempre habrá quien quiera aprovecharse de una edificación ajena, siempre están al acecho los usurpadores de hogares y los profanadores de templos.

En el caso de que sea allanada la casa aún queda la esperanza de que en el seno de la obra el atacante, el enemigo voraz, puede transformarse, ser transformado en una víctima: esa arquitectura tiene la capacidad de mudar al asaltante en un inválido, de anular sus sistemas de ataque, de incapacitarlo para la acción y al privarlo de sus mecanismos de defensa. Pues la obra en su conjunto, como la tela de la araña, ha de funcionar para el intruso como una trampa mortífera: la codicia del constructor radica en que la arquitectura cumpla a la perfección este cometido letal, que sea útil como red en la que “se mete toda clase de forma menuda que yo

7 Rafael Argullol. *Una educación sensorial*. (Barcelona: El Acantilado, 2012) 169-170.

JOSÉ JOAQUÍN PARRA JOSÉ

La palabra como material de
construcción en *La obra* de Kafka

acabo devorando". La arquitectura, en definitiva, entendida también como utensilio: una vez instrumentalizada ella lo provee de recursos, lo abastece de alimentos para proseguir la batalla.

Mediada la aventura, cuando se inocular en el pensamiento del arquitecto la incertidumbre, éste se pregunta si la obra es un "dispositivo para una vida pacífica" o un "dispositivo de defensa": es decir, se interroga sobre si el edificio es en realidad una vivienda o una fortaleza⁸. *La obra*, en un sentido bélico, es también la *Descripción de una lucha*: es, de algún modo, un *Tratado de poliorcética*.

El proyecto y la arquitectura

La obra es consecuencia de un proyecto: la materialización de una idea, la experimentación de una hipótesis, la ejecución de una propuesta. No es una construcción improvisada, instintiva, casual ni caótica. La obra "es producto de un gran esfuerzo mental antes que físico": es resultado más de la ideación del proyecto que de la dura y esforzada ejecución de las indicaciones contenidas en el proyecto. El narrador elaboró un "plan general" de la obra y lo tiene impreso en su memoria; ha redactado un proyecto completo que, como sucede con la construcción conforme avanza, va modificando según el discurrir de las obras y de acuerdo a las dudas que a cada momento se plantea. No proyecta ni construye, por tanto, de un modo natural, de acuerdo a los planos inmemoriales que residen en los genes de su especie, sino de un modo reflexivo, científico, planificado. No es una casualidad que el narrador emplee una precisa terminología arquitectónica para referirse a la concepción y materialización de la obra. Utiliza incluso las expresiones "proyecto básico" y "proyecto de construcción"; y así como afirma que quiere "elaborar un proyecto defensivo y el plano correspondiente" (sabe, por tanto, dibujar) alude a su intención de "ejecutar el plan".

Su obra es única en el universo, inimitable e irrepetible. Él, en cuanto a autor, tiene plena conciencia de la exclusividad de su obra y, en consecuencia, de su propia exclusividad como ser: también es placenteramente consciente de la unidad indivisible que forman su creación y él. Se trata, en definitiva, de la conciencia y del anhelo del artista por conseguir lo único y lo nuevo. No en vano aspira a "la obra perfecta", a lo incuestionable y a lo imposible, una vez que ha sido contagiado por ese mal fatídico del artista que es la insatisfacción perpetua con lo hecho. El estado de incertidumbre se agrava cuando, activada por el miedo a lo desconocido, comienza una persistente formulación de dudas sobre la obra. Las dudas afectarán a todo lo imaginado y a lo construido: ya, llega a decir, "no entiendo mi proyecto anterior". La inseguridad y la inquietud es una consecuencia del "conflicto interno" que suscita la audición de un ruido lejano y no identificable. El ruido (primero el silbido y después el murmullo, el probable animalillo, el agua, el gran animal "inconcebiblemente peligroso" o el zumbido) le hacen replantearse la obra y el proyecto en su conjunto: tanto lo realizado como el porvenir. Lo fuerzan a cuestionarse, por estimarlas erróneas, las hipótesis de partida, los minuciosos análisis que a cada instante realiza sobre la procedencia del ruido interno y las posibles soluciones a ese problema.

El sonido que poco a poco va tomado posesión de la obra, la inquietud que suscita en el residente, es el mismo acúfeno sobre el que años después, en 1951, escribirá Julio Cortázar en *Casa tomada*, ese primer relato incluido en *Bestiario* en el que una vivienda bonaerense es tomada por un rumor de origen incierto, por un sonido que "venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación" que llevará a Irene y a su hermano a ir clausurando una a una las dependencias domésticas conforme éste avance y que

8 Castillo lo llaman en algunas traducciones. En ningún caso, a pesar de ciertas analogías formales, por no haber sido ideado para el contraataque defensivo, se trata de un búnker.

los conducirá, al final, a abandonar a su incierto destino la casa grávida y a tirar la llave por una alcantarilla⁹. La condición sonora de *La obra* incita a sospechar que el edificio es un instrumento musical, acaso uno de viento, un fuelle o un sutil órgano catedralicio de tubos sinuosos, pues el ruido agónico bien podría ser causado por las corrientes de aire fresco provenientes del bosque cuando atraviesan desconcertadas las tuberías horadadas por los pequeños roedores que sitian la casa.

El proyecto atiende a la definición de arquitectura formulada por William Morris y la ejecución de la obra a la propuesta por Marco Vitruvio Polión. Kafka, aunque no está documentado que hubiera leído ni al inglés ni al romano, se ocupa en su narración de los aspectos constructivos y estructurales (de su consistencia y solidez), de los funcionales (procurar que sea eficaz en el cumplimiento de las funciones para las que ha sido concebida) y de los estéticos (la composición y la armonía derivada de las formas engendradas). “Con todo, lo más bello de mi obra es su silencio”, dice el habitante sensible capaz de reconocer tanto la belleza de las formas impresas en la materia como la belleza que las trasciende. Además de ser una construcción fuerte, útil y hermosa, o de así antojársele a su orgulloso autor, el edificio es una instalación técnica, una máquina, un sistema estático de tuberías de ventilación que “proporcionan aire bueno para respirar” y que renuevan el ambiente pútrido que emana de las dependencias que contienen alimentos en descomposición. Como el orificio de entrada a la obra está próximo a un bosque, cuando está destapado las corrientes de viento fresco llegan hasta ella y la penetran y la olean ventilando la humedad inevitable de las estancias subterráneas y sustituyendo el aire enrarecido por la putrefacción de los cadáveres por el aire saludable del exterior. Hay, además, un sistema de ventilación complementario: una red menuda de vasos, abiertos por pequeños e inofensivos roedores subterráneos, que irrumpen desordenados en las galerías y en las cámaras de la construcción y las comunican con el exterior sirviéndoles de aparato respiratorio.

La obra también es, al fin y al cabo, un artefacto y una herramienta, una residencia y una industria, un lugar de reposo y un campo de batalla. Kafka atenderá minuciosamente a las cuestiones técnicas de esta compleja construcción arquitectónica, aunque para él eso, siendo algo fundamental, no sea lo más importante. Es arriesgado postular en qué otra construcción podría estar pensando el escritor mientras proyectaba esta: en qué construcción natural (el catálogo de los habitantes del subsuelo es extenso) o en qué probable construcción humana distinta del laberinto mítico, del dédalo gráfico.

Reciprocidad y dibujo

Aunque las antologías ilustradas a todo color inciten a pensar lo contrario, la historia de la arquitectura es también la historia de sus pensadores y la biografía de los constructores: la de los cuerpos que la construyeron y la de los organismos con los que fue construida. En *La obra* la historia de la arquitectura y la del constructor es indisoluble e indistinguible. Así, la construcción exige que el constructor “confíe plenamente en ella”: que ponga sin reservas su vida en sus manos. Y además de esta confianza plena, reclama que la cuide sin pausas y que la proteja sin distracción. Esta exigencia amorosa es recíproca: el artífice demanda de ella idéntica confianza, cuidado y protección. “Nos pertenecemos uno al otro” afirma el narrador. “Estando unidos ¿qué puede ocurrirnos?” dice consciente de que la existencia de ambos depende de esa comunión conyugal. Al fin y al cabo, la una sin el otro está desvalida; él sin ella es inviable. Del mismo modo y en igual medida que la obra es un producto del constructor, él una consecuencia de la obra. Kafka plantea en *La obra* el asunto de la indivisibilidad del autor y su creación (el relato puede leerse como una versión arquitectónica del mito de Galatea y su escultor

9 Julio Cortázar, “Casa tomada”, de *Bestiario* (1951), en *Cortázar. Cuentos completos/1* (Madrid: Alfaguara, 1994), 109.

JOSÉ JOAQUÍN PARRA JOSÉLa palabra como material de construcción en *La obra* de Kafka

Pigmalión). La criatura llega incluso a aseverar que “la vulnerabilidad de la obra me ha vuelto a mí mismo vulnerable, sus lesiones me duelen como si fuesen mías”.

Esta relación afectiva, probablemente sostenida por vínculos enfermizos, es posible porque la construcción kafkiana no es insensata ni inconsciente. Porque no se limita a servir de escenario, de ámbito para los acontecimientos; porque no permanece impasible; porque entra en acción desde el primer momento y actúa en la historia como un segundo protagonista. Al igual que sucede con la criatura, el edificio propuesto por Kafka no tiene cara, carece de alzados: sólo puede definirse gráficamente bien a través de series de secciones, de conjuntos de cortes por planos ortogonales, o bien transparentando la materia hasta que desvele sus oquedades. Es una arquitectura de la sustracción y no de la adicción: de la sustracción de la materia para la adicción del vacío y no de la adicción de la materia para la construcción del vacío. Es una arquitectura sin apariencia, sin aspecto, sin fachadas: ni siquiera una planta topográfica del lugar, porque la puerta se ha mimetizado con el entorno, exteriorizaría algo de ella. Dibujarla, intentar un levantamiento gráfico de su forma, es abocetarla, intuirarla, proponer esquemas: sólo puede atribuírsele una apariencia haciendo confluir en el plano las palabras de Kafka, es decir, los datos formales y cualquier información arquitectónica contenida en el relato, con la imaginación proyectiva del lector. El sitio en el que acontece *La obra*, el lugar en transformación del que se ocupa *La obra*, la arquitectura que se construye en *La obra*, sólo puede ser revelada, en definitiva, como consecuencia de la cúpula del análisis y del proyecto.

El lugar y la forma

La obra está aislada, ensimismada, muy lejos de cualquier otra, y esta condición insular y planetaria la caracteriza. La obra “no tolera la vecindad, al menos no una vecindad que se hiciera oír”, apostilla el huraño. Probablemente está situada cerca de un bosque y no dentro de él, insistiendo con ello en su condición periférica y en su deseo de marginalidad. Desde fuera, vista desde el exterior, no es posible percibir de ella más que lo que parece un agujero, un círculo recortado en la hierba. Ésta es la única señal, la huella del orificio que hace las veces de acceso a la construcción. Ésta es la única puerta de la vivienda, disimulada en la superficie del terreno con una tapadera recortada en el musgo que hace las veces de carpintería del hueco. Hay otro orificio en las proximidades, pero es una trampa: una puerta falsa que no conduce al interior de la obra sino a la pared de una roca.

En la vigilancia y protección de esa puerta, exclusiva y secreta, de ese punto débil, pondrá la criatura el máximo empeño. Por ella podría entrar, además del aire imprescindible para la supervivencia y para la necesaria ventilación del interior, el enemigo mortal, que permanece siempre al acecho. En el exterior, fuera de la obra, a descubierto, sin el amparo de la arquitectura, el constructor se siente inseguro. Él sólo sale para cazar y para hacer de centinela cumpliendo con su obligación de controlar la puerta, para estudiar el comportamiento de los posibles asaltantes y analizar su campo de acción. Como medida de seguridad, asevera el guardián perpetuo de la obra, siempre hay que “entrar y salir sin ser visto”.

La entrada, a partir de ese orificio disimulado, es “un pequeño y genial complejo de galerías en zigzag. Por allí empecé mi obra”, confiesa el constructor. La entrada no es simplemente, por tanto, el extremo superficial de un conducto que se adentra en el subsuelo, sino que es una válvula entre el exterior y el interior, un órgano complejo colocado allí con el fin de controlar, como hacen los esfínteres, lo que lo atraviesa en una u otra dirección. El narrador llama a esa parte de su obra “laberinto”: un angosto laberinto que hace las veces de zigagueante zaguán de la cons-

trucción, de umbral de las entrañas, de trampa para capturar al incauto, que quizá funciona más como boca que como puerta¹⁰. Desde el interior esa apertura es la salida, la vía de escape. Es sólo una porque “dos entradas duplican el peligro” y la obra lo que pretende atenuar precisamente, limitar al máximo, es la amenaza y el peligro, el riesgo de ser asaltada. Salir es para el vigilante “abandonar la protección de la casa”, tanto abandonar la protección que le ofrece la casa como abandonar la casa a su suerte incierta. La obra, al tiempo que procura la protección del residente, demanda para sí misma que el usuario la mantenga y la proteja tanto del deterioro como de los intrusos, tanto de la ruina causada por el transcurso del tiempo y la inconsistencia de los materiales como de los invasores violentos. Ambos, el obrero y la obra, mantienen una relación de respectiva e intensa dependencia.

Formalmente la obra “es una cavidad”, un profundo agujero: un “agujero destinado a salvarme la vida”, dice el perforador. Es un conjunto de galerías que se extiende por el subsuelo, que se adentra en la tierra dilatándose cada cierto tramo. Es un conjunto de oquedades interconectadas por túneles, casi de habitaciones vinculadas por pasillos.

La obra no se describe en su totalidad al comienzo del relato: por el contrario, se va desnudando fragmentariamente, se esboza planteando sugerencias formales, insinuando y conduciendo al lector a equívocos que más adelante, sólo en parte, serán resueltos. No es posible saber al principio de la historia si en el trazado de la obra prevalece la línea recta o la curva, si el desarrollo es en red o si se asemeja a una estructura atómica o molecular representada en el espacio, o bien si las galerías son sinuosas o quebradas, si se trata de un sistema estelar o de burbujas, de una galaxia o de una proliferación cancerígena de raíces bulbosas.

La obra le parece al analista, en primer lugar, un complejo irregular de múltiples corredores en red: una extensa estructura de galerías subterráneas con bifurcaciones, situadas a varios niveles de profundidad, y conectadas entre sí en varias direcciones. Aunque nada impide en el relato que alguien se imagine un túnel único, acaso enredado y retorcido, acaso similar a una larga cuerda de escala con nudos equidistantes intermedios; imaginar un único camino que se ahondara, helicoidal o linealmente en el suelo, desde el orificio de la entrada hasta su término. Las galerías, en cualquier caso, se dice que han sido “calculadas con suma precisión”. Son estrechas y en su gran mayoría tienen idéntica longitud, aunque no todas de igual calibre. Hay una cierta jerarquía entre las galerías según su capacidad y según la posición que tienen en el edificio: algunas, como la de la salida, son angostas y es difícil transitar por ellas, y otras, como las que conducen directamente a la parte central, son, si no amplias, sí desahogadas, y es cómodo para la criatura vagar por ellas.

Las galerías, al igual que los tubos digestivos tienen estómagos, presentan ensanchamientos periódicos, dilataciones a lo largo de su trayecto: así, estos pasillos singulares dan paso a habitaciones hilvanadas por corredores: “cada cien metros” dice el excavador, “he ampliado las galerías convirtiéndolas en plazas circulares”. Con la excepción de una de ellas, todas estas plazas, de las que dice que hay unas cincuenta, son uniformes y le son “todas perfectamente familiares”. Si cada cien metros se ha abierto una plaza y hay unas cincuenta de ellas, es posible calcular, a partir del zaguán, su longitud teórica: cincuenta tramos de galería de cien metros de largo cada uno, más los dos de los extremos, suman una longitud total de unos cinco mil doscientos metros. Aunque este es un dato métrico irrelevante, quizá sea útil para decidir la escala a la que dibujar un improbable levantamiento.

Una de las cincuenta plazas es, al menos por su posición en el conjunto y por sus dimensiones, diferente: “casi en el centro de la obra se haya la plaza principal”,

10 Algunos ciudadanos romanos acostumbraban a dibujar un laberinto de teselas en el mosaico de la solería del vestíbulo de sus casas para amenazar a los intrusos, como advertencia de que los extraños podían extraviarse en el interior y no hallar la salida si se atrevían a entrar en ellas sin la compañía del anfitrión.

JOSÉ JOAQUÍN PARRA JOSÉ

La palabra como material de
construcción en *La obra* de Kafka

dice el zapador. Lo que quiere decir, y quizá ésto sea desde el punto de vista del análisis formal lo más relevante, que la obra cuenta con un lugar central ocupado por, como Kovacsics la llama, una “plaza de armas”¹¹. Así el edificio, sea cual sea su figura, así una línea, una superficie o un volumen, tiene un núcleo, un punto que señala su centro: tiene un ombligo hueco. Más adelante se precisa que desde esta plaza de mayor tamaño parten diez galerías en distintas direcciones y con diferentes pendientes, quizá, como si se tratara de un erizo o de una estrella de mar, dispuestas radialmente desde el punto central, y cada una conduciendo a una plaza menor. Si desde ese centro, no necesariamente geográfico, se expanden las galerías en tela de araña, la estructura podría como máximo tener unos cuatro o cinco añillos concéntricos, circulares o decagonales. En tal caso ¿qué tamaño habrá de tener la plaza mayor para que a ella accedan diez galerías amplias?, o ¿acaso el diez no es más un número simbólico, una cantidad redonda alusiva a otra cosa, quizá a un dios telúrico y matemático o tal vez a los dedos del escritor?

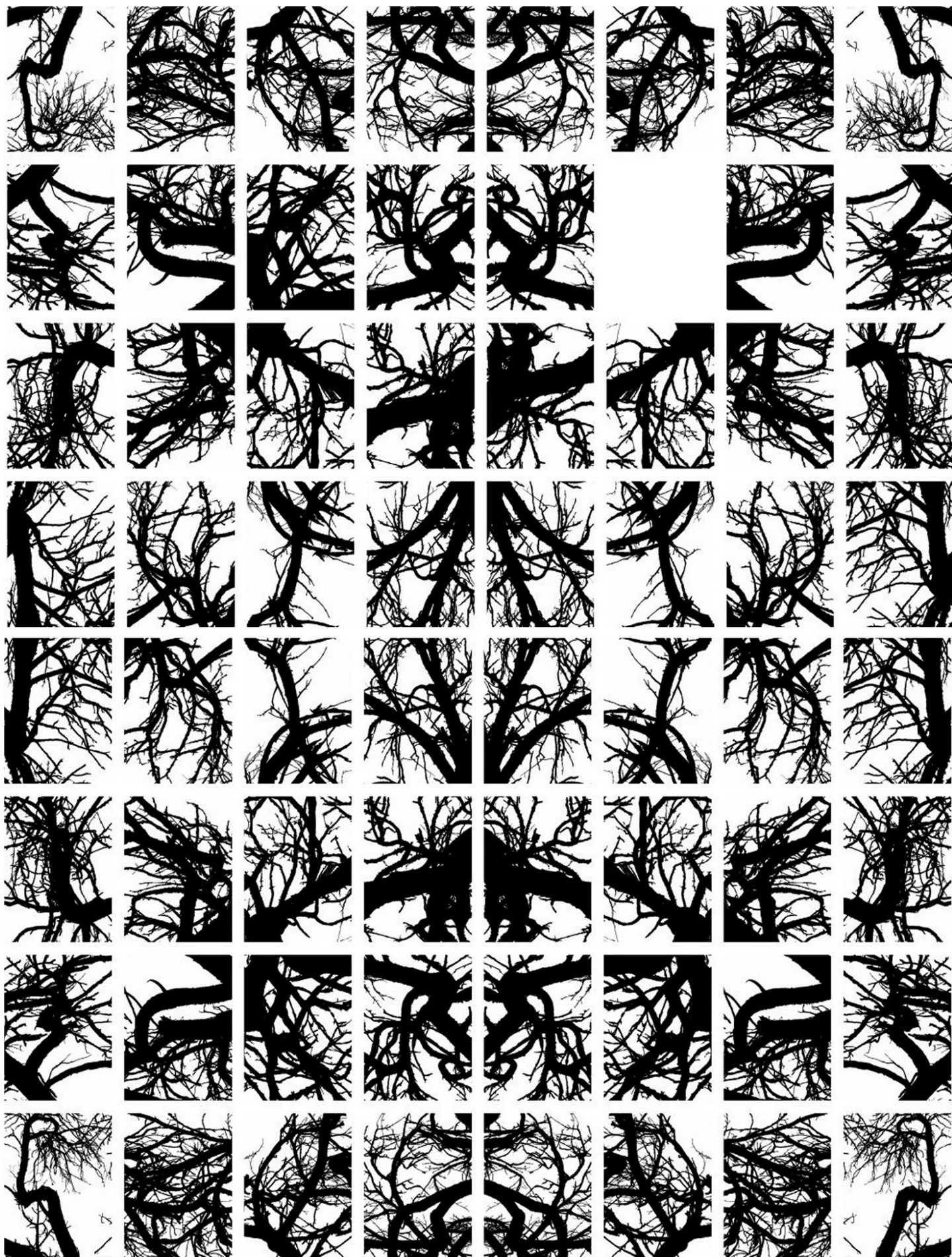
Esta plaza de armas centrípeta está situada “a enorme profundidad” y, dice el narrador, tiene “grandes dimensiones”; es, añade, un “lugar solemne”, un solemne depósito de carne, la cámara frigorífica del matadero que también es, en conjunto, la construcción. Alguna vez incluso pensó en acorazarla, en protegerla con una oquedad envolvente y así aislarla, casi como si se tratara de una campana dentro de un vacío con forma de campana. Las plazas pequeñas con toda probabilidad son similares a la plaza grande: son réplicas a menor tamaño de aquélla. Si todas tienen planta circular y están cubiertas por una cúpula semiesférica (es aventurado imaginar las plazas como esferas huecas atravesadas por tuberías) habría que llamarlas, debido a esta característica formal y constructiva, cámaras. Estas cámaras de dilatación cumplen en el edificio varias funciones. La primera es posibilitar que en ellas se oville y se ensimisme la criatura y pueda adormilarse anillado: servirle, como si de un nido invertido se tratara, de dormitorio provisional al vigilante, de nicho en el que guarecerse durante el sueño, de ser útil, según lo llama el traductor, como “yacija” en la que tenderse para descansar y reponer fuerzas. La segunda misión de las cámaras menudas es servir de almacén transitorio de alimentos, de depósito circunstancial de provisiones: de despensa. La obra es, al fin y al cabo, un complejo y múltiple dormitorio célibe (no hay alcoba): una arquitectura ideada para defender un cuerpo de los agresores durante el tiempo en el que no puede defenderse por sí mismo, durante el que está más desvalido, en el que es más vulnerable. *La obra* es arquitectura germinal: está en el origen de la arquitectura: es la primera arquitectura.

El laberinto y la muerte

Varios son los trazados posibles del edificio, varias las líneas maestras compatibles con la información técnica suministrada por el texto. Hay dos accesos insinuados en la superficie, pero sólo uno conduce al interior. Esta única apertura se localiza con disimulo en las proximidades de un bosque que lo abastece de aire fresco. Entre el exterior y el interior profundo hay una válvula: un lugar de transición, un pasillo angosto y tortuoso que sirve de zaguán. A este zaguán de zetas encadenadas se accede descendiendo, adentrándose en el subsuelo. Su función principal es atrapar a los intrusos, con los que luego se alimentará la criatura; su inconveniente es que, en caso de tener que huir, le dificulta la salida. A este tramo inicial del sistema de galerías subterráneas el constructor lo llama laberinto. Aunque su forma pueda recordar al laberinto lineal no es, en sentido estricto un laberinto, ya que no todo el que entra no halla la salida, ya que unos pocos sobreviven a la experiencia.

La obra en su conjunto, aunque pudiera tener una estructura laberíntica, formalmente no es un laberinto: un lugar al que se accede y del que es imposible salir

11 Otras versiones optan por la también equívoca denominación de “plaza fuerte” o por la errónea de “plaza mayor”. Del lugar central denominado “plaza de armas”, Kovacsics dice que es “un círculo bellamente abovedado”, quizá queriendo decir que se trata de un recinto de planta circular techado con una cúpula, quizá semiesférica, como un panteón romano ciego; una forma que, salvo que se considere que la cúpula es un tipo de bóveda, no es posible cubrir nominalmente con una bóveda.



[Fig. 2] 63 fragmentos de una obra, J. J. Parra, 2013.

porque el intruso se desorienta en su interior homogéneo y nunca encuentra la salida. Una arquitectura de la que, como recuerda el mito fundacional de Dédalo, ni el propio arquitecto-constructor, si queda en ella atrapado o es allí encarcelado, puede evadirse. En esta máquina infernal, en este recinto fúnebre, en esta trampa que es *La obra* no es la forma sino la muerte la que impide hallar la puerta escapatoria.

El laberinto es, por excelencia, el lugar del error y de la duda, de la inquietud y la deriva. No es extraño que el narrador piense, quizá sintiéndose heredero de aquel primer arquitecto mediterráneo al que los griegos llamaron Dédalo (era una versión humana de Hefaios), que la obra consiste fundamentalmente en “la construcción de un laberinto”: un laberinto imposible en el que él se comportará como un minotauro ciego (unos años antes de que Picasso comenzara a dibujarlos conducidos por una niña). Aunque la obra es finita y mensurable, aunque él puede abarcarla, alega iluso que “dentro de la obra dispongo de un tiempo infinito” aproximándola así al concepto de laberinto, pues éste, en cuanto a construcción racional derivada de un proyecto, no es más que un lugar en el que el espacio se transmuta en tiempo (y también a la inversa), y si allí el espacio es en apariencia, debido a su continuidad, infinito, también lo es la percepción del lento transcurrir del tiempo.

Este laberinto aproximado que aboceta al final de su existencia Franz Kafka y que prefigura tantos otros posteriores, borgianos o joyceanos, monacales o urbanos, bibliotecarios o dublínese, carece de una forma única y predefinida. La distribución de las galerías y las cámaras en la línea, en el plano o en el espacio, a partir de la válvula del zaguán puede atender tanto a las leyes de la madeja o del ovillo como a la expansión estereoscópica de los racimos en los que, como en los de uvas, cada conducto concluye en una dilatación final. Imitando las ramas prolíficas de los árboles o la raíz colonizadora de algunas plantas, las galerías se adentran en la masa del suelo y lo ahuecan. A algún analista podría evocarle los rizomas, a otro los fractales; a aquél una constelación de estrellas atadas unas a otras con tirantes, a este un dibujo de las neuronas firmado por Santiago Ramón y Cajal [figura 2]. Hay quien recuerda los lienzos de Jackson Pollock y quien piensa en los establos de bueyes de Gortina, quien propone la planta equívoca de la ciudad de Cnosos y quien alude al aparato respiratorio de los mamíferos superiores, a un gigantesco engranaje de tráqueas, bronquios y alveolos¹². Cónica, helicoidal o esférica, la obra nocturna reside como una criatura autónoma respirando en el interior de la tierra: siente y piensa y toma decisiones no siempre acordadas con la criatura a la que esclaviza, esa que empeñada en la perfección trabaja sin demora en postergar, como aquel personaje que en el *Séptimo sello* de Ingmar Bergman la retó a jugar una partida de ajedrez, el triunfo de la muerte. Laberinto o no, guarida o madriguera, casa o fortaleza, *La obra* es una arquitectura excavada en la densa materia que constituyen las palabras, construida con la materia prima de los verbos y los sustantivos bien elegidos y bien ordenados, arquitectura liberada de la tiranía de la gravedad y de la norma que demuestra que además de la piedra y la línea, que el barro o el hueso, que la tinta o la luz, hay otros lugares y otras sustancias literales con las que imaginar y atribuirle una forma provisional a la realidad.

Bibliografía

ARGULLOL, Rafael. 2012. *Una educación sensorial*. Barcelona: El Acantilado.

CABANNE, Pierre. 2013. *Marcel Duchamp: conversaciones con Pierre Cabanne*. Cáceres: This Side Up.

CORTÁZAR, Julio. 1994. *Cortázar. Cuentos completos/1*. Madrid: Alfaguara.

GIACOMETTI, Alberto. 2012. *Escritos*. M. Etayo (tr.). Madrid: Síntesis.

KAFKA, Franz. 1978. *Franz Kafka. Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt: Fischer.

KAFKA, Franz. 1999. “La construcción”, en *La muralla china*. A. Piggig. Madrid: Alianza.

KAFKA, Franz. 2004. *Franz Kafka. Obras completas*. Barcelona: Aguilar.

12 José Joaquín Parra, “Conjeturas sobre la caverna como arquitectura”, *eDap* 8 (2015): 10-25.

PARRA, José Joaquín. 2009. *Arquitecturas terminales. Teoría y práctica de la construcción*. Sevilla: IAUCC-Universidad de Sevilla.

PARRA, José Joaquín. 2015. Conjeturas sobre la caverna como arquitectura, *eDap* 8: 10-25.

RUSSEL, Raymond. 2012. *Locus Solus*. M. Cohen (tr.). Madrid: Capitan Swing.

PEPPIATT, Michael. 2010. *En el taller de Giacometti*. C. Pastor (tr.). Barcelona: Elba.

ESPINOSA, Juan Antonio. 2013. *Arquitectura y enfermedad en la obra de Thomas Bernhard*. Sevilla: Tesis doctoral inédita dirigida por J. J. Parra.