

La “metáfora” como dadora de muerte. Acerca de la última frase de *El Proceso de Kafka*¹

The Metaphor as a Giver of Death.
About the Last Sentence of *The Trial by Kafka*

GERARDO CÓRDOBA OSPINA

Universidad de Antioquia
Colombia

mcgerardocordob@hotmail.com

(Recibido 25-05-2014;
aceptado 20-08-2014)

Resumen. Este trabajo desvela la pretendida lucha contra la metáfora emprendida por Kafka a la luz, principalmente, de la última frase del capítulo X de *El Proceso*. Instaurando un diálogo con algunos intérpretes, para así dar cuenta de una lectura más amplia de la frase, la metáfora es aquí sometida a rendir cuentas, desde ella misma, de su configuración del proceso kafkiano. El “morir como un perro” de Josef K. es el fin del entramado de todo un proceso (desde el principio sin salida) donde la “metáfora” es el universo que instaaura una expectación destinada en la imposibilidad de ser otro.

Abstract. This article reveals the alleged struggle against the metaphor that Kafka starts in light of, mainly, the last sentence of *The Trial's*, chapter X. By establishing a dialogue with some interpreters and in order to realize a wider reading of the sentence, the metaphor is subjected to yield, from itself, and from its very frame of the *Kafkian* process. Josef K.'s “Die like a dog” is the end of all the process's framework (from the beginning and with no way out). It shows that the “metaphor” is the universe that establishes a destined expectation in the impossibility to be other.

Palabras clave: *Proceso; escritura; interpretación; literatura; muerte.*

Keywords: *Process; writing; interpreting; literature; death.*

¹ Para citar este artículo: Córdoba Ospina, Gerardo (2015). La “metáfora” como dadora de muerte. Acerca de la última frase de El Proceso de Kafka. *Alabe* n. [www.revistaalabe.com] DOI: 10.15645/Alabe.2015.11.6

1 - Introducción

La metáfora es una de las “herramientas” literarias que más se ha utilizado y que más se ha estudiado a través de la historia de la literatura. Pensada por Aristóteles, Hölderlin, Ricoeur, Derrida, etc., la metáfora ha sido objeto de reflexión durante muchos siglos. Sin embargo, aunque algunos han tratado de explicar o reformular la metáfora², otros autores han intentado darse a la lucha contra este fenómeno de la escritura (sea retórica, literaria, poética, filosófica, etc.). Entre los que intentan enfrentar el problema de la metáfora se encuentra Kafka³, ya que para este la situación de la escritura se ve en desventaja frente a las demás actividades que realizan los seres humanos o los demás seres, puesto que la escritura (la literatura) no se da como algo que repose y tenga su cumplimiento en sí misma, sino que, por el hecho de ser referencial, tiene que encontrar su reposo en otras cosas que están completamente apartadas de sí misma⁴. Es por esto que Kafka emprende en su obra toda una “lucha” contra la metáfora, haciendo que esta se desdibuje de sí misma para poder instaurar nuevas formas de la escritura en las que se considere no solamente como algo que hace referencia a algo, sino como algo que se vea forzado a ser un *proceso* que tenga su cumplimiento en el hecho de ser lo que es. Es decir, la obra literaria abre un espacio en el que se desarrolla y no hace “referencia” a cosas o acontecimientos del mundo; la literatura debe ser un acontecimiento en sí mismo; esto se deja ver en cuanto la ficción, en algunos casos, no tiene un objeto directo o correlativo en el mundo (por ejemplo, la ciencia ficción, la mitología, la escritura mística).

² Cuando mencionamos una reformulación de la metáfora, nos referimos con esto a ciertas reconsideraciones sobre el concepto o término de “metáfora”, que han hecho algunos autores, sin necesidad de abandonar esta posición, sino tornando o virando las consideraciones sobre esta hacia una relación más directa, no simplemente analógica, en la que se pueda encontrar una expresión más propia del lenguaje y de la literatura. Se puede tomar a Nietzsche como uno de aquellos que intentó pensar de forma diferente la metáfora, haciendo contraposición al juego mismo del lenguaje en el que se encuentran inmersos los movimientos de la realización del pensamiento, al proponer el concepto como una formalización de la metáfora y de las funciones del espíritu como metaforización del cuerpo, no simplemente como analogías o trasposiciones (para una crítica más detallada de este asunto véase: Nietzsche. 1996; Guervós; 2000). Otro de los que intenta reformular la noción de metáfora, si bien no lo hace de manera teórica, es Mallarmé, quien lo hace con el simbolismo de su poesía (por ejemplo con el poema *Una tirada de dados*, en el cual no hay un objeto que sea la trasposición hacia otro, sino que se encuentra, el poema, referido a una espacialidad y musicalidad propios del mismo poema); pero esto no quiere decir que la metáfora sea dejada de lado o que se opongan a ella, sino que se oponen a tomarla como un mero hecho o elemento literario que simplemente se usa para un fin diferente al que ella misma es. Las nociones planteadas por Nietzsche y Mallarmé serán puestas en relación con el lenguaje, no con objetos que se expongan al dominio del lenguaje comparativo. Para otras referencias y modos de pensar sobre la metáfora, véase: (Danesi. 2004) y (Cacciari. 1991 —este libro aborda diferentes puntos de la comprensión de la metáfora, se puede tomar en general, aunque especialmente la introducción, páginas 1-27). Las propuestas vistas desde el ser del lenguaje valen para la comprensión de la metáfora como un problema que no mienta solamente una comparación, sino que se establece como un movimiento del lenguaje mismo en el que recae una postura fundamental, la cual se presenta como un afuera y no una exteriorización de los sentimientos del autor o algo por el estilo (véase: Antenne 2. 1984; Foucault. 2008).

³ También podríamos contar, por ejemplo, a Beckett —la “crítica” es planteada desde el espacio mismo que abre la escritura misma del autor, es decir, sin hacer un planteamiento teórico, Beckett establece un espacio autoreferencial de su obra, en el que unos personajes se refieren a otros a través de un libro u otro—, Deleuze (1993), Blanchot (1993). Los análisis críticos de Blanchot de las obras no responden a una trasposición de sentidos en la literatura, sino en el espacio que esta misma abre.

⁴ “Las metáforas son una de las muchas cosas que me hace desesperar en mi actividad literaria. La dependencia del escribir, la sujeción a la criada que enciende el fuego, al gato que se calienta junto a la estufa, incluso al pobre ser humano envejecido que se calienta también. Todo esto son actividades independientes, que tienen sus propias leyes; sólo la literatura está indefensa. No vive por sí misma; es juego y desesperación.” (Kafka. 1983: 197). La referencialidad a la que se hace mención arriba se puede entender como ese aspecto que hace desesperar a Kafka, es decir, que la literatura dependa de unas acciones del “mundo” previas a las cuales se refieren las acciones narrativas.

Diversos autores han tratado ya el problema del lenguaje metafórico y la literalidad en la obra de Kafka. Adorno (¿adorno?)⁵, dice que «el principio de literalidad, seguramente recuerdo de la exégesis de la Torá en la tradición judaica, encuentra apoyo y confirmación en muchos textos de Kafka. A veces las palabras, especialmente las metáforas, se segregan del resto y cobran existencia propia. “Como un perro” muere Josef K., y Kafka expone el dato al pie de la letra. A veces la literalidad llega a extremos de chiste por asociación...» (Adorno. 1962: 264). Si bien Adorno la considera como herencia judaica, estos caminos no se tratarán aquí, ya que esto correspondería a un estudio más bien de orden religioso, de influencia religiosa⁶. Otro de los que advierte esta postura de Kafka es Barthes, para quien Kafka intenta “suprimir los como si” (Barthes. 1964: 191). Esto implica un abandono de la referencia y una llegada a la alusión, donde la alusión es una “técnica de significación”; la técnica y la escritura significa por sí misma, no hace referencia a un significado externo, la misma escritura, entendida como técnica, es significado.

Evidentemente, esta postura kafiiana es verdaderamente compleja y abarcarla en su totalidad o hacer un recorrido por las distintas formas que toma en su escritura es casi imposible. Asimismo, no se trata aquí de hacer una exposición de aquellos que mencionan la postura de Kafka ante el lenguaje metafórico, más bien, se tratará de establecer una reflexión e interpretación a partir de una parte específica de su obra, tomando como eje central la novela inconclusa *El Proceso*, y con esta se hará hincapié en la última frase del último capítulo. La lectura que se hará será un planteamiento hermenéutico desde el mismo texto, no desde otras posturas, lo cual no quiere decir que se carezca de referencias, sino que la referencialidad que se propone será la del mismo texto de Kafka.

La frase con la que *El Proceso* culmina viene de todo un despliegue de la escritura que se establece en el transcurso de un año (en las vísperas del trigésimo primer cumpleaños de Josef K.), en cuanto que se presenta un año después del arresto de Josef K., acontecimiento con el que inicia la novela, y no como un año precisamente en una escritura que establezca el trabajo que necesitó Kafka para construir, inconclusamente, esta novela⁷. Luego de todo un proceso en el que Josef K. se ve enfrentado a diversas peripecias burocráticas, las cuales son más bien confusas y, según él, absurdas (aunque para algunos, por ejemplo, para el inspector —en el capítulo I—, las acciones de Josef K. son las que se dan de manera absurda), luego de diversos eventos, el proceso de Josef

⁵ La ambigüedad de lo señalado por Adorno sale a flote cuando los grandes autores y pensadores entran en la paradoja del comentario, cuando dicen mucho pero, a la vez, dicen poco, haciendo que el movimiento sea, en cierta medida, el ornato, el adorno de la obra. Adorno hace hincapié en la literalidad en la obra de Kafka, mas esta literalidad parece que fuese una cosa ya comprendida (como la supuesta “exégesis de la Torá”), que no depende de una re-flexión (si el caso en Adorno no es este, déjese incólume esta nota y no se tome como una crítica, sino como cierto desconocimiento, literal).

⁶ Para este tema, el de la relación de Kafka con lo judío, véase: Robert, M. 1993. *Franz Kafka o la Soledad* (tr. Jorge Ferreiro Santana). México: Fondo de cultura económica.

⁷ Este aspecto puede ser crucial para la comprensión de una oposición o de una actividad de la literatura por sí misma, pues el tiempo que transcurre en la obra no es tiempo que transcurre en el mundo precisamente. Que se tenga como medida común un tiempo (un año, digamos) no quiere decir que tenga que transcurrir un año. Así pues, planteamos la pregunta: ¿cuál es la duración específica de los tiempos de una novela?

K. se “completa” cuando dos guardianes lo sacan de su casa para darle muerte. En el momento en el que los sujetos que le llevan para ajusticiarlo le entierran un cuchillo en el corazón se exclama “¡Cómo un perro!”, complementando esta exclamación la voz del narrador con la siguiente observación, “era como si la vergüenza hubiese de sobrevivirle.” (Kafka. 1980: 234). Desde y a través de esta última frase, puesta en su contexto, y en diálogo con algunos intérpretes, se hará una reflexión sobre la lucha que Kafka emprende contra la metáfora, entendida esta última como una trasposición de elementos, como una referencia a elementos externos de la literatura⁸.

2- El asunto: interpretaciones, comentarios y diálogo

En un ensayo intitulado “Metáfora. Del león Aquiles Aquelonio al perro K.” Jorge Mario Mejía Toro parte de una explicación de la metáfora, la cual viene de la antigua retórica, expuesta y más desarrollada, al parecer, por Beda Allemann como “comparación abreviada” (Citado por Mejía. 1997:97); esta depende de una transformación y un convenio entre el autor y el lector, en el cual se pasa de decir “Aquiles lucha como un león” a “Aquiles es un león en la batalla”. Según la exposición de Mejía, que al parecer es lo que expone Allemann, la segunda frase (“Aquiles es un león en la batalla”) sería una “comparación abreviada”; valga señalar que la explicación de la metáfora desde este punto de vista, supuestamente retórico, lo lleva a uno a pensar en qué tipo de abreviación están pensando los autores, puesto que la de los términos (la de la economía lingüística en cuanto tal) no debe ser la que se entiende por “abreviada”. Se pasaría entonces de una comparación, la cual recurre a la conjunción comparativa “como”, a una identificación de los elementos de la comparación, mediada esta por la cópula verbal “es”. Pero la abreviación no se queda allí, ya que se puede decir: “el león en la batalla” y se entenderá que se está hablando de Aquiles. “Evidentemente”, se trata de un acuerdo entre autor y lector para que se pueda llegar a este punto. Este “acuerdo” depende, según Mejía, del antropomorfismo que gira en torno al antropocentrismo, pues en el caso de la metáfora de Aquiles “se antropomorfiza el león al inscribirlo en las categorías humanas –demasiado humanas– del valor y de la fuerza” (Mejía. 1997: 98). Según él, la comparación sólo se da porque de antemano se ha antropomorfizado al león con dichas categorías.

En contraposición al “león Aquiles” se presenta en el texto de Mejía el caso de Josef K. que muere “como un perro”⁹. Si se hace la comparación con un perro, en la muerte del procesado Josef K., esta comparación puede llevar a suponer que la muerte de K. es

⁸ La lucha que emprende Kafka se da en el ámbito literario, el espacio de la obra que construye, por eso debe luchar contra una noción de metáfora concebida como trasposición y simple referencia a otra cosa por fuera de lo que se dice.

⁹ El autor señala lo siguiente: «Desde un punto de vista formal, a la expresión “Aquiles es un león en la batalla”, corresponde la expresión “Josef K. es un perro en la muerte”. Y a la comparación más abreviada, es decir, a la metáfora “el león en la batalla” (que sobrentiende a Aquiles) corresponde –formalmente– “el perro en la muerte” (que sobrentiende a Josef K.)». (Mejía. 1997: 100-101).

la muerte de la comparación misma, la muerte de la metáfora, puesto que la muerte sería el campo en el cual no hay accesibilidad para el hombre, al menos no en cuanto hombre. Sin embargo, se da de esta manera, si se piensa sin todo el espectro que puede tener el nombre “perro” en la vida humana (en este caso hasta en la muerte, de lo que “designa” el nombre en cuanto tal). No es que esté errado decir que hay más de una muerte cuando K. muere “como un perro”, pues quizás la entrada misma a la muerte, imposible para el hombre, tenga que darse a partir de una “zona baja” (véase: Mejía. 1997: 1001), sino que cuando se habla de una comparación que vincula a un perro y otra que vincula a un león, cabe preguntarse por qué se piensa al animal más salvaje como el más humano y al animal más próximo al hombre (por su domesticación) como lo más lejano e inaccesible para el antropocentrismo¹⁰. Sería ingenuo suponer que el perro es “más humano” por su relación con el hombre, lo cercano no es lo “más” cercano, por supuesto. Pero tal vez sería preciso hacer ciertas precisiones con respecto a la catalogación del animal. Se puede pensar que la comparación con el león pone de manifiesto las categorías humanas aplicadas al animal, al león que se piensa, desde tiempos inmemoriales, como el rey de las bestias (pensado en la tradición hebrea¹¹, por ejemplo), al cual el hombre teme igualmente. ¿Cuál es el ámbito en el que se encuentra Aquiles, el león Aquiles, el león en la batalla, la bestia que es temida por las otras bestias, la bestia a la cual algunos guerreros temen? Es difícil decirlo de buenas a primeras. Pero sustentar una posición antropocéntrica ¿verdaderamente responde al ámbito de la guerra, de la batalla, de la animalidad del guerrero? Si la lucha de Aquiles es contra hombres, la de Josef K. es contra otros contendientes menos asibles, pero ¿qué es eso de decir que la lucha de Aquiles es justa, sólo por tratarse de hombres, mientras que la de K. no se puede considerar como tal por el hecho de ser contra fantasmagorías y contra sí mismo?¹² Aquiles puede luchar como un león y morir igualmente como un perro, aunque se dice que éste muere como un héroe —así lo piensa Mejía, no sin mérito—, pero ¿es más humano luchar como un león que morir como un perro? ¿Qué significaría ser “más” humano cuando se hace la “comparación abreviada”?

Si bien Aquiles puede luchar como un león y morir como un perro, Josef K. no es menos digno de tal conjunción de las comparaciones: su lucha no es menos grande, no es menos extrema que la de Aquiles —como lo señala Mejía—; K. lucha incansablemente en su proceso ¿como cuál animal lucha entonces? ¿Lucha K. como un hombre y muere como un perro? ¿Acaso será conveniente preguntar esto? Quizás K. lucha como un simple ciudadano, como un hombre perteneciente a un Estado de derecho, reducido a una lucha fantasmagórica y contra sí mismo por el aparato burocrático, gubernamental, en el

¹⁰ Esto, en el caso de la exposición que hace Mejía.

¹¹ Véase, por ejemplo, el Midrás Tehillim, en relación con el animal que es enviado por Dios para vencer a la bestia (*reem*) que monta el rey David, puesto que el león es el Rey de las bestias. David teme, igual que el reem, al león (Cfr. Gravest. 2007: 64). Haría falta hacer una exposición del espectro que podría tener el león en el ámbito griego, cosa más adecuada para otro lugar.

¹² Mejía supone que la lucha de Aquiles es tomada como tal (como lucha) por darse en una batalla y como justa (por tratarse de una lucha entre hombres), en el caso de K. no habría lucha, se diría a partir de lo que el autor no dice, puesto que no hay batalla. Sin embargo, más adelante Mejía habla de la “lucha” de K., la cual es más extrema que la de Aquiles por tratarse de un enfrentamiento “a una acusación, a un proceso, a un poder, que nunca puede determinar.” (Cfr. Mejía. 1997: 100).

cual el fin del proceso sólo puede ser cumplido con la muerte del procesado¹³. ¿Se puede luchar como un hombre cuando se está en un proceso, cuando se es simplemente la piedra angular que pone a girar la máquina?

Si bien Aquiles lucha como un león, pero puede morir como un perro, lo que le sobrevive es la fama y la gloria, no la vergüenza. Aquiles puede morir infinitamente como un perro y la fama y la gloria le sobrevivirán enseguida. A Josef K. lo que le sobrevive es la vergüenza, no la fama ni la gloria de haber llevado un proceso hasta sus últimas consecuencias. El aparato burocrático no lo permitiría. Si Aquiles puede morir como un perro, eso parece ser indiferente a lo que le sobrevive. K. efectivamente muere como un perro y le sobrevive la vergüenza, he allí la gran diferencia de que Aquiles pueda morir como un perro. ¿Significa que la muerte de cada uno no depende de su muerte, en cuanto algo le sobrevive al muerto? ¿Acaso sobrevive la vergüenza al león? ¿La fama y la gloria al perro?

El ámbito en el que K. muere como un perro no sólo es dibujado a partir de una simple comparación, sino que se esboza a partir de todo el capítulo en el que se le da muerte. Que K. sea sacado de su casa, sin importar su casi cumpleaños y sin ser avisada la visita, aunque él tuviera la actitud (¿quizá perruna?) de quien espera visita; que sea llevado del brazo por los dos señores que, a propósito, parecen estar bien entrenados; que diga e intente no seguir y que oponga resistencia a la presión que le hacen los dos señores; que los que lo llevan dejen que decida la dirección que quiera K. seguir y que éste la emprenda por la señorita que va delante de ellos, como perro en celo; que K. arrastre a los señores hacia adelante cuando el policía intenta interceptarlos; que los dos señores tengan que correr con K.; que lleguen a una cantera y suelten a K.; que lo despojen de su ropa; que lo tiren al piso para poder darle muerte; que tenga que sobrevivirle la vergüenza a pesar de morir como un perro (Cfr. Kafka. 1980: 228-234); ¿qué dice esto en cada caso?¹⁴ ¿No es acaso el dibujo de todo un comportamiento perruno? Si se considera que desde el principio del X capítulo lo que se hace es dibujar una actitud perruna, entonces se entenderá o se podrá ver que la metáfora de K. muerto “como un perro” es el culmen de todo un “proceso”, tanto de la escritura como del suceder de los hechos. La metáfora se torna allí muerte de sí misma, de la elaboración previa que debe llevarse a cabo. Así, se podría entender que la metáfora en Kafka no es algo que sea referencial, sino que es un paisaje que se establece como una conjunción o cruce de líneas, las cuales dibujan un hecho específico, no como representación, sino como una imagen viva que presenta. Es decir, el capítulo X y la comparación, parafraseando a Paul Klee, no reproducen lo visible, sino que hacen visible¹⁵. Así pues, la “metáfora” (si se puede llamar así, en el caso

¹³ En relación a la finalización del proceso kafkiano, anótese que Josef K., antes de morir, se dice: “Lo único que puedo hacer ahora es conservar hasta el final la claridad de mi razonamiento... ¿Debo dejar que se diga de mí que al comienzo de mi proceso quería terminarlo y que al final quería volver a empezar?” (Citado por Mejía. 1997, p. 100).

¹⁴ Habría que hacer un catálogo más cuidadoso y minucioso de todo el capítulo y relacionar cada detalle con un ámbito perruno, no simplemente experimental, sino con cada uno de los escritos de Kafka que son propios de perros, tales como: *Investigaciones de un perro*, *Entre chacales y árabes*, “Qué raro”, entre otros, para así hacerse a una idea de lo que se presenta como perro en la obra de Kafka. Sean estas las señas para una posible relación establecida por el lector.

¹⁵ “El arte no reproduce lo visible, hace visible.” (Klee, 2003: 118). Esta frase da comienzo a una reflexión de Paul Klee sobre la creación. Tal vez consueene con lo que intentaba Kafka en la escritura.

de Kafka), no hace referencia a un elemento externo, a un referente necesario para la literatura, sino que es el dibujo¹⁶ de una circunstancia, de una escritura que se produce a sí misma.

Tal vez sea posible relacionar este paisaje con todo un ambiente en el que se dibuja la muerte de K. como la de un perro, pues no basta decir que la comparación se haga de buenas a primeras sin todo el preparativo que se esboza para poder darle muerte y que se le tenga que dar muerte en el piso¹⁷. En este sentido, no sólo basta asirse a las “zonas bajas” —en cuanto muerte—, suponiendo que esto sea así, para decir que allí se pierde el antropocentrismo. Hay que tener en mente, quizás, más bien, el hecho de que K. no puede llevar otro tipo de vida, la cual es previa a la muerte, a causa del proceso mismo al que está supeditado¹⁸.

En la comparación de K. se entiende la lucha contra la metáfora, según la propuesta de Mejía, la cual “busca para el lenguaje poético una nueva inmediatez” (Mejía. 1997: 101). ¿Acceso a las cosas, a partir de esto, con un lenguaje sin metáfora? Parece poco claro lo que se desprende de una comparación. Aunque el autor sustenta esto en la confesión de Kafka a Milena en una de sus cartas y comenta:

La metáfora es desesperante, ante todo, porque la realidad —proliferación metafórica— está en manos del orgulloso inventor del aparato que lentamente parte al hombre por el medio, aparato que ‘en realidad sólo es una copia del carnicero que abre el cerdo destripado sobre su mostrador’¹⁹ (Mejía. 1997: 102)

La incomodidad que expresa Kafka ante la metáfora da pie para que se intente ver la lucha literaria que este emprende contra las fantasmagorías que configuran la literatura. Sin embargo, ¿se pensaría lo mismo a partir de la literatura, de la novela, del relato, cada una en cada caso? De seguro que sí, no sin dificultad. Pero tomar por una parte una confidencia y por otra una puesta en juego de tal, como si fuera una totalidad abarcante, ya da muestras de cojeo o de búsquedas de posibles doctrinas donde lo imperante no es el sistema lógico, sino el quebrantamiento de la lógica por la exigencia de lo terrible y del malentendido que suscita la escritura, esto quebranta toda inmediatez que intenta combatir la metáfora. Incluso podría pensarse que sacar esta especie de as bajo la manga o conejo del sombrero ya pervierte y revierte, en cierta medida, la posibilidad de la lucha que podría darse como experiencia de la escritura y del pensamiento, como lo más vivo y lo más real. Asimismo, no basta citar la comparación que hay al final del capítulo X para dar cuenta de la “deformación” de la metáfora, de la lucha que se da en la obra de Kafka contra la metáfora. Antes bien, hace falta mostrar todo el espectro que se da en todo el

¹⁶ Hay que recordar aquí la afición de Kafka por el dibujo (véase: Kafka. 2010; o para una versión más completa y comentada de los dibujos de este véase: Bokhove y van Dorst. 2006).

¹⁷ Asimismo, como Aquiles es un león, no sólo gracias a su valor y su fuerza, sino también gracias a todo el esbozo que se hace de la batalla, en la cual se enfieza y lucha, dando muestras de su valor y su fuerza.

¹⁸ “...aunque se muere siempre como un perro, es de todos modos intolerable vivir como un perro, cuando la administración de la perrera se autodenomina justicia e impera como tal?” (Mejía. 1997: 100).

¹⁹ Para esta referencia a la escritura íntima de Kafka (véase: Kafka. 1974: 162-163).

capítulo para poder descifrar el final del mismo (¿bastaría con el capítulo y no con todo *El Proceso*? ¿De qué manera es posible darse abasto con este capítulo, y todavía más cuando éste es de tal amplitud?).

Así pues, Mejía señala, de principio a fin (junto con Allemann y contra él), que una máquina de traducir y un lector desatento, hablarían de un león llamado Aquiles, de un perro llamado K. Sin embargo, se concede un cierto acuerdo y una atención para el traductor y el lector, que comprenderán que se trata de una metáfora. Pero lo que el autor no propone es que pueda hablarse de un perro kafkiano, que se preocupa en hacer ciertas investigaciones²⁰. Esto no quiere decir que, en las manos de un lector atento y otro descuidado, la última frase del capítulo X de *El Proceso*, gana o pierde matices (cosa que de por sí ya se supone como “clara”); no se trata de la lectura de uno y la *contralectura* de otro; o que la lectura fácil entienda algo sin ver cierto matiz y por eso entienda mal, sino que podría pensarse que ciertos intereses²¹ llevan a entender una cosa a partir de otra (cuando se dan las pujas y puyas), más que suponer que un lector que se demora más es adiestradísimo en el arte de la lectura, o a la inversa. Esto tal vez sale a flote por el esfuerzo mismo, que siempre se demuestra en la forma, la cual no deja de ser una réplica del contenido, o viceversa. Lo que se intenta señalar con esto no es otra cosa que precisar una lectura del capítulo, en cuanto se esboza allí, suponiendo que sea esbozo y no paisaje vivo, que dé respuesta a lo mismo, quizás de la misma manera y en la mismas perspectivas; puesto que no se trata aquí de una intertextualidad amañada, sino que, en la medida de lo posible, se trata de responder a lo que se piensa a partir de otros textos (sean del autor o de otro autor), y no a lo que se dice, formulado como la lucha kafkiana contra la metáfora. Esto es necesario, aunque puede entenderse como algo contrario a lo que arriba se objetaba a la postura de una respuesta de Kafka en *El Proceso* de lo que cuenta en sus cartas, pero se podrá ver, suponiendo que se llegue a buen puerto, que las velas que arrastrarían esta barca son impulsadas por diferentes vientos.

Nótese lo que dice Mejía sobre la relación de la frase de Kafka y los dichos con los que se relaciona lo bajo y el perro, nótese que Kafka en cierta medida intenta desmontar (¿o más bien reconstruir?), la noción misma que se ha hecho en relación con este trato del lenguaje con la cosa “misma”. ¿Se podría tratar de una lucha contra la metáfora arraigándose en el lenguaje, una lucha en el seno mismo del lenguaje? Tómese como otro

²⁰ Véase el relato *Investigaciones de un perro* (Kafka, 1990), donde el “narrador” es llevado a la investigación de ciertos ámbitos que se dan en la comunidad perruna. Estas investigaciones empiezan porque el perro-narrador ve algunos perros que cantan y que van en las patas traseras. Con respecto a esto se podría pensar que la investigación escarba en los aspectos judíos, puesto que Kafka menciona, en relación a la escritura de los judíos: “Lo que deseaba la mayoría de aquellos que empezaron a escribir en alemán era abandonar el judaísmo, generalmente con la vaga aprobación de los padres (lo irritante es esa vaguedad), lo querían, pero sus patas traseras todavía se adherían al judaísmo del padre, y sus patas delanteras no encontraban ningún otro terreno. La desesperación que vino fue su inspiración.” Carta a Max Brod, junio de 1921, (Citada por Robert, 1993: 59). Aunque con respecto a todo el espectro de lo judío en Kafka, en su literatura hay que tener mucho cuidado, ya que él mismo señala que no tiene nada de escudero, que yace por tierra, que no monta ningún caballo, tanto al nivel de escritor con algo “profundamente alemán” o al nivel de escritor de “los documentos más judíos de” su “tiempo” (Véase Robert, 1993: 43).

²¹ Póngase de ejemplo, cosa que puede resultar superflua, pero ilustrativa, las lecturas de Paul Celan hechas por Jean Bollack, en su libro *Poesía contra poesía*, en el cual se intenta hacer una contralectura de Celan, con respecto a las interpretaciones de otros que intentan hacerse los ciegos ante los problemas vislumbrados por el poeta.

ejemplo de esto el cuento “Deseo de ser indígena”, pues allí el deseo debe sobrepasar el estereotipo y alcanzar la fortuna de la contemplación. El microcuento reza de la siguiente manera:

Si uno fuera un indígena sobre el caballo al galope, siempre alerta, suspendido en el aire, que se estremeciera cortamente una y otra vez sobre el suelo temblante, hasta soltar las espuelas, pues no había espuelas, hasta tirar a lo lejos las riendas, pues no había riendas, y que apenas viera el paisaje ante sí como una llana pradera segada, ya sin cuello y sin cabeza de caballo. (Kafka. 2010: 45)²²

El deseo de ser indígena desnuda al sujeto y a la palabra misma, a la representación que se puede hacer de un indígena a caballo, a éste lo desnuda de caballo. No es como si quien desea soltara una expresión calculada y poética, ¡no!, sino que allí donde hay deseo de ser indígena, hay desnudamiento. No desnudamiento del deseante, sino de la representación que se tiene del indígena, no por ser errada, desde luego. Se desnuda la palabra de toda su carga social, estereotípica, etc., para dar *rienda* suelta a la detención del indígena frente a su sentido de la “llana pradera”. Se desnuda la palabra para acceder a una experiencia específica de una forma más inmediata.

¿Hay que decir que se trata, en la escritura de Kafka, en sus “metáforas”, en la “metáfora” del perro, en el morir como un perro, del desnudamiento (tanto acción como efecto) mismo de la metáfora a partir de su construcción? O ¿hay que decir que se trata de algo contrario al desnudamiento mismo de la metáfora, que hay un envolvimiento en el ambiente mismo que hace que la metáfora sea recubierta y asimismo se opaque, se desnude en su oscuridad (no en el sentido negativo)? Valga, tras esto, la pregunta ¿en la última frase del capítulo X de *El Proceso* se revela la intensión²³ del capítulo como tal? Este asunto se tratará más adelante.

Blanchot, por su parte, interpreta esta última frase de *El Proceso* como una de las muestras que da Kafka de lo fijado “a un desastre absoluto”, además de torturar “más trágicamente la esperanza”, porque esta no logra ser condena. Luego de dársele muerte a Josef K. se pasa a algo que sobrepasa el mero acto de vivir, pues “él debe tener su parte de sobrevivencia, la de la vergüenza que lo ilimitado de una falta que no ha cometido le reserva, condenándole tanto a vivir como a morir” (Blanchot. 1949, p. 18). La muerte no puede borrarse²⁴ sin más ni más, a pesar de la terminación de un proceso (o de *El Proceso*) que esta conlleva, algo sigue allí, algo extremadamente apremiante al vivo: la vergüenza. Si se sigue la señal que hace Blanchot con respecto a los relatos de Kafka, en cuanto a su referencia al “desastre absoluto”, se podría pensar que hay una instancia bastante desesperanzadora en la postura literaria de Kafka, pensada por Blanchot, pero esto hay

²² Evidentemente este desnudamiento de la imagen-lenguaje no sucede en todos los “microcuentos” de Kafka, nótese otros en los cuales está el sobrepeso de lo que presenta, como en *La desgracia de un soltero*.

²³ Aquí hay que pensar, en relación a la escritura de Kafka, que siempre se da una intención en relación a la intención.

²⁴ Para este punto, véase Blanchot. 1949, p. 19, donde el autor le da un giro bastante extraño a lo que menciona de Kafka para terminar hablando de la imposibilidad de borrar la muerte, cosa que en Kafka es, no siendo muy arriesgado, notoria, ya que hay algo que sobrevive.

que dejarlo de lado, ya que, ni para el uno ni para el otro, el desastre tiene connotaciones meramente negativas o depresivas²⁵. Lo que con esto se podría pensar es que el proceso, al que el individuo se enfrenta, no es algo que esté simplemente dependiendo de él, sino que todo proceso está por encima del sujeto, pero no puede operar sin él. Dentro de todo el ámbito del “desastre absoluto” hay que pensar qué se pone en cuestión, hay un enfrentamiento entre el individuo y la ley, una lucha a muerte (¿en el sentido hegeliano?), entre un poder inferior y otro que se dice superior. No es más que el desastre absoluto que se le puede adjudicar. Incluso si se llega a las instancias en las que la muerte es reina, allí sigue dándose una confrontación absoluta que respondería a ese “desastre absoluto”.

Por otra parte, pero enlazándolo con lo que escribe Blanchot, Bataille menciona, en su lectura de Kafka, que “La muerte es el único medio de evitar la abdicación de la soberanía. No hay servidumbre en la muerte; en la muerte no hay nada más.” (Bataille. 1981, p. 118).²⁶ Así pues, se podría pensar que la terminación del proceso kafkiano es la puesta en marcha de un “nada más” que suspende el proceso, pero mantiene la soberanía del procesado K. ante los tribunales y la ley que le persigue, la que Josef K. ha seducido, ha llamado²⁷.

La muerte de K. es el final de su “autoarresto”, del proceso que él mismo ha propiciado, que consta en “su incesante intervención en el desarrollo de éste [del proceso]” como lo sugiere Georges-Arthur Goldschmidt (Véase: Kafka. 1974b: 8-10). Por eso no puede flaquear frente a todo el razonamiento que conlleva el hecho de tener que terminar el proceso, cosa que K. quería desde un principio. Por eso no desespera ante la llegada de los guardianes un año después de su arresto, como tampoco desespera ante la idea de llevar hasta las últimas consecuencias su razonamiento. Puede ser que “K. no es él mismo más que su propio proceso” y por lo tanto debe culminar cuando culmina su vida; “su ejecución (...) es ese instante último hacia el cual, ineluctablemente, se ha ido él mismo, la ejecución tiene lugar a su hora, ni antes ni después” (Kafka. 1974b: 21). Por tratarse de un proceso, siguiendo a Goldschmidt, que no deja de ser uno en el que el acusado sigue corrientemente con su vida, tiene que acabar cuando acaba su propia vida²⁸. Pero es que si “K. muere como arrollado por él mismo”, eso no significa que él se preste para su muerte, como lo señala Goldschmidt; más bien quiere decir que él tiene que seguir con su postura de inocencia²⁹. Si K. “muere incapaz hasta el último

²⁵ “El desastre lo arruina todo, dejando todo como estaba” (Blanchot. 1990: 9) dirá Blanchot en la primera línea de *La escritura del desastre*.

²⁶ La soberanía no es para Bataille algo que responda al mero poder (de gobernar) o a una supremacía económica, sino que es algo que se da, incluso, en las “zonas más bajas” de la sociedad, del hombre. Para Bataille “La soberanía no es NADA” (Citado en Blanchot. 1990: 80).

²⁷ En el primer capítulo de *El Proceso* se dice que los grados inferiores, representantes de la ley, no tratan de “localizar la culpabilidad entre la población, sino que, como dice la ley, se sienten llamados [seducidos] por la culpabilidad” y entonces envían a los supuestos guardianes (Kafka, 1980: 14).

²⁸ ¿Habría que pensar que el arresto de K. se da en sí mismo?

²⁹ Podría pensarse la culpa a partir de la siguiente anotación de Kafka del 30 de septiembre de 1915: “Rossman y K., el inocente y el culpable, y ambos eliminados por la justicia sin discriminación; el inocente con mano más leve, más dejado de lado que suprimido.” (Kafka. 1983, p. 130-131), pero déjese este asunto de la culpa, igualmente, como una anotación.

instante —y esa es la razón misma de su muerte— de ver por otros ojos que los suyos propios, de comprender por una inteligencia diferente que la suya” (Kafka. 1974b: 21), eso da a entender que K. está cegado por su propio juicio y no ve su propio juicio. Es “la imposibilidad de ser otro que no es” (Kafka. 1974b: 21) lo que lleva a K. a pasar por las peripecias de su proceso, hasta llegar a la muerte. Pero si este muere “como un perro”, ¿no se podría pensar que hay algo que remite a ámbitos diferentes que a los de ser otro diferente que uno, como se señaló antes con Mejía Toro? Goldschmidt toma el asunto de una manera, al parecer, extremadamente optimista, pues él dice que “la vergüenza no es más que la libertad vuelta sobre ella misma. En la vergüenza el sentimiento de sí mismo culmina y el ser consagrado a la vergüenza vive en el paroxismo de la conciencia de sí” (Kafka. 1974b, p. 21). ¿“El ser consagrado a la vergüenza vive”? ¿Qué querrá decir esto? No deberíamos preguntar ¿por qué, o cómo, una conciencia paroxística de sí se da en el muerto? Goldschmidt menciona (porque no hace más que mencionar, sin desarrollar) aquí un terreno que ya no es el kafkiano, mucho menos el de Josef K., este es, el terreno de la conciencia de sí. No es un asunto de Kafka la conciencia de sí porque lo que busca este son las relaciones entre los personajes y los movimientos que se dan en el transcurso de los hechos, entre los sucesos que se dan uno tras otro, uno por otro.

Las “interpretaciones” que dan estos tres autores (Blanchot, Bataille y Goldschmidt) no dejan de ser sugerentes a la hora de dar pie para ciertas reflexiones, pero no dejan entrever lo que el asunto mismo quiere “mostrar”. Estos toman la “metáfora” de la muerte de Josef K. como un asunto meramente referencial, ya sea a acontecimientos que corresponden a algo “absoluto” o soberano o de un orden de la propia conciencia. Así pues, se puede ver que estos autores dejan el esfuerzo de Kafka de enfrentarse a la metáfora por fuera de sus reflexiones.

Martin Walser, por su lado, comparte la postura de Goldschmidt, la cual tiende por una voluntariedad de muerte, por la cual Josef K. “se entrega al cuchillo”. (Cfr. Walser. 2000: 112-113). Con respecto a esta postura se toma el actuar de K. —¿qué otra cosa es sino un actuar, si desde el primer capítulo se dice que, suponiendo que el proceso de K. fuese una comedia, él mismo “sería como uno de los actores” (Cfr. Kafka. 1980: 13)? —, se toma el actuar de K., cuando se le recoge y se le saca de paseo, como una entrega de su propia vida, ya que evita al policía, él mismo busca el camino, etc., que le llevará hasta encontrar su muerte. Aludiendo a estos elementos del capítulo se cree mostrar su posible voluntad de muerte, pero no se notan los demás aspectos que se dan en el capítulo mencionado; por ejemplo, si se toma el hecho de que K. elude al policía como una prueba irrefutable de esta voluntad de K. ¿cómo se toma el hecho de que K. corre tras la mujer que está delante, es más, por qué se debe suponer que si K. acude al policía este le va a prestar ayuda?

Hay que *suponer*, al contrario, que contra todas estas suposiciones lucha Kafka incansablemente, tanto desde su escritura como en el suceder de esta. Josef K., desde el principio de la novela, se ve enfrentado a las creencias que tiene, dadas de antemano, como, por ejemplo, el hecho de creerse en un Estado de derecho y que por lo tanto no

se le asaltará en su propio domicilio (Ver: Kafka. 1980: 12). Asimismo sucede con las otras suposiciones que le asaltan a Josef K. durante el resto de la novela; por ejemplo, en el capítulo primero, en el momento en que quiere llamar a su abogado, porque cree que este le servirá de ayuda, el inspector se le ríe en la cara, a lo que K. toma una postura de rechazo, infantil, y decide no llamar. En el relato del capítulo IX, (aunque se publicó primeramente, en vida de Kafka, en el libro *Un médico rural*) el tan conocido *Ante la ley*, el campesino se presenta ante la puerta de la ley suponiendo que esta “debe ser accesible a todo el mundo y siempre” (Kafka. 2010: 24), cosa que no ocurre, ya que ni hay un acceso a la ley, al menos en su sentido más común, ni hay más personas que quieran acceder a esta, según las palabras del campesino (según las palabras del guardián no tiene por qué haber más personas, ya que esa puerta estaba reservada para el campesino; lo más general, como se supone, se vuelve lo más particular). Es por esto que una interpretación que suponga situaciones comunes o un orden preestablecido de cosas tiende a fracasar, tanto en una lectura de Kafka como en la de un escritor que piense su escritura. Claro está que las situaciones comunes son las que mueven, en cierto sentido, la literatura de Kafka, pero esto no significa que este dependa o se quede allí, más bien habría que pensar en la forma en que Kafka intenta reelaborar y repensar las cosas de este mundo, “único que poseemos”³⁰.

(Goldschmidt, en esta misma interpretación, menciona, para sostener la postura de que K. se entrega voluntariamente a la muerte, el relato *Un sueño*, en el cual Josef K. sueña con su propia tumba, en la cual se arroja voluntariamente, según Goldschmidt. Aquí se trata, evidentemente, de algo muy diferente, pero podríamos mencionar escuetamente que, si bien podría tomarse por este lado, hay un designio, un vaticinio al cual Josef K. se entrega, en el sueño. Pues no es lo mismo que K. se entregue a una tumba que se está marcando con el nombre de él y una “entrega” a los trabajadores del tribunal).

Walser lanza su interpretación a partir de la “perturbación” y la “anulación”, movimientos que, según él, se dan en todo *El Proceso*. La perturbación de un estado de hechos “normales”, como por ejemplo el arresto de K., conlleva una anulación, ya que K. desconoce la ley, pero se intenta excusar en ella (Cfr. Walser. 2000: 107). Dicho movimiento lo ve Walser en la fase última de la novela, ya que la afirmación de la existencia de K. es anulada por órdenes exteriores a él. La cuestión que se plantea es la del mantenimiento y afirmación de la finitud del hombre, viéndose esta afectada por la duración y el momento en el que debe cesar, pero esto llega al extremo de que “cada afirmación existencial de uno de los órdenes sea sentida como perturbación por el otro y que este tenga, por lo tanto, que anularlo” (Walser. 2000: 113). Si uno sigue este movimiento de anulación, se puede pensar que hay un factor que no corresponde a una “autoanulación”, como la denomina el mismo Walser, ya que la irritación que se provoca, que provoca Josef K., se da en otro diferente a él mismo. Si se dijera que K. no soporta la afirmación que él

³⁰ Josef K. por su parte siempre se está preguntando por su vida y quiere volver a su vida normal.

mismo hace de su vida, entonces se podría pensar que es una entrega voluntaria a la muerte. Pero lo que puede molestar a K. es el hecho de tener que ser objeto de habladurías, de burla, por el hecho de que si no muriera el razonamiento se vería afectado; él debe seguir su razonamiento y no debe dejar decir que al comenzar su proceso quería acabarlo y, al momento de acabar su proceso, quiere comenzarlo. Eso es lo que K. busca a lo largo de la novela. Decir que la muerte de Josef K. es el final del proceso (suponiendo que ese fuese su final, puesto que este es infinito), pero que es “arbitrario y no necesario” (Walser. 2000: 113) no deja de ser algo que se queda en la mera superficie de la novela, ya que si el proceso es infinito, ¿qué otra manera habría de ponerle fin a lo que no tendrá fin? Así pues, la interpretación de este último capítulo de *El Proceso* como una muerte voluntaria deja demasiados elementos por fuera, suponiendo que los componentes del capítulo, de la muerte de K., son simplemente accesorios; por ejemplo, se dice en ese capítulo que los dos sujetos se pasaban el cuchillo por encima de K. y que este “sabía exactamente que su deber habría sido coger él mismo el cuchillo que pasaba de mano en mano por encima de él, e introducirlo en su cuerpo. Pero no lo hizo...” (Kafka. 1980: 233). ¿Acaso esto no supone que la supuesta “muerte voluntaria” no es tan voluntaria como se supone? Además, ¿cómo dejar de lado que la muerte de K. sea la continuación de su razonamiento? Si se interpreta la muerte de K. como voluntaria habría que pensar que el que él siga su razonamiento no es un acto de valentía, sino que simplemente lo sigue como se hubiera podido seguir cualquier otra cosa. Es más, se deja de lado la “metáfora” con la que se abre el cierre de la obra. Se abre el cierre porque la obra se cierra con la vergüenza, la que da fin a la metáfora como trasposición de significado.

3 - Conclusión

Podríamos decir que el morir de Josef K., “como un perro”, es la puesta en marcha de la lucha contra la metáfora, ya que se remite a una comparación que no deja rastro ni tiene referente en cuanto a lo que se da: la muerte. Esto porque aquello a lo que “remite” es un espacio del que no se puede dar cuenta (aspecto reiterativo en Kafka y que pone en obra su escritura). Aunque la actividad del morir se hace presente, esta se da en un caso particular, algo que sólo se puede experimentar en cada caso, en la escritura. K. muere como un perro, porque no puede morir de otra manera. Su proceso ha sido el de un perro, que va de un lado para otro buscando algo que no sabe qué es. Por eso es como si la vergüenza tuviese que sobrevivirle, ya que todo su proceso ha buscado algo (que él mismo no conocía) y eso ha terminado con su vida. La gran hazaña de K. (entendido este como antihéroe) ha sido no poder asir absolutamente nada. Kafka se enfrenta al problema de no poder hacer nada, de no tener ninguna seguridad en un mundo que se supone seguro, partiendo de las cosas más comunes para llegar a ellas, sólo que llegando a estas con un bamboleo que no da ninguna seguridad. La “metáfora” en la que K. es un perro se desprende de sí misma, ya que al dar muerte (la escritura) a Josef K. “como un perro”

asesina la metáfora misma, haciendo que esta pase por dos territorios supremamente incomparables (el animal, la muerte); esto porque la concepción animal de Kafka no se da como algo que se pueda comparar, como fábula, sino que se da como expresión que rebasa los límites de lo humano, como le sucede a Gregorio Samsa, para quien ya no habrá ni siquiera nombre humano. Es por el hecho de ser la escritura un punto en el que converge lo inasible con el ánimo de llevar a cabo lo imposible (ver: Deleuze. 2002: 18), por lo que se debe establecer el contrajuego a la metáfora como analogía, como trasposición y como comparación abreviada, puesto que no hay un mundo seguro al que la literatura haga referencia, sino que la escritura es la que busca los fundamentos (como en “Investigaciones de un perro”), aunque esos fundamentos no sean sino puras suposiciones y cosas aprendidas desde antaño sin pregunta alguna, lo cual conlleva un mundo pantanoso, de arenas movedizas. Es por eso que Kafka emprende la lucha contra una comprensión analógica de la metáfora, pues el mundo al que haría referencia, del cual sería trasposición la literatura, no es seguro ni tiene un fundamento inmóvil. Ese es el “juego” que se da en la palabra, en el cotidiano y en la literatura;

(...) se dice corrientemente: *como un perro, una vida de perro, perro judío*; basta con hacer del término metafórico el objeto pleno del relato, remitiendo la subjetividad al dominio alusivo, para que el hombre insultado sea verdaderamente un perro: el hombre tratado como un perro es un perro. La técnica de Kafka implica pues, en primer lugar un acuerdo con el mundo, una sumisión al lenguaje usual, pero inmediatamente después una reserva, una duda, un temor ante la letra de los signos propuestos por el mundo. (Barthes. 1964: 191).

Referencias Bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (1962). “Apuntes sobre Kafka”, en: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad* (tr. Manuel Sacristán). (260-292), Barcelona; Ariel.
- Antenne 2. (1984). Duras: *Apostrophes*. [Video], Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IVqxmOHmKZo> (consultado 19/04/2015).
- Barthes, Roland. (1964). “La respuesta de Kafka”, en: *Ensayos críticos* (187-193), Barcelona: Seix Barral.
- Bataille, G. (1981). *La literatura y el mal* (tr. Lourdes Ortiz), Madrid: Taurus.
- Blanchot, Maurice. (1993). “El canto de las sirenas”, en: *El libro que vendrá* (tr. Pierre de Place), Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____ . (1990). *La escritura del desastre* (tr. Pierre De Place), Cáracas: Mote Ávila Editores.
- _____ . (1949) *La Part du feu*, Paris: Gallimard.
- Bokhove, N. y Van Dorst, M (eds). (2006). ‘*Einmal ein großer Zeichner*’ *Franz Kafka als bildender Künstler*, Praga: Vitalis Verlag.
- Bollack, Jean. (2005). *Poesía contra poesía: Celan y la literatura*, España: Editorial Trotta.
- Cacciari, C. (1991). *Teorie della Metafora*, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Deleuze, Gilles. (2002). *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. (1983). *Kafka. Por una literatura menor*, México: Era.
- _____ . (1993). “Percepto, afecto y concepto”, en: *¿Qué es la filosofía?* (tr. Thomas Kauf), Barcelona: Editorial Anagrama.
- Denise, Marcel. (2004). *Metáfora, pensamiento y lenguaje*, Sevilla: Editorial Kronos.
- Foucault, M. (2008). *El pensamiento del afuera*, Valencia: Pre-Textos.
- Graves, Robert. (2007). *Los mitos hebreos* (tr. Javier Sánchez García-Gutiérrez). Madrid: Alianza editorial.

- Guervós, Luis Enrique de Santiago. (2000) “El Poder de la Palabra: Nietzsche y la retórica”, en: Nietzsche, F. (2000). *Escritos sobre retórica*. Madrid: Trotta.
- Kafka, Franz. (1974) *Cartas a Milena* (tr. J.R. Wilcock). Madrid: Alianza-Emecé.
- _____. (1980). *El Proceso* (tr. Felui Formosa), Bogotá: Círculo de lectores.
- _____. (1974b). *Le Procès* (traduction, introduction et notes de Georges-Arthur Goldschmidt), Paris: Press Pocket.
- _____. (1983), *Diarios II* (1914-1923), (tr. de Felui Formosa), Barcelona: Bruguera.
- _____. (2010) *Microcuentos y dibujos* (tr. Selnich Vivas Hurtado), Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Klee, Paul. (2003). “Mi confesión creadora” (tr. Carlos Másmela), en: *Revista Universidad de Antioquia*, 272, 118-121.
- Mejía Toro, Jorge Mario. (1997). “Metáfora. Del león Aquiles Aquelonio al perro K.”, en: *IncurSIONES de un tercer mundano en la ficción del pensamiento* (97-102). Medellín: Colección autores antioqueños.
- Nietzsche, F. (1996). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid: Tecnos.
- Robert, M. (1993). *Franz Kafka o la Soledad* (tr. Jorge Ferreiro Santana). México: Fondo de cultura económica.
- Walser, Martin. (2000). *Descripción de una forma: ensayo sobre Franz Kafka* (tr. H. A. Murena y David Vogelmann), México: Coyoacán.
- Yelin, Julieta. (2011). «Kafka y el ocaso de la metáfora animal: Notas sobre la voz narradora en “Investigaciones de un perro”». *Anclajes*, vol.15, n.1, pp. 81-93.