

# «Hay un kafkarudo en mi cabeza»: lo kafkiano y la animalización en la poética de Tabaré Rivero

*Damián Pérez Mezzadra*

Universidad de la República/Consejo de Educación Secundaria  
damianperezmezzadr@gmail.com

Recibido: 28/05/2024

Aceptado: 20/06/2024

## Resumen

En el presente artículo establezco la relación transtextual entre la obra narrativa *La metamorfosis* de Franz Kafka, y algunas de las obras poéticas, musicales y teatrales de Tabaré Rivero. El punto de conexión intertextual es la idea de animalización que vincula canciones como «El kafkarudo» y «La metamorfosis del kafkarudo», el nombre de su banda alternativa Los Kafkarudos, el disco *Cabarute* y la obra teatral *Symphoneta inphinita (Zooledades)* con la famosa novela breve de Kafka. Tabaré Rivero, como artista emblemático de la cultura rock en el Uruguay y perteneciente a diversos campos del arte, ha mostrado en su extensa trayectoria una variedad de referencias intertextuales con otras obras de artistas locales y del mundo. En un período breve que abarca entre 2006 y 2008, Rivero ha producido una serie de obras poéticas, musicales y teatrales que evidencian el proceso de animalización en los seres humanos, con connotaciones de alienación y deshumanización, haciendo referencias explícitas y algunas implícitas a *La metamorfosis* de Kafka. En este artículo analizo las mencionadas poéticas del artista uruguayo desde una perspectiva genetteana, en tanto se trata de casos de transtextualidades con la obra del escritor checo.

**Palabras clave:** kafkiano; Tabaré Rivero; animalización; Los Kafkarudos; *Symphoneta inphinita*.

## «Hay un kafkarudo en mi cabeza»: The Kafkaesque and Animalization in Tabaré Rivero's Poetics

### Abstract

In this article, I establish the transtextual relationship between Franz Kafka's *The Metamorphosis* and some of the poetic, musical, and theatrical works by Tabaré Rivero. The intertextual connection is based on the idea of animalization that links songs like «El kafkarudo» and «La metamorfosis del kafkarudo», the name of his alternative band Los Kafkarudos, the album *Cabarute* and the play *Symphoneta inphinita (Zooledades)* with Kafka's famous short novel. Tabaré Rivero, as an emblematic artist of rock culture in Uruguay and belonging to various artistic fields, has displayed in his extensive career a variety of intertextual references with other works by local and global artists. In a short period spanning between 2006 and 2008, Rivero has produced a series of poetic, musical, and theatrical pieces that portray the process of animalization of human beings with connotations of alienation and dehumanization, making explicit and some implicit references to Kafka's *The Metamorphosis*. In this article, I analyze the aforementioned poetics of the Uruguayan artist from a Genettean perspective, as these are cases of transtextualities with the work of the Czech writer.

**Keywords:** kafkaesque; Tabaré Rivero; animalization; Los Kafkarudos; *Symphoneta inphinita*.

## «Hay un kafkarudo en mi cabeza»: O kafkiano e a animalização na poética de Tabaré Rivero

### Resumo

Neste artigo, analiso a relação transtextual entre a obra narrativa *A metamorfose* de Franz Kafka e algumas das obras poéticas, musicais e teatrais de Tabaré Rivero desde a perspectiva teórica de Genette. O ponto de conexão intertextual é a ideia de animalização que liga canções como «El kafkarudo» e «La metamorfosis del kafkarudo», o nome de sua banda alternativa Los Kafkarudos, o disco *Cabarute* e a peça teatral *Sinphoneta inphinita* (*Zooledades*) com a famosa novela breve de Kafka. Tabaré Rivero, como artista emblemático da cultura rock no Uruguai e pertencente a diversos campos das artes, tem mostrado ao longo de sua extensa trajetória uma variedade de referências intertextuais com outras obras de artistas locais e internacionais. Em um período breve que abrange de 2006 a 2008, Rivero produziu uma série de obras poéticas, musicais e teatrais que evidenciam o processo de animalização nos seres humanos, com conotações de alienação e desumanização, fazendo referências explícitas e algumas implícitas a *A metamorfose* de Kafka.

**Palavras-chave:** kafkiano; Tabaré Rivero; animalização; Los Kafkarudos; *Sinphoneta inphinita*.

## Presentación

En este artículo se expone un análisis de las transtextualidades presentes entre algunas de las obras poéticas, musicales y teatrales de Tabaré Rivero (1957) en relación con la novela breve *La metamorfosis* de Franz Kafka (1883-1924), publicada en 1915. Las obras seleccionadas como corpus son las canciones «El kafkarudo» (2006) y «La metamorfosis del kafkarudo» (2007), la obra teatral *Sinphoneta inphinita* (*Zooledades*), estrenada en 2006, y el disco *Cabarute* (2008) de La Tabaré. Asimismo, considero parte del corpus el nombre de su banda alternativa y efímera: Los Kafkarudos.

El análisis pretende explicar las relaciones transtextuales, manifiestas de manera explícita e implícita, entre las obras producidas por Tabaré Rivero como creador o cocreador, en un período que abarca entre los años 2006 y 2008, con respecto a *La metamorfosis*, de Kafka, especialmente en lo que se refiere al proceso de animalización y los correspondientes aspectos de alienación y deshumanización de su protagonista, Gregorio Samsa.

El enfoque del estudio se realiza desde las ideas vertidas por Gérard Genette en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), ya sea tomando como centro el concepto de transtextualidad, ya sea uno de sus cinco aspectos o modos de presentación: paratextualidad, intertextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. El concepto de transtextualidad implica la «trascendencia textual del texto» (Genette, 1989, p. 9), es decir que en las obras poéticas, musicales y teatrales de Rivero que he seleccionado, estas dialogan con la obra de Kafka, ya sea porque existen menciones explícitas que nos reactualizan y relocalizan lo kafkiano en una territorialidad uruguaya, o que de manera implícita nos recuerdan el proceso de animalización de Gregorio Samsa, a partir de una serie de indicios textuales.

Tabaré Rivero es, como integrante fundador de La Tabaré Riverock Banda, desde mediados de la década de los ochenta hasta la actualidad, un referente de la cultura rock en Uruguay, gracias a más de una decena y media de discos editados, una serie de operetas-rock estrenadas en teatros montevideanos e incluso por varios documentales y libros que se han publicado sobre sus discos y la historia de la banda. La formación teatral de Tabaré Rivero se exhibe en su rol de actor, dramaturgo y director teatral de sus obras, así como también se aprecia en sus canciones, ya que existen en su discografía varias referencias intertextuales al universo de lo teatral. No obstante, las múltiples transtextualidades que se evidencian en la poética de La Tabaré no se restringen solamente al universo de lo teatral; por el contrario, Rivero ha expuesto una heterogénea variedad

de intertextualidades cinematográficas, musicales, pictóricas y literarias. Por eso las referencias a Franz Kafka no son una particularidad en sí, sino que forman parte de una característica predominante de su poética, que se entronca con el repertorio de intertextualidades literarias de su cancionero.

Lo curioso, tal vez, sea que las referencias a Kafka aparezcan en un período sumamente acotado, que va desde la publicación del disco *Chapa, pintura, lifting* (2006) hasta la edición del álbum *Cabarute* (2008), especialmente si tenemos en cuenta la extensa trayectoria de La Tabaré, que está por cumplir cuarenta años en 2025.

## «El kafkarudo»

El primer caso de transtextualidad es la canción «El kafkarudo» publicada en el disco *Chapa, pintura, lifting* (La Tabaré, 2006), con letra de Tabaré Rivero y música de Hernán Rodríguez, guitarrista de la banda en aquel momento. Entendiendo el título «El kafkarudo» como paratexto del texto principal que es la letra de la canción, este presenta un juego de palabras entre el apellido del escritor checo, Kafka, y la imagen de un cascarudo, que nos recuerda al inicio de la novela *La metamorfosis*, en la que el protagonista despierta transformado «en un gigantesco insecto» (Kafka, 1996, p. 3). Desde el paratexto se aprecia una intención humorística al contraer en el término ambas imágenes, la del escritor y la del insecto, lo que no significa que el título de la canción sea una propuesta de comicidad, sino que luego descubriremos en la canción que funciona como un indicio interpretativo que apela a la alienación de la voz lírica y de su autoidentificación con lo que le sucede al personaje de Samsa.

El músico uruguayo ha declarado en varias oportunidades, en entrevistas y en libros sobre la banda, sus conflictos internos, mentales y existenciales, que han derivado en el consumo de medicación para sobrellevar la angustia y la depresión (Rivero, 1996; Ivanier, 2011; Rivero, 2017). Estas crisis personales se evidencian en las sensaciones de inestabilidad emocional y mental que emergen en las letras de las canciones desde el primer disco, *Sigue siendo rocanrol* (La Tabaré, 1987/1995; 1987/2012), con canciones como «El tacho de la basura», «Neurosis en mi casa», «Zona de combate», «Poema del descensor», «Psicoanálisis» y «Patada en el Bajo Beat»; y que continuó siendo una característica de la poética de la banda a lo largo de toda su discografía. Asimismo, estos conflictos en el cruce entre lo emocional y lo mental se observan en algunos de sus poemas, como por ejemplo en «Mi mente está rota», del libro *Texticulario*: «Se me caen las cosas de la memoria / por los agujeros de las orejas // ¿Dónde caen las cosas? / a veces caen sobre mi almohada / cuando duermo / entonces las pierdo...» (Rivero, 2017, p. 39).

La canción «El kafkarudo» acopla con ese sentimiento de angustia que pesa sobre la mente del artista: «Hay un kafkarudo en mi cabeza... / hay! que me psicopatea y me pateo en un rincón / Hay tanta pereza... ¡Cuánto pesa! / ¿Hay o no hay más Uruguay? / I like a Rolling Stone» (La Tabaré, 2006; 2014).

En la primera estrofa de la canción, la voz lírica nos introduce en su pesar mental. A diferencia de Gregorio Samsa, que despierta una mañana convertido en un insecto luego de una noche de sueños pesadillescos, en el caso de Rivero, el insecto está anclado en el interior de su cabeza, es decir, convive dentro suyo, sin necesidad de manifestarse externamente, al punto tal de sentirse perturbado y acosado en sus pensamientos. La angustia y la depresión se muestran en la dimensión de su pereza que delata, connotando el tedio que sufre en un país que lo hunde en un pozo de ansiedad y malestar. A pocos años del comienzo de un nuevo siglo y milenio, Rivero se pregunta cuál es el lugar del Uruguay en este mundo globalizado, en el que un país pequeño queda casi que condenado a ser una colonia perpetua. Por eso, cierra la estrofa con un verso de cierto tono irónico, como demostración de la colonialidad cultural del rock uruguayo al referirse a su gusto personal por la banda británica The Rolling Stones, al tiempo que el verso también parafrasea la famosa línea «Like a Rolling Stone», de la canción homónima de Bob Dylan de 1965. El gusto de Tabaré Rivero por The Rolling Stones está declarado desde el inicio de su banda, ya sea por la versión de «Honky Tonk Women» que aparece publicada en el primer disco, «Mujeres de Honky Tonk», y que da cierre a este, o por la referencia a Brian Jones en la letra de la canción «Sigue siendo rocanrol», publicada como bonus track en la reedición de 1994 en formato de disco compacto de su segundo fonograma, *Rocanrol del arrabal* (La Tabaré, 1989/1994; 1989/2012). En esta canción Rivero expresa: «Dicen que James Dean murió / Dicen que Brian Jones murió / Dicen que Keith Moon murió / pero yo... ¡todavía no!» (La Tabaré, 1994; 2012). Como curiosidad, en varias oportunidades en los recitales de La Tabaré, cuando Rivero canta «El kafkarudo», altera el verso original y canta: «I don't like a The Rolling Stones» como forma de mantener cierta actitud crítica con el devenir de la cultura rock en una cultura del entretenimiento global y del consumo masivo.



Fig. 1. Tabaré Rivero en 2010

En la segunda estrofa, el proceso de animalización que se había producido en el interior de su mente ya se manifiesta exteriormente; la voz lírica se autoidentifica con el insecto y se manifiesta la correspondencia con el personaje de Gregorio Samsa: «Hay un kafkarudo ahí en mi cama / ahí, desnudo entre la fama y la desolación / ahí, tras el telón de los miedosos / ahí, soy un bicho asqueroso en mi caparazón» (La Tabaré, 2006; 2014). Los primeros años del siglo XXI trajeron una inusitada popularidad para las bandas de rock uruguayo, en cuanto a la cantidad de personas que se volcaron a prestar atención a artistas locales pertenecientes a este género musical, lo que quedó consolidado a través del fenómeno masivo de los recitales del Pilsen Rock, organizados en el departamento de Durazno. La Tabaré, ya como banda histórica de la cultura rock en el Uruguay, también participó de ese fenómeno de repercusión y el mayor interés de los medios de comunicación. Si bien el mayor alcance de popularidad lo tuvieron bandas como No Te Va Gustar, La Vela Puerca y La Trampa, una buena cantidad de otros grupos de rock también sintieron la observación y escucha que se tenía sobre su obra artística. En esos años, La Tabaré publicó uno de sus discos emblemáticos del nuevo siglo: *Sopita de gansos* (2002), con la colaboración en la producción artística de Fernando Cabrera. Luego de este se editaron, un disco de rarezas, *Archivoteca de rescatacánticos y poemazacotes* (2004a), y un disco que registra un recital realizado en el Teatro ND Ateneo de Buenos Aires: *18 años vivos* (2004b). Es así que, en 2006, La Tabaré formaba parte de una eclosión del rock uruguayo, por lo que decidieron irse a Chile a grabar en mejores condiciones técnicas un nuevo disco de estudio, pero integrado con viejas canciones de la banda, tanto de la década de los ochenta («El tacho de la basura», «Zona de combate», «Excepto», «Un romancero» y «Epitafio») como de los noventa («Las raíces desteñidas», «Contra crisis/Sociedad Alternativa» y «Ojalá»), así como también algunas de comienzos del siglo («Flan del rock» y «La enemistad»), de la época de *Sopita de gansos* (2002). Asimismo, contiene dos versiones de otros artistas («Crua chan!», de Sumo, y «Gurisito», de Daniel Viglietti), y dos canciones nuevas: «BDSM» y «El kafkarudo». El disco tiene como característica, además de una mejor calidad de sonido con respecto a las grabaciones anteriores, el haber variado los títulos de las canciones originales con la eliminación de adjetivos, artículos, preposiciones o el agregado de estos («El tacho», «Zona», «Romancero», «Las raíces», «Contracrisis (alternativa)», «Excepto a veces», «Un epitafio»). Así, el nombre del disco *Chapa, pintura, lifting* (2006) cobra una significación de la alteración del estado de las cosas en el sentido en que estaban hasta ese momento, semejante a las transformaciones que sufren Samsa en su proceso de animalización y la voz lírica

de «El kafkarudo», que se angustia por sentirse atrapado entre el inusual éxito de la repercusión mediática y el desamparo que acarrea la popularidad. La necesidad de querer escapar y esconderse ante esta nueva realidad se muestra en el verso «ahí, tras el telón de los miedosos», mientras que se suma el desprecio a sí mismo, «soy un bicho asqueroso en mi caparazón» (La Tabaré, 2006; 2014).

El estribillo marca la intertextualidad explícita con la novela de Kafka: «Gregorio yace en su cama / y ya no puede salir de ahí / como si fuera un fantasma / nace y se muere en tanto dolor / de su amor azul» (La Tabaré, 2006; 2014). La referencia casi explícita (nos faltaría el apellido para que fuese absoluta) al protagonista de *La metamorfosis* confirma la intertextualidad de la canción, que ya había brindado antes indicios textuales desde el paratexto del título hasta las alusiones al insecto. La letra de la canción cambia su foco en el estribillo, ya que en las estrofas el centro de atención radica en cómo se siente la voz lírica en su pesadumbre, lo que identificamos con la identidad de Tabaré Rivero. Sin embargo, en el estribillo la focalización recae en Gregorio Samsa, como antecedente de ese sujeto espiritual angustiado por su circunstancia en la vida y que queda relegado a la soledad de su cuarto, es decir, Rivero se reconoce como un igual en ese estado de alienación y aislamiento del personaje ficticio de Kafka. El confinamiento de Gregorio en su cama es, de alguna manera, un vínculo con el malestar y extrañamiento que sufre Rivero en el mundo actual.

Por eso en la estrofa final se retoma la focalización en la voz lírica que se prepara para enfrentar a un mundo que le resulta hostil, ajeno y violento, por lo que no puede hacer otra cosa que responder también con violencia, de modo tal de defenderse o protegerse, intentando recuperar el amor perdido: «Ando afilando el puñal frío / ando destapando embudos agudos del temor / tengo un kafkarudo encima mío / ando pegando con engrudo los nudos de otra flor» (La Tabaré, 2006; 2014). El miedo puede paralizar o, por el contrario, generar la rebeldía suficiente de querer revertir la realidad, por lo menos la realidad circundante. En este sentido, Rivero pareciera anunciar que, ante el hastío de lo cotidiano, su búsqueda está en encontrar la belleza más inmediata y cotidiana, como lo es la imagen de esa flor que cierra la letra de la canción.

## Los Kafkarudos

En 2007 se publicó un disco extraño, *Volumen II*, de una banda extraña, Los Kafkarudos. Por un lado, un disco extraño porque, siendo el álbum debut de un grupo, se lo tituló como si fuese la segunda parte de una obra inicial. Por otro, una banda extraña porque el grupo Los Kafkarudos reunía en su integración a músicos uruguayos que habían desarrollado durante décadas sus propias carreras artísticas, cada uno de ellos por separado y, si bien estaban en sintonía de influencias de las que eran herederos, poseían estéticas musicales y poéticas disímiles: Gastón Ciarlo (Dino), Walter Bordoni, Alejandro Ferradás y Tabaré Rivero; además de las lecturas poéticas de Atilio Duncan Pérez da Cunha (Macunaíma) y la colaboración en un par de letras de Eduardo Darnauchans. Los Kafkarudos fue la versión uruguaya de los Traveling Wilburys, aquella superbanda roquera que congregaba a una élite de músicos británicos y estadounidenses: Bob Dylan, George Harrison, Tom Petty, Roy Orbison y Jeff Lynne. La comparación no es gratuita porque esta banda de grandes estrellas de la cultura rock del mundo publicó en su momento dos discos: *Traveling Wilburys Vol. 1* (1988) y *Traveling Wilburys Vol. 3* (1990), siendo el nombre de este segundo álbum una especie de broma ideada por George Harrison para confundir a los seguidores del grupo. De este modo, Los Kafkarudos extendieron el chiste nombrando su primer disco como *Volumen II*, de manera de desconcertar al público local que no conociera la anécdota, y estableciendo un vínculo transtextual (entre paratextos) con los Traveling Wilburys.

La superbanda uruguaya, a pesar de editar este disco en 2007, no se presentó en vivo hasta el 18 de noviembre de 2012, cuando realizaron un recital en la Sala Zitarrosa. En aquella oportunidad, anunciaban su presentación ante el público, citando las palabras que había escrito Fernando Peláez (2007) para el librito interno del álbum: «Bien lejos de considerarse héroes del rock'n'roll, bien cerca de identificarse con personajes kafkianos que se enfrentan a un mundo cuyas reglas no llegan a comprender». La declaración de Peláez sobre la banda ofrece una serie de indicios de la perspectiva de los integrantes: 1) al tiempo que se consideran como parte integrante de la escena de la cultura rock en el país, ellos no poseen las características heroicas y divinos, a diferencia —tal vez— de otros colegas; 2) se identifican con los personajes creados por Franz Kafka; y 3) están desconcertados ante un mundo de lógicas internas que les resulta extraño. Estas tres interpretaciones posibles, a partir de la cita extraída del librito de su disco debut, poseen un vínculo estrecho con los aspectos estudiados en el análisis de la canción «El kafkarudo» de La Tabaré. En este caso, propongo una metáfora disparadora para reflexionar brevemente: lo kafkiano como un virus que se propaga entre los sujetos que no logran adaptarse, asumir, reverenciar o entender el mundo que los rodea, por lo que lo kafkiano deriva en

aislamiento, desavenencias y alienación. Por ende, los sujetos kafkianos buscan y se juntan con otros iguales a ellos, de allí el surgimiento de Los Kafkarudos como una banda de rock en desacuerdo filosófico, estético y poético con lo que prevalece en el entorno. El texto de Peláez en el librito de *Volumen II* se cierra con una serie de preguntas que subrayan la idea de incomprensión y quijotismo de estos kafkianos músicos uruguayos y que juega en palabras con la canción que abre el disco: «¿Quién no ha contemplado alguna vez su propia vida con extrañeza? ¿Quién no se ha sentido como un bicho raro rezagado del pelotón?» (Los Kafkarudos, 2007).

## «La metamorfosis del kafkarudo»

El disco *Volumen II* (2007) está conformado por doce canciones y tres poemas escritos y leídos performáticamente por Macunaíma. En el caso de las canciones, tanto las letras como las músicas pertenecen a cada uno de los integrantes que se entrecruzaron para tal función, es decir, la letra de uno es musicalizada por otro y así sucesivamente. La canción de apertura del disco es «La metamorfosis del kafkarudo», con letra de Walter Bordoni y música de Tabaré Rivero. Desde el nombre de la canción se produce la triple intertextualidad: en primer lugar, con la canción de La Tabaré «El kafkarudo»; en segundo lugar se hace explícita la referencia a la novela de Kafka, *La metamorfosis*; y, en tercer lugar, la metatextualidad con el nombre de la propia superbanda, Los Kafkarudos.

De alguna forma, Bordoni toma la idea de Rivero y la traslada a su estilo poético particular. Incluso, la letra posee una relación intertextual con una canción anterior de Walter Bordoni, junto con Gastón Rodríguez, «La canción de los leprosos» (*Aguafuertes montevideanas*, 1997), ya que coinciden en la imagen de un verso: «Convidados de piedra», pero más allá de esta imagen que podría ser casual en tanto metáfora fosilizada, ambas se presentan como manifiestos de existencia ante el mundo. En «La canción de los leprosos», la manifestación es declarativa de lo que se es como sujeto, es decir, prevalece un *somos* que estructura la letra de forma anafórica («Somos individuos medio extraños», «somos los convidados de piedra», «somos tipos muy cabezaduras», «somos los fantasmas de la imagen», «somos vasallos de la corte de Juan Carlos»). En «La metamorfosis del kafkarudo», en tanto, la declaración está marcada por el «no somos nada, salvo...», en una posición más nihilista y punk ante el devenir del mundo en este siglo XXI: «No somos nada, salvo / los aguafiestas amargados de la cuadra / No somos nada, salvo / los convidados de piedra en la farándula de la chotada». Una versión de «La canción de los leprosos» figura en el disco en vivo de Bordoni, *Alter* (2006), en el que participa cantando Tabaré Rivero.

«La metamorfosis del kafkarudo» funciona como manifiesto artístico, político y filosófico sobre una perspectiva del mundo que implica asumir las paradojas asociadas con los distintos procesos de colonialismo desde la territorialidad uruguaya. La voz lírica toma una identidad plural, la de los kafkarudos, sujetos alienados, partícipes voluntarios e involuntarios del entrecruzamiento de culturas locales y globales que dieron por resultado una personalidad kafkiana, simultáneamente cercana y lejana de lo que lo rodea. Y es en esa paradoja que radica su desolación y extrañamiento:

No pudimos ser Elvis o Dylan o Hendrix, un englishman en New York / No pudimos ser Lennon, McCartney, Mick Jagger, gardeles del rocanrol / Nos orbitó el karma de otario, el tufo del barrio que se nos pegó / Como buen cascarudo cargamos ser el bicho raro rezagado del pelotón.

El sueño terminó para una generación —o tal vez dos— que, a través del Mayo francés, el *flower power*, la postura antibelicista, el verano del amor, la revolución sexual, el amor libre, el consumo experimental de drogas, la psicodelia, el estilo de vida bohemio, la meditación, la paz como utopía, el ecologismo y el rechazo al consumismo, había avizorado un mundo mejor.



Fig. 2. Portada del álbum *Volumen II* de Los Kafkarudos. Montevideo, 2007

El resto de la letra continúa con el mismo sentido de esta estrofa inicial, a partir de un repertorio de imágenes referenciales que son intertextualidades de gustos personales de Bordoni, compartidos con sus pares kafkianos —colegas kafkarudos— y que, en cierta medida, sirven para delimitar el mapa en el que se enclava el sujeto perdedor de un sueño colectivo que ha visto cómo se derrumba la utopía de una generación:

Siempre con la misma milonga aferrados al dogma del fiel perdedor / va esta banda de locos sin causa alzando la lanza de aquel trovador / que quién sabe si piensa que el tiempo es el tiempo de un tiempo que hace rato acabó / como el viejo Quijote que vuelve en el mismo lugar donde todo empezó (Los Kafkarudos, 2007).

A lo largo de la letra, aparecen algunos indicios textuales que recuerdan el proceso de animalización que sufre Gregorio Samsa: el cascarudo, el bicho, el caparazón. Sin embargo, la metamorfosis que anuncia el título no está dirigida al protagonista de la novela, sino a esos personajes kafkianos de las generaciones de los sesenta y setenta que han percibido, desde la territorialidad uruguaya, cómo el relato del progreso del ser humano y la voluntad creativa de la cultura rock ha decantado en un fracaso, en términos comerciales, dada su inutilidad para los fines del mercado global. La metáfora de la metamorfosis del kafkarudo radica en la forzada adaptación que exigen los tiempos del nuevo milenio, en el que hablar de ciertas ilusiones, ideales y propósitos pareciera no poder escapar del cinismo actual, por lo que la voz lírica acepta la ironía del destino: «No somos nada, salvo / ruido molesto en la frecuencia modulada / No somos nada, salvo / un viejo eslabón perdido chocando rocas desenroladas». De estos versos se desprende una triple intertextualidad, que se concentra en la imagen de esas rocas que chocan, aludiendo simultáneamente a la canción «Rollin' Stone» (1950), de Muddy Waters, a la banda The Rolling Stones y a la canción «Like a Rolling Stone» (1965), de Bob Dylan. Una imagen significativa para esas generaciones de los sesenta y setenta, idealista y revolucionaria, que en la primera década del milenio no encuentra un lugar posible de expresión, quedando absolutamente al margen de la radiodifusión y de los medios de comunicación en general, aislados al consumo de una minoría que todavía encuentra un valor en determinados mensajes.

### *Symphoneta inphinita*

El 12 de mayo de 2006, Tabaré Rivero estrena la obra *Symphoneta inphinita (Zooledades)* en la Sala Zitarrosa. En el programa de la obra se adelantaba la tonalidad de la trama que se presenciaría en escena:

Somos animales a los que pretenden domesticar. Somos enjaulados, formamos el zoológico de pensantes. ¡Pasen y vean!... el circo y la diversión va a comenzar... perros obedientes!, monos educados!, ¡aves de rapiña rapiñadas!... y humanoides asustados!... todos son lo mismo: ¡el domador!... (Rivero, 2017, p. 125).

*Sinphoneta inphinita* es una fábula dramática, dividida en seis escenas y una canción final: «Zooledades», posteriormente editada en el disco *Cabarute* (2008), mientras que la obra teatral fue publicada en el libro *Texticulario* (2017). El título alude a una sinfonietta, un grupo musical conformado con menos integrantes que una orquesta sinfónica. En este sentido, la banda musical en escena es La Tabaré Riverock Banda, y está acompañada por los actores y actrices y el grupo de danza A las Corridas. En tanto fábula, *Sinphoneta inphinita* cuenta en cada una de las escenas una historia protagonizada por animales, en su mayoría, con una pequeña reflexión final a modo de moraleja. Como es usual en las fábulas, los personajes animales poseen características humanas. En el caso específico de esta obra, pareciera ser a la inversa lo que sucede: son humanos animalizados, es decir, personas que han sufrido un proceso de animalización al estilo kafkiano, en el que sus rasgos humanos, civilizados y espirituales, parecieran haberse disueltos en beneficio de una emergencia bestial, un instinto salvaje, con algunas aristas de racionalidad que se restringen a la autoobservación de su condición animalesca y deshumanizada.

La escena I, titulada «Pajarones», es el diálogo entre un Hombre Pájaro y una Mujer Pájaro, cuyo tema central de conversación es la culpa y la inocencia, para llegar finalmente a la conclusión de que «todos somos culpables» (Rivero, 2017, p. 126). La moraleja de esta escena se estructura en cuatro parlamentos: el primero cuando el Hombre Pájaro dice: «Ser inocente en estos tiempos requiere un altísimo grado de adaptación»; el segundo, cuando la Mujer Pájaro responde a esto, diciendo: «Usted me está juzgando según sus propias leyes. Se mete en mi jaula sin autorización y además me juzga culpable». El tercero es la paradoja que señala el Hombre Pájaro: «Un pájaro culpable, tan culpable como Ud. y como todos los inocentes... ahora soy un perseguido», y, finalmente, la respuesta de la Mujer Pájaro: «A mí me persiguen esas sombras humanas de mierda... me da miedo...» (Rivero, 2017, p. 126).

La escena II, titulada «Los monotemáticos», está protagonizada por dos mendigos, Hombre-Mono y Mujer-Mona, cuyo punto de discusión son los aspectos machistas y feministas que emergen de ellos a partir de sus rasgos físicos, en los que cada uno desea tener lo que el otro tiene. Luego de un ida y vuelta de increpaciones de tono humorístico, el Mono le regala las botas a ella, bajo la frase: «¡Quédeselas! Pero sepa que yo no soy ni machista, ni egoísta ni conservador. Mire, le doy mis botas de regalo, solo para demostrarle que soy un dadivoso...», a lo que luego la Mona responderá: «Pero recuerde: una bota encima de la cabeza no aplasta los ideales... y un buen calzado, no disimula el pie plano...» (Rivero, 2017, pp. 128-129).

En la escena III, «De lesa humanidad», la escena está llevada a cabo por seres humanos, nombrados H. y M. en el texto (hombre y mujer), y de ella emergen más que diálogos, una serie de interpelaciones proyectadas hacia el público. Todas ellas cargadas de moralejas, algunas sumamente breves y otras más extensas, como por ejemplo la siguiente que, a su vez, esconde una especie de caligrama de un triángulo, solamente observable en el texto impreso:

¡cuánto desprecio por sí mismo tiene el hombre!  
 el inhumano ridículo honorífico  
 el que lee los diarios y se informa y se deforma  
 el que dice que no sabe, pero cree que sabe  
 el que no le importa nada y se divierte  
 el que va a bailar todos los sábados  
 o a mirar vidrieras y de compras  
 el que estudia para progresar  
 el buen vecino que es malo  
 el mujeriego y el infiel  
 el borracho sobrio  
 el drogón muerto  
 el impecable  
 el otro  
 y yo (Rivero, 2017, p. 130).

El parlamento de H. citado exhibe un pensamiento kafkiano desde su inicio, del que se desprenden los rasgos de un espíritu solitario, deshumanizado y alienado, como características del ser humano moderno/ posmoderno, atravesado por la avalancha informativa de los medios de comunicación, la industria del entretenimiento y el ocio, las modas musicales bailables, el mercado de consumo, el estudio como mecanismo de ascenso social, el alcohol y las drogas. En suma, un repertorio de elementos que agreden la integridad del ser humano, que va perdiendo lentamente su identidad en pos de una animalización que resulta en un estado de cosificación. La figura del caligrama, justamente, acompaña visualmente el contenido del parlamento, ya que el desprecio de la humanidad en general como colectivo se va particularizando hasta alcanzar un yo solitario en la última línea.

En la escena IV, «Porcino-sabías», solamente participa el Lobo, con un único parlamento; un monólogo que posee una intertextualidad explícita con el cuento de «Los tres chanchitos», pero esta vez reivindicando la figura del lobo, por ser un animal al que se le han adjudicado los dotes de la maldad, la traición, la avaricia:

Un chanco tenía mucho miedo porque hizo su casa de madera y no era muy segura, el otro chanchito, mucho más asustado aún, la hizo de piedra para que nadie, nadie pudiera entrar, pero el tercer chanchito se vino para mi casa... y se dio cuenta, que no hay nada que temer... (Rivero, 2017, p. 131).

La vida moderna está signada por las sensaciones de inseguridad y miedo hacia el otro, el afuera, lo desconocido. En este sentido, los personajes fabulados de «Los tres chanchitos» son representantes de ese miedo hacia el sujeto diferente, ya sea por su apariencia o por su actuar distinto. La anécdota argumentativa de esta escena, en la que se conoce la voz del lobo, propone una moraleja para pensar diferente a lo inducido por el cuento infantil, ya que el tercer chanchito resulta beneficiado y protegido por el lobo, que le ofrece refugio.

En la escena V, «A lo bestia», se hace presente una especie de zoológico o circo en el que figuran un Lobo, un Pájaro, una Perra-Niña, una Mona y un Perro-Niño; desde el título de la escena se puede anticipar que estamos frente a un microbestiario, en el que la humanidad se ha animalizado en el peor sentido del término. El diálogo entre los animales está marcado por una serie de preguntas sobre qué se debe hacer en la vida para ser parte de la sociedad y no quedar excluidos, marginados. La interrogante inicial es significativa cuando todos los personajes, al unísono, se preguntan: «¿Qué es lo que tenemos que hacer... cuando no sabemos qué hacer?!... ¿qué es lo que tenemos que hacer... cuando no sabemos qué hacer?» (Rivero, 2017, p. 131). La conversación transcurre en términos de disconformidad, bajo una zona de cuestionamiento a las pretensiones que exige el sistema social, cultural y económico para formar parte de él como ciudadano adaptado a la convivencia. En este sentido, en la escena se trasluce un pensamiento kafkiano, expresado por el personaje del Pájaro: «¿Eso es lo que tenemos que hacer los bichos raros, aceptar?» (Rivero, 2017, p. 131). La imagen del «bicho raro» encierra dentro de sí la idea del sujeto alienado, un inadaptado social que no acepta las normas o, tal vez, no las comparte o no las entiende, y queda recluso a la sensación de extrañamiento frente a un mundo que le resulta ajeno y hostil; semejante al personaje de Gregorio Samsa en *La metamorfosis*. En este caso, los personajes ya están animalizados (Lobo, Pájaro, Mona) o en proceso de animalización (Perra-Niña y Perro-Niño), estos últimos porque todavía no son adultos, es decir, no han completado la transformación que los convierta definitivamente en los «bichos raros» del sistema hegemónico. Por este motivo, todos ellos, ya sea los transformados absolutamente o los humanos que se encuentran en ese proceso de metamorfosearse, expresan sus deseos de no pertenencia a lo establecido. El pájaro exclama: «¡Queremos ser como animales!», mientras que la Perra-Niña desea: «¡Queremos ser bestias de la libertad!...»; o el Perro-Niño grita: «¡Queremos ser antihumanos!» (Rivero, 2017, p. 132). Ante el fracaso de pertenecer al mundo civilizado, cuyas exigencias parecieran ser irracionales y restrictivas de la libertad, el mundo animal queda como último reducto de la emancipación, la autodeterminación y la voluntad.

En la última escena, «Cuna de canes», los protagonistas son una madre con su hija y un padre con su hijo. En esta escena se visualiza cómo la humanidad actúa —paradójicamente— de manera deshumanizada, semejante al costado más salvaje de los animales. La madre expone a su hija a que conquiste al niño con actitudes sensuales y sexuales, mientras que el padre empuja a su hijo a una actitud de violencia para atraer la atención de la niña. El lado salvaje de estos seres humanos aparece expresado a través de metáforas que aluden a lo perruno. El parlamento final es la negación del niño de aceptar las exigencias de su padre para ingresar al mundo adulto, aunque si bien reconoce su animalidad, no lo hace en los mismos términos que su progenitor:

Me niego a ser el mejor amigo del hombre... me niego a ser el mejor amigo del perro... ¿pichicho faldero?, ¡las pelotas!... ¿perro guardián?, ¡las pelotas!... en esta vida de perro que nos tocó vivir... ¡todo por un hueso!... ni Lassie, ni Rin Tin Tin, ni Pluto, ni Scooby Doo... perro que ladra no muerde mientras ladra y yo, ya no ladro más... meo en tu árbol y cago tu vereda... y me voy antes de que caiga la perrera... ¡chau! (Rivero, 2017, p. 136).

La obra *Symphoneta inphinita* se cierra con todos los animales cantando la canción «Zooledades», que posteriormente sería publicada en el disco *Cabarute* (2008), de La Tabaré.

## Cabarute

El disco *Cabarute* (2008) está conformado por doce canciones, de las cuales la gran mayoría posee recursos estilísticos que incluyen imágenes de animales en algunos de sus versos: «Fuiste un ave en mi cielo», «fui tu pez en mi anzuelo» («El último round»); «Luciérnagas de la maldad», «y de repente la fauna y la flora / se encaman...» («Chacarera nocturna»); «vi cucarachas en los besos de la gente normal», «Rocinante redomón», «vi el perfume vomitivo de / moscones zumba modas», «vi sirenas en un mar podrido», «vi perros rabiosos cagando la / alfombra roja de la fama», «vi política en ballenas, los bosques / y la Luna», «vi bichitos y niños ingenuos... / transparentes... hermosos...» («Invisibilizaciones»); «y hay que zafar como un pobre animal» («¡Estop!»); «A brindar / por asco de moscas» («¡Rocanrol y después...!»). No obstante, hay dos canciones que se destacan por encima del resto en cuanto a la utilización de imágenes de animales: «Senotar y satar» y «Zooledades».

La primera es la que abre el disco, y su título cobra sentido si se lo lee al revés: «Ratas y ratones»; de hecho las primeras cuatro estrofas están escritas con las palabras al revés y algunas de esas, a su vez, escritas con las letras cambiadas por el grafema fonético, produciendo en la audición un efecto de idioma extranjero, como si fuese una especie de alemán o ruso: «Oef eleuh odnum le ek / oksa ad em onamuh le ek / Sámed ol eleuh ek lam ek» (se lee al revés y respetando la ortografía: «Que el mundo huele feo / que el humano me da asco / que mal que huele lo demás»). En esta estrofa se percibe, nuevamente, la poética de Rivero y su malestar kafkiano hacia la humanidad, que lo hace repeler la inmundicia del mundo, así como también recurrir a imágenes de animales para establecer correspondencias con aspectos miserables de lo humano: «Bañado en perfume francés / me compro tu dios-jabalí»; «Serodeor rop odimokrak / Serolo lam y osek ed / Senotar y satar ed / ¡puaj!» («Carcomido por roedores / de queso y mal olores / de ratas y ratones / ¡puaj!»).

Pero la canción que agrupa al bestiario del que se sirve la poética de *Cabarute* (2008) es «Zooledades», que en su propio título juega con dos palabras: soledades y zoológico. Es decir, en el título se infiere la asistencia a un zoológico de almas solitarias, una sociedad animalesca de vínculos cercenados, justamente, por la falta de humanidad. La letra de la canción, al igual que el título, posee una cuestión lúdica para el oyente-lector del texto, ya que juega con el nombre de los animales, distorsionándolos para producir una segunda lectura, un doble significado, que ubique a las personas en una zona intermedia entre sus cualidades humanas y animales:

Había una-vez-truz... / y un chanco burgués / y otra mosca más / sos un chimpansex / bicho ¿qué vichás? // Yegua de streep tease / buey trabajador / y un nariz de fierro / perro adicto y delator. // Domador domado / sin fiera feroz / ‘tamos enjaulados / las celdas en pos / de la humanidad... / (de la zooledad). // Hormiga viajera / cigüeña París / la rata ratera / perdiste perdiz. // Humano animal / mal depredador / y un gallo de riña / pico-piña al perdedor. // Pez en su pecera / vaca en bacanal / ave prisionera / en jaulas de metal / de la humanidad... / (de la zooledad). // En este mundo imperfecto / la vaca en la lechería / tomando vino y la urraca / que hoy no vino, se reía / en este mundo imperfecto / vaca-lacar-nicer-ía. // Víbora habla Párcel / pulga en tu pulgar / humano a la cárcel / delfín del final / de la humanidad / (de la zooledad). (La Tabaré, 2008).

Como se mencionó anteriormente, la canción fue utilizada para cerrar la obra *Symphoneta inphinita*, fábula que estaba protagonizada por humanos animalescos. En el caso de *Cabarute* (2008), desde la portada del disco, como también en su librito interior desplegable, se observan dibujos de estos humanos animalescos o animales humanizados, ilustrados por el artista visual Oscar Larroca, lo que sirve como indicio del bestiario que luego se confirma en la poética del álbum, especialmente en la canción «Zooledades». La canción expone un

repertorio de insectos, animales, bichos, que son producto de nuestros procesos de metamorfosis, desde lo humano hacia lo animal, y exhibe los roles que asumimos socialmente en el mundo actual («chanchito burgués», «chimpancé», «buey trabajador», entre otros). Entre medio del listado, la voz lírica entromete su perspectiva sobre la humanidad y el mundo: «Humano animal / mal depredador», «tamos' enjaulados», «en este mundo imperfecto». En estos versos se trasluce una mirada irónica hacia la pérdida de libertad en pos de la seguridad, y el reconocimiento de haber construido un mundo social con reglas injustas, en el que los sujetos se encierran en su soledad, en su *zooledad*.

## Consideraciones finales

A lo largo del estudio se verifica que existen relaciones transtextuales entre *La metamorfosis* de Kafka y las obras creadas por Tabaré Rivero, registrándose distintas modalidades de transtextualidad, específicamente paratextuales, metatextuales e intertextuales. Dichas transtextualidades se pueden observar porque las referencias a Kafka y su emblemática novela son explícitas y también implícitas, ya que emergen indicios que permiten establecer conexiones entre las producciones artísticas.

La trayectoria artística de Tabaré Rivero (1957) abarca más de cuarenta años en la cultura uruguaya, participando en diferentes campos disciplinares como la música, el teatro y la literatura, con distintos roles en su ejecución (músico, letrista, compositor, escritor de prosa, director, actor, dramaturgo, poeta). En dicha trayectoria, se observa que en sus producciones recurre frecuentemente a la utilización de referencias transtextuales que promueven una mayor complejidad en las significaciones e interpretaciones. En este sentido, en el período brevísimo de esos años entre 2006 y 2008, se evidencia que existe una destacada conexión entre las obras creadas por Rivero y *La metamorfosis* de Kafka, sobre todo ateniéndose a los procesos de animalización de los seres humanos como consecuencia de estados de alienación, soledad y marginalidad. A pesar de la brevedad del período, queda manifiesta la intensidad y el caudal de las referencias intertextuales de Rivero hacia el pensamiento kafkiano. En vista de lo expuesto podemos afirmar Tabaré Rivero es en el ámbito uruguayo uno de los creadores que acusan la mayor influencia de Kafka, pese a que generalmente en ese contexto se mencionan otros autores y su nombre suele ser no solamente solapado, sino directamente silenciado.

## Referencias bibliográficas y discográficas

- Bordoni, W.; Rodríguez, G. (1997). *Aguafuertes montevideanas* [Álbum]. Ayuí/Tacuabé.
- Bordoni, W. (2006). *Alter* [Álbum]. Ayuí/Tacuabé.
- Dylan, B. (1965). *Highway 61 Revisited* [Álbum]. Columbia Records.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Editorial Taurus.
- Ivanier, F. (2011). *La culpa es mía. Biografía inconclusa de Tabaré Rivero*. Montevideo: Aguilar.
- Kafka, F. (1996). *La metamorfosis. El proceso*. México D. F.: Porrúa.
- La Tabaré Riverock Banda. (1994). *Rocanrol del arrabal* [Álbum]. Orfeo. (Original publicado en 1989).
- La Tabaré Riverock Banda. (1995). *Sigue siendo rocanrol* [Álbum]. Orfeo. (Original publicado en 1987).
- La Tabaré Riverock Banda. (2012). *Sigue siendo rocanrol* [Álbum]. Montevideo: Bizarro Records. (Original publicado en 1987).
- La Tabaré Riverock Banda. (2012). *Rocanrol del arrabal* [Álbum]. Bizarro Records. (Original publicado en 1989).
- La Tabaré. (2002). *Sopita de gansos* [Álbum]. Ayuí/Tacuabé.
- La Tabaré. (2004a). *Archivoteca de rescatacánticos y poemazacotes* [Álbum]. Ayuí/Tacuabé.
- La Tabaré. (2004b). *18 años vivos* [Álbum]. Ayuí/Tacuabé.
- La Tabaré. (2006). *Chapa, pintura, lifting* [Álbum]. Bizarro Records.
- La Tabaré. (2008). *Cabarute* [Álbum]. Bizarro Records.
- La Tabaré. (2014). *Alineación & balanceo* [Álbum]. Plaza Independencia.
- Los Kafkarudos. (2007). *Volumen II* [Álbum]. Bizarro Records.
- Peláez, F. (2007). *Librillo interior del disco Volumen II de Los Kafkarudos*. Montevideo: Bizarro Records.

- Rivero, T. (1996). *La Tabaré: 10 años de éxito al dope*. Montevideo: Yoca-Aymara.
- Rivero, T. (2017). *Texticulario*. Montevideo: Perro Andaluz.
- Traveling Wilburys. (1988). *Volumen I* [Álbum]. Warner Bros. Records.
- Traveling Wilburys. (1990). *Volumen III* [Álbum]. Warner Bros. Records.
- Waters, M. (1950). *Rollin' Stone* [Álbum]. Chess Records.