

# Diálogos con Kafka desde el Perú: dos percepciones sobre el lenguaje y *La metamorfosis*

*Luis Enrique Landa Rojas*

Pontificia Universidad Católica del Perú  
llanda@pucp.edu.pe

Recibido: 22/03/2024

Aceptado: 22/04/2024

## Resumen

Si bien la tradición literaria peruana no ha ofrecido una constante reflexión académica acerca de la obra de Kafka, sí la alcanza el determinante eco de la universalidad del tópico kafkiano. Es decir, el Perú no es ajeno a la influencia relevante del escritor checo. En el presente texto se reflexiona sobre la manera en la que, a través de manifestaciones estrechamente vinculadas al lenguaje, dos obras literarias contemporáneas toman *La metamorfosis* como referente intertextual para expresar esa influencia dentro de la verosimilitud de su universo propio. En este sentido, fragmentos de la novela *El hablador* (1987), de Mario Vargas Llosa, y el soneto «A Grete», incluido en el poemario *Vigilia de los sentidos* (2005), de Jorge Wiese, constituyen dos ejemplos contemporáneos del vínculo entre la literatura peruana y la obra de Kafka.

**Palabras clave:** *La metamorfosis*; *El hablador*; *Vigilia de los sentidos*; intertextualidad; kafkiano.

## Dialogues with Kafka from Peru: two perceptions about language and *The Metamorphosis*

### Abstract

Although the Peruvian literary tradition has not offered a constant academic reflection on Kafka's work, it is touched by the decisive echo of the universality of the «Kafkaesque» topic. That is to say, Peru is no stranger to the relevant influence of the Czech writer. In this text, we reflect on the way in which, through manifestations closely linked to language, two contemporary literary works take *The Metamorphosis* as an intertextual reference to express it within the verisimilitude of their own universes. In this sense, fragments of the novel *The Storyteller* (1987) by Mario Vargas Llosa, and the sonnet «To Grete» included in the collection of poems *Vigil of the Senses* (2005) by Jorge Wiese, are two contemporary examples of the link between Peruvian literature and Kafka's work.

**Keywords:** *The Metamorphosis*; *The Storyteller*; *Vigil of the Senses*; intertextuality; Kafkaesque.

## Diálogos com Kafka desde o Peru: duas percepções sobre a linguagem e *A Metamorfose*

### Resumo

Embora a tradição literária peruana não tenha oferecido uma reflexão acadêmica constante sobre a obra de Kafka, ela é atingida pelo eco determinante da universalidade do tópico kafkiano. Ou seja, o Peru não desconhece a relevante influência do escritor checo. Este trabalho reflete sobre a forma como, através de manifes-

tações intimamente ligadas à linguagem, duas obras literárias contemporâneas tomam *A metamorfose* como referência intertextual para expressá-lo dentro da verossimilhança de seu próprio universo. Nesse sentido, fragmentos do romance *O falador* (1987), de Mario Vargas Llosa, e o soneto «A Grete», incluído na coletânea de poemas *Vigilia de los sentidos* (2005), de Jorge Wiesz, constituem dois exemplos contemporâneos da ligação entre a literatura peruana e a obra de Kafka.

**Palavras-chave:** *A Metamorfose*; *O falador*; *Vigilia de los sentidos*; intertextualidade; kafkiano.

A diferencia de la atención dispensada a autores como Flaubert, Hugo, García Márquez, Onetti, Arguedas o Borges, Mario Vargas Llosa no ha dedicado un libro de ensayo exclusivamente a la obra de Franz Kafka. Lo menciona brevemente en algunos artículos,<sup>1</sup> especialmente en la «Piedra de toque», titulada «La tumba de Kafka» (2019), en el que expone sus elogios al autor checo a propósito de la visita de su tumba en el nuevo cementerio judío de Praga. También explica su maestría literaria en algunos capítulos de *Cartas a un novelista* (1997).<sup>2</sup> No incluye ni *La metamorfosis* ni *El proceso* como parte del canon que presenta de la novela moderna en su libro *La verdad de las mentiras* (1990). Sin embargo, Kafka y su obra surgen frecuentemente cuando Vargas Llosa es entrevistado.<sup>3</sup> Valga este repaso de las menciones de Kafka en un autor peruano de alcance internacional, como reflejo del vínculo literario del Perú con el autor checo. Es decir, Kafka se considera un referente constante e imprescindible, sin duda reconocido en nuestro medio literario, a pesar de que no destaquen relevantes estudios de especialistas nacionales sobre su obra.

Indudablemente las dimensiones de la universalidad de Franz Kafka se expanden también en el Perú, y el consuetudinario y popular término «kafkiano» ha servido para caracterizar la burocracia, la ineficiencia política, la falta de justicia, aspectos enrevesados de la sociedad o parte de la idiosincrasia de nuestro país en tantas y diversas ocasiones. La universalidad de Kafka se imprime en su obra reveladora de la vulnerabilidad del ser humano y del desamparo y la precariedad de la condición humana, graficada en sus personajes. Como lo propone Jorge Luis Borges:

Kafka (...) tiene textos, sobre todo en los cuentos, donde se establece algo eterno. A Kafka podemos leerlo y pensar que sus fábulas son tan antiguas como la historia, que esos sueños fueron soñados por hombres de otra época sin necesidad de vincularlos a Alemania o a Arabia. El hecho de haber escrito un texto que trasciende el momento en que se escribió, es notable. Se puede pensar que se redactó en Persia o en China, y ahí está su valor. Y cuando Kafka hace referencias es profético. El hombre que está aprisionado por un orden, el hombre contra el Estado, ese fue uno de sus temas preferidos (2015, párr. 3).

La poderosa paradoja que se concreta en sus símbolos más famosos ha trascendido en la cultura occidental de manera determinante, y acaso *La metamorfosis* haya acuñado, junto con *El proceso*, la esencia del concepto «kafkiano» que el *Diccionario de la lengua española* (DLE) de la Real Academia Española (RAE) reconoce desde 2001 como «dicho de una situación: absurda, angustiosa» (Couto, 2022). Probablemente, la clave de la universalidad de Kafka se encuentre en su capacidad de reflejar el carácter desesperanzador de la modernidad en muchos sentidos, desde el término que se ha acuñado como derivado de su apellido (sea esto último justo o no). *La metamorfosis*, asimismo, es una de las obras más famosas y citadas hasta para aquellos que no han leído nada más de su obra. Quizá, por esto mismo, pueda ser considerada una pieza central en las referencias literarias o extraliterarias. En otras palabras, se trata de un clásico del mundo contemporáneo que implica

<sup>1</sup> Por ejemplo, en los textos «El regreso de Satán» (1972) —objeciones a la lectura que realiza Ángel Rama sobre el ensayo *Historia de un deicidio* del mismo Vargas Llosa— y «El mandarín» (1980) —reflexiones sobre el desencanto de Jean Paul Sartre experimentado por el autor peruano— que aparecen recopilados en *Contra viento y marea* (1983). En «Sombras de amigos», consignado en *El lenguaje de la pasión* (2001), Kafka

<sup>2</sup> En el capítulo III, Vargas Llosa escoge *La metamorfosis* como una de las referencias para explicar el poder persuasivo de la ficción literaria. También lo elogia en el capítulo VII, como uno de «los más destacados escritores de literatura fantástica de nuestro tiempo» (1997, p. 115). Y en el capítulo VIII toma las novelas *El castillo* y *El proceso* como ejemplos relevantes de técnicas como las mudas y el salto cualitativo.

<sup>3</sup> Por ejemplo, en el libro de entrevistas de Jorge Coaguila, *Mario Vargas Llosa. Entrevistas escogidas* (2010), Kafka es mencionado más de una vez como una de las cumbres de la literatura del siglo XX.

cantidades ingentes de vínculos intertextuales. La universalidad de Kafka se expresa en el fenómeno por el cual la transformación de Gregorio Samsa es convocada en innumerables textos y lenguas desde que fue publicada en 1915 en Leipzig, Alemania.<sup>4</sup> Sin duda *La metamorfosis* ha devenido durante todos estos años en un tópico kafkiano.

Y pese a que Mario Vargas Llosa no haya ahondado en los estudios sobre Kafka —como hicimos notar al inicio—, sí le ha rendido homenaje a través de la ficción en una bella y profunda novela, en la que se tocan temas de sensibilidad tanto personal (en una dimensión individual para el protagonista) como cultural o nacional (en una dimensión colectiva que reconocen los lectores). Se trata de *El hablador* (1987), obra narrativa que Vargas Llosa comenzó a escribir en 1985 y pobló con sus «demonios personales», «históricos» y «culturales», manifiestos en la selva y en el vínculo de Occidente y la modernidad con el pensamiento indígena, tema desarrollado largamente en sus artículos y en otras de sus obras de ficción famosas.<sup>5</sup>

Como se recuerda, *El hablador* sigue una estructura dual en sus ocho capítulos, semejante a la construcción de *La tía Julia y el escribidor* (1977). En otras palabras, desde un presente en Firenze, el narrador (alter ego del novelista) rememora su relación amical con Saúl Zuratas, apodado Mascarita, y sus experiencias con los indígenas de la selva peruana, especialmente los machiguenga. A partir de una exposición de fotos de Gabriele Malfatti, en la que distingue particularmente una —cuya imagen asocia con la acción de un «hablador» machiguenga—, el protagonista desarrolla una línea narrativa en los capítulos I, II, IV, VI y VIII. En esta línea discurrirán, casi cronológicamente, a través de su recuerdo, el vínculo con Zuratas desde sus años como estudiantes en la universidad durante la década del cincuenta y su propia experiencia con la selva amazónica. Los capítulos impares III, V y, singularmente, el VII, desarrollan una línea totalmente diferente que el lector identifica inmediatamente con un relato oral de un hablador machiguenga. Desde el comienzo, las referencias a Kafka se abren al lector atento, tanto de manera directa como también sutil: Zuratas pertenece a la comunidad judía,<sup>6</sup> se interesa por el autor checo;<sup>7</sup> destaca la figura del padre como un extranjero eslavo, acaso checo;<sup>8</sup> el lorito que Zuratas adopta como mascota se llama Gregorio Samsa.<sup>9</sup> Si bien hay vínculos claros con Kafka en toda la novela, es en la línea narrativa del «hablador» en la que se desarrolla un trabajo interesante con el lenguaje, que remite como «telón de fondo» a *La metamorfosis*.

En el capítulo VII, la voz narrativa oral machiguenga comienza con una reflexión, bajo la línea: «Pasan cosas buenas y pasan malas cosas» (1987, p. 183), para exponer lo malo de perder la sabiduría, la cultura original donde reside la esencia de la identidad de los machiguenga. Se destaca entonces el rol de los habladores que transmiten y mantienen viva la cultura y la identidad con su discurso itinerante. Así, la voz narrativa oral de este capítulo nos remite a su conocimiento de un hablador, a quien relaciona con el río Kompiroshiato, distrito de la Concepción, en Cusco. Este hablador relata sobre Tasurinchi, *serpigari* [sabio], conocedor de cuestiones naturales físicas y espirituales que permiten la pervivencia de la sociedad machiguenga. Se cuenta un mito asociado a la cacería prohibida de venados para caracterizar a Tasurinchi, hasta que sobreviene una nueva inserción de Kafka en la novela:

<sup>4</sup> En cuanto a las traducciones de Kafka, pueden revisarse los siguientes artículos con anécdotas importantes: Gargatagli (2014), «La “IX lectura de clásicos” homenajeará a Franz Kafka con la lectura continuada de “Metamorfosis”» (2016), Bertazza (2020).

<sup>5</sup> Se apela aquí a la famosa teoría de «dos demonios» expuesta por Vargas Llosa en obras como *Historia de un deicidio* (1971) y en estudios sobre el autor como *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* (1977), de José Miguel Oviedo.

<sup>6</sup> «(...) tenía que zambullirse los sábados en la sinagoga, horas y horas, aguantando los bostezos y fingiendo interesarse por los sermones del rabino —que no entendía ni jota— para no decepcionar a su padre (...)» (1987, p. 12).

<sup>7</sup> «Ni siquiera de su admirado Kafka le oí hablar nunca con tanta emoción» (1987, p. 18); «Con excepción de Kafka, y sobre todo, *La metamorfosis*, que había releído innumerables veces y poco menos que memorizado, todas sus lecturas eran ahora antropológicas» (p. 19); «(...) Mascarita fue atrapado en una emboscada espiritual que hizo de él una persona distinta. No solo porque se desinteresó del Derecho y se matriculó en Etnología y por la nueva orientación de sus lecturas, en las que, salvo Gregorio Samsa, no sobrevivió personaje literario alguno, sino, porque, desde entonces, comenzó a preocuparse, a obsesionarse, con dos asuntos que en los años siguientes serían su único tema de conversación: el estado de las culturas amazónicas y la agonía de los bosques que las hospedaban» (p. 22).

<sup>8</sup> «Me impresionaron el afecto y las atenciones que Mascarita prodigaba a su padre, un anciano curvo (...) Hablaba español con fuerte acento ruso o polaco, y eso que, me dijo, llevaba ya más de veinte años en el Perú» (1987, p. 13).

<sup>9</sup> «Era una vivienda profunda, repleta de muebles viejos, y con un lorito hablador de nombre y apellidos kafkianos que repetía todo el tiempo el apodo de Saúl: “¡Mascarita! ¡Mascarita!”» (1987, p. 12); «El animal le mordisqueaba los pelos colorados y lo interrumpía a menudo con su chillido mandón: “¡Mascarita!”. “Quietos, Gregorio Samsa”, lo calmaba él» (p. 17).

Cuando encuentro un venado, recuerdo la historia que le oí al serpigari del río Kompiroshiato. ¿Y si este fuera Tasurinchi, el cazador? Quién pudiera saberlo. Yo, al menos, no sabría decir si un venado fue o no, antes, hombre que anda (1987, p. 189).

De esta manera, apreciamos un ejercicio de «cajas chinas»,<sup>10</sup> en cuanto a las voces que intervienen en el protagonismo de este pasaje:



La voz narrativa oral continúa la ilación de la reflexión con ejemplos de la metamorfosis de hombres en animales: venado, picaflor, boquichico (pez), huangana (pecarí o chanco del monte). Por momentos, la atención que el lector debe invertir en el relato que recibe pone en duda la autoría o identificación de Tasurinchi, no solo con el hablador del Kompiroshiato, sino con la del mismo narrador oral si asumimos, gracias a las referencias intertextuales con *La metamorfosis*, que quien engendra todas estas máscaras narrativas no es otro que Zuratas, *Mascarita*. En el capítulo se cambia el foco del venado al moritoni (pájaro), cuya reencarnación también causa la prohibición de hacerle daño como ave. Tras el mito de la planta achicote (Potsotiki) y de la diabla Inaenka con que se da vida al mito, se enlaza —de pronto— una nueva historia con elementos bastante conocidos para el lector occidental.

Esta es la historia:

Eso fue después, en el río del tapir.

Yo era gente. Yo tenía familia. Yo estaba durmiendo. Y en eso me desperté. Apenas abrí los ojos comprendí ¡ay, Tasurinchi! Me había convertido en insecto, pues. Una chicharra -machacuy, tal vez. Tasurinchi-gregorio era. Estaba tendido de espaldas. El mundo se habría vuelto más grande, entonces. Me daba cuenta de todo. Esas patas velludas, anilladas, eran mis patas. Esas alas de color barro, transparentes, que crujían con mis movimientos, doliéndome tanto, habrían sido antes mis brazos. La pestilencia que me envolvía ¿mi olor? Veía este mundo de una manera distinta: su abajo y su arriba, su delante y su atrás veía al mismo tiempo. ¿Qué había ocurrido, pues, Tasurinchi-gregorio? ¿Un brujo malo, comiéndose una mecha de tus pelos, te cambió? ¿Un diablillo kamagarini, entrándose en ti por el ojo de tu trasero, te volvió así? Sentí mucha vergüenza reconociéndome. ¿Qué diría mi familia? Porque yo tenía familia como los demás hombres que andan, parece. ¿Qué pensaría al verme convertido en un animalejo inmundo? Una chicharra-machacuy se aplasta nomás. ¿Sirve acaso para comer? ¿Para curar los daños sirve? Ni para preparar los bebedizos sucios del machikarani, tal vez (1987, p. 196).

La evidente adaptación del inicio de *La metamorfosis* en el relato oral nos permite —como lectores— asociar la identidad de la voz narrativa a Zuratas,<sup>11</sup> conocedor de la obra de Kafka y único personaje con acervo

<sup>10</sup> Sobre esta técnica, véase el capítulo IX que se le dedica en *Vargas Llosa* (1997).

<sup>11</sup> La revelación de la identidad de Mascarita como el narrador oral, además, se confirma hacia el final del capítulo (último en el que aparece directamente la voz oral) con las referencias al lorito y al apóstrofo a los que escuchan el relato: «Esta es la

de la cultura occidental, quien procuraría instalar este relato como un mito machiguenga dentro de la verosimilitud de *El hablador*. Y, durante el capítulo, no solo se expresa el inicio de la novela de Kafka, sino las partes fundamentales de ella, como la extrañeza, vergüenza y repulsión de la familia de Gregorio ante su transformación, los problemas para comunicarse, el encierro/destierro en la habitación, la sensación en la ingesta; todas ellas con pertinentes asociaciones a la vida de la selva indígena y a la cultura machiguenga.<sup>12</sup> Sin embargo, lo que nos interesa en este texto es apreciar el trabajo con el lenguaje, que permite la fluidez de la verosimilitud de la obra de Vargas Llosa en función de las referencias intertextuales.

En 1965, en su famosa intervención en el «Primer encuentro de narradores peruanos», José María Arguedas expuso los problemas con los que se enfrentó para surtir de verosimilitud al discurso de sus obras narrativas (2004, pp. 520-525). Surge de todo ello la noción de «quechuización del castellano», una forma de exponer en castellano, sobre el soporte occidental de la narración (cuento o novela), los giros gramaticales y detalles de la visión no occidental del mundo en la esencia de la lengua quechua que debían hablar sus personajes. En *El hablador*, Vargas Llosa «ficcionaliza» este tipo de trabajo literario en la lucha que el protagonista narrador, alter ego del autor, procura al escribir una historia sobre los machiguenga, que se frustra una y otra vez debido al problema del lenguaje. «Unos seis o siete meses después, las (las páginas) escribí en una forma completamente distinta, mezclando un poco la sintaxis quechua dentro del castellano, en una pelea verdaderamente infernal con la lengua» (1987, p. 524). De la misma manera en que Arguedas califica como poco verosímiles los relatos que leía sobre los indígenas,<sup>13</sup> así el protagonista novelista en *El hablador* encuentra una visión desde fuera y caracterizada por un paternalismo en el libro del misionero Fray Vicente de Cenitagoya sobre los machiguenga, y decide emprender la ejecución de un relato sobre los habladores machiguenga: «En mi relato, en todo caso, haría el máximo esfuerzo para mostrar la intimidad machiguenga de la manera más auténtica. ¿Me echaría una mano, compadre? Me puse a trabajar con mucho entusiasmo. Pero los resultados fueron pobrísimos» (1987, p. 102).

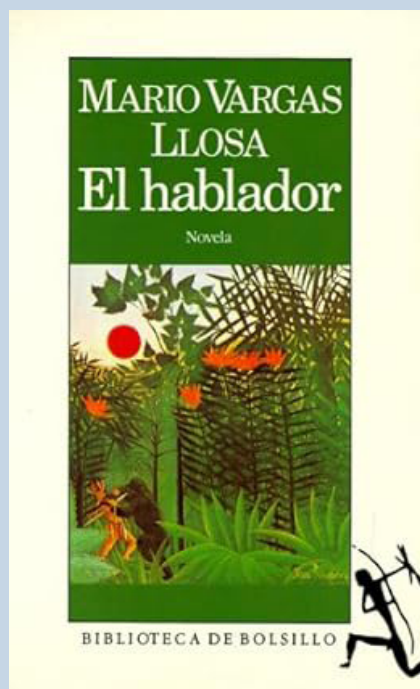


Fig. 1. Portada de *El hablador*, de Mario Vargas Llosa, Barcelona 1987

historia del lorito. Siempre está así acurrucado en mi hombro. (...) Duerme aquí, dentro de mi cushma. Como no puedo llamarlo padre, ni pariente, ni Tasurinchi, lo llamo con una palabra que inventé para él. Un ruido de loros, pues. A ver, imítenlo. Despertémoslo, llamémoslo. Él lo aprendió y lo repite muy bien: Mas-ca-ri-ta, Mas-ca-ri-ta, Mas-ca-ri-ta...» (1987, p. 224).

<sup>12</sup> A pesar de estas identificaciones, la versión intertextual de *La metamorfosis* termina en el hipertexto cuando una lagartija devora a Tasuricnhi-gregorio, muy propio del ambiente de la selva en que se encuentran y muy lejos de la verosimilitud del hipotexto kafkiano.

<sup>13</sup> «Yo comencé a escribir cuando leí las primeras narraciones sobre los indios, los describían de una forma tan falsa escritores a quienes yo respeto, de quienes he recibido lecciones (...)» (Arguedas, 2004, p. 523).

Ya sea que los capítulos del narrador oral (III, V, VII) sean considerados esa obra acabada y mejorada del narrador novelista, o ya sea que se interpreten como los discursos directos de Zuratas convertido en un hablador machiguenga (postura que respaldamos), el trabajo con el lenguaje que en ellos hace Vargas Llosa resulta relevante. No solo las marcas de oralidad, sino un trabajo próximo al de Arguedas caracterizan el particular discurso de estas partes de la novela. Debido a las limitaciones de espacio, nos concentraremos en la cita expuesta líneas arriba sobre el inicio de *La metamorfosis* insertada en la mitad del capítulo VII de *El hablador*. En primer lugar, la oralidad se aprecia a partir de las primeras dos oraciones citadas, que se separan una de otra con puntos y aparte y que implican las pausas del discurso oral: «Esta es la historia. // Eso fue después, en el río del tapir» (1987, p. 195). La falta de marcadores textuales o relacionantes que vinculen los contenidos de ambas en una sola oración como: *esta es la historia que sucedió después, en el río del tapir*, no solo determina la sencillez de la lengua oral que se produce instantáneamente y necesita de pausas, sino que hasta puede referir una sintaxis desmembrada que simule la lengua machiguenga, o su traducción al castellano. En contraste con estas dos primeras oraciones, las siguientes se configuran en un solo párrafo que sugiere el desarrollo fluido de la oralidad en el relato. Aun así, las primeras oraciones del párrafo mantienen la brevedad y la «desconexión». De ellas destacamos la primera, «Yo era gente», forma bastante verosímil de empleo del verbo *ser*, que pareciera portar una redundancia, pero que, más bien, refuerza la esencia de quien habla (función fundamental del verbo). Así, la individualidad del «yo» se ubica en la generalización (colectiva) de su especie: «gente». Por supuesto, esta expresión resulta insólita en el castellano, pero cumple un papel fundamental para introducir la esencia humana que originalmente tuvieron tanto Gregorio Samsa en la obra de Kafka como Tasurinchigregorio en la de Vargas Llosa. Asimismo, el «yo» como sujeto se refuerza en las tres oraciones al inicio del párrafo. Como sabemos, el sujeto tácito del castellano, especialmente en la escritura, nos exime de una repetición como esta. La reiteración del sujeto expreso deja, como impresión para el lector, el carácter oral o el trasvase de otra lengua en la que se debe (re)marcar al ejecutor de las acciones: «*Yo* era gente. *Yo* tenía familia. *Yo* estaba durmiendo» (1987, p. 196).<sup>14</sup>

Las siguientes oraciones desarrollan marcas de oralidad claras: «*Y* en eso me desperté. Apenas abrí los ojos comprendí *¡ay, Tasurinchi!* Me había convertido en insecto, *pues*» (1987, p. 196).

Estas marcas resultan importantes para la verosimilitud del relato. En primer lugar, el conector copulativo «y» a comienzo de oración, implica la secuencia oral, es decir, la continuidad del relato. Además, la frase «y en eso» implica, en un sociolecto limeño, una muletilla coloquial que equivale al «de repente» en una narración oral. Un vocativo como «¡ay, Tasurinchi!» constituye una apelación típica de los discursos orales, y el «pues» final refuerza el uso del sociolecto limeño. Considerando que la verosimilitud de la novela posee un carácter realista, este sociolecto limeño, así como cualquier recurso en función de él, aporta a este aspecto fundamental de la estética. Ya que apostamos por la interpretación de que Zuratas es el verdadero enunciador de este capítulo (como del III y el V), estos rasgos del discurso y del sociolecto que permanecen en él se filtran en lo que debemos entender se desarrolla en machiguenga desde alguien que carga con su experiencia limeña. En otras palabras, si compartiéramos el universo ficticio propuesto por Vargas Llosa, escucharíamos a Mascarita hablar en un machiguenga quizá con conceptos o palabras y acento «extranjero» (limeño).

La siguiente oración resulta relevante para el discurso en función de la manifestación de la cultura: «Una chicharra-machacuy, tal vez» (1987, p. 196). Así expuesta, esta oración no presenta verbo, porque pertenece a la ilación de las oraciones anteriores. Esta extrema marca de oralidad —bastante lejos de la formalidad escrita que requeriría un núcleo de predicado para evitar el anacoluto— se debe asumir como la especulación sobre cuál es la condición del narrador, o en qué se ha convertido. El texto infiere una versión selvática de la transformación de Samsa: se trata de una chicharra machacuy, insecto conocido en la selva peruana por su veneno y por la repulsión que genera, tal y como la inmortalizó Ventura García Calderón en su famoso cuento «La selva de los venenos» (1924/2011).<sup>15</sup> La sugerencia de una versión peruana del bicho manifiesto en la obra de Kafka es bastante importante. El autor checo lo nombra en el alemán original como «Ungeziefer». Tanto el diccionario *Langenscheidt* como el *Pons* traducen este concepto al castellano como *bicho*.<sup>16</sup> Lejos de la popular e

<sup>14</sup> Estos y los siguientes énfasis en el texto son agregados.

<sup>15</sup> Cuento con un discurso claramente oral que refiere los perjuicios de la picadura de la chicharra machacuy. «La selva de los venenos» en *La venganza del cóndor* (2011 [1924]). *Narrativa completa*. Tomo I. Lima: PUCP.

<sup>16</sup> Ya que uno de los valores literarios de *La metamorfosis* se encuentra en la indeterminación de la transformación de Gregorio Samsa, poco favor se le hace a la obra al precisar el tipo de alimaña en que se ha convertido el protagonista, a menos que, bajo los patrones de la verosimilitud de la novela de Vargas Llosa, sí sea pertinente identificarla con una chicharra machacuy, atendiendo a la cosmovisión de la selva peruana.

incorrecta asociación de la imagen con un escarabajo (o cualquier coleóptero) o, incluso, con una cucaracha, la identificación del bicho en el que se transforma Samsa con una chicharra machacuay, en el caso de Tasurinchigregorio, implica esa intención del hablador Saúl Zuratas por penetrar en el universo machiguenga y toda su cosmovisión, en un sincretismo efectivo. Para los lectores, se trata de un guiño para situar la identidad del hablador oculta en todo el relato, quien traslada el tópico más famoso de su escritor favorito al universo oral machiguenga. La oración «Tasurinchigregorio era» expone una clara sintaxis ajena al castellano, con el verbo al final para reafirmar la identidad transformada. Al igual que en la novela de Kafka, el relato se concentra en la rápida descripción física del bicho o alimaña, con la radical diferencia de que la percepción se encuentra asumida por un *yo narrador*, y no se la narra en tercera persona como dispuso el escritor checo en su obra. Desde este *yo* se especula sobre las causas de la transformación y en todos los casos se apunta —todavía dentro de la cosmovisión machiguenga— si se debe a un diablillo kamagarini. Además, con preguntas retóricas y apelaciones a la segunda persona (como si el *yo* fuese la conciencia del protagonista), se barajan las reacciones del entorno frente a tan violento cambio. De esta manera, se abre particularmente el mito «machiguenga» de Tasurinchigregorio, en palabras del hablador Saúl Zuratas, con la fuerza evidente que porta la intertextualidad con *La metamorfosis* de Kafka.

Jorge Marcone, Brigitte König, Mark Irvine, entre otros estudiosos,<sup>17</sup> han destacado las estrategias de la narración con las cuales Mario Vargas Llosa consigue no solo la oralidad necesaria, sino la identificación con un «paradiscurso machiguenga». Entre varios ejemplos de análisis que abundan más allá del párrafo que hemos citado, aparecen la ejecución de diminutivos; la aplicación de vocablos indígenas; combinaciones de loísmo y leísmo; abuso del gerundio; posesivos en lugar de formas genitivas; inserción de epítetos; preponderancia del monólogo; indicios del vínculo espaciotemporal que involucra al emisor y al receptor; ilación particular del contenido narrado. Todas estas se añaden a los rasgos que hemos señalado anteriormente que, junto con las fórmulas variables de «evidencialidad»<sup>18</sup> («Eso es, al menos, lo que yo he sabido», «Esto le pasó. Esto fue antes», etcétera), testimonian el virtuosismo hablante en la novela de Vargas Llosa.

En 2005 se publica el libro de Jorge Wiese *Vigilia de los sentidos*. Este poemario se divide en dos secciones: «Personae» y «Nortes». En la primera, si cabe, con tono más universal, desfilan diferentes referentes literarios y culturales, de los que Wiese ha procurado «apropiarse» para que surjan plenamente en su invención poética, con su distinguida autonomía y originalidad. En la segunda, de tono más particular, se destila la prosa poética con referencias algo más familiares e íntimas del entorno de la voz poética (ambientes, circunstancias, lugares, vivencias). La intertextualidad con *La metamorfosis* se encuentra en el vigesimoprimer poema, que citamos:

## A Grete

Du mußt bloß den Gedanken loszuwerden  
suchen, daß es Gregor ist.  
FRANZ KAFKA, *Die Verwandlung*

Supuro sanies, sanguaza y saliva  
Saburrosa —y un siseo sinuoso  
Que sale de mi sámago y es zonzo  
Socolor, sucia sanguaraña cíclica.

Solo esta soflama, ya sibilina,  
Te silbo: Será mi serga ñ solo  
Serpeo con que el sanderín silvoso  
Me sancionó, y tu seca sevicia.

<sup>17</sup> Las reflexiones de estos autores se encuentran especialmente en los textos de Marcone (1997) y Forgues (2001). Si se desea profundizar en este aspecto, la nota 2 de Marcone (1997, p. 166) recoge un listado de más autores cuyos textos amplían el estudio del lenguaje de *El hablador*.

<sup>18</sup> Frases que en las lenguas de la selva peruana indican la fuente de la información que se transmite. Al respecto, ver el documental *Las lenguas del Perú* (2008).

No, no el sapillo ni los sofismas  
 Que en soros sarpullen este serpigo  
 Donde son sentinadas las manzanas:

Tú y tu solicitud me han suprimido;  
 Tú que, segura, supliste, con sosia  
 Siniestro, esas mis señas sepultadas  
 (Weisse, 2005, p. 57).

El título de este soneto dispara inmediatamente la conexión con la obra de Kafka: la Grete referida no es otra que la hermana de Gregorio Samsa, personaje importante de *La metamorfosis*, quien en este poema asume el rol de destinatario. Así, la situación comunicativa queda explícita: Samsa, convertido en bicho o alimaña, asume la voz del «yo poético» que, desde su condición transformada, se dirige a su hermana como receptora simbólica de su lamento. A ella van dirigidas sus palabras, sus descripciones, sus frustraciones, y esta condensación del meollo del suceso y de la obra en general. En su función intertextual de cita, el epígrafe («Lo único que tienes que hacer es desechar la idea de que se trata de Gregor» (Kafka, 2004, p. 275)) consolida el vínculo con un contexto preciso de la novela de Kafka. Se trata de la escena en la tercera parte, cuando la familia se encuentra reunida para deliberar de manera determinante sobre el desequilibrio entre la identidad de «Gregor» y la apariencia del «Ungeziefer», y para tomar una decisión sobre el problema. La hermana arremete contra Gregorio y exige que este «tiene que desaparecer» (Kafka, 2004, p. 275). El epígrafe, entonces, cifra el momento doloroso del rechazo de Grete en las palabras del «yo poético». Como si Wiesse lograra intervenir en la discusión del pasaje de la novela, otorga voz a Gregorio Samsa y, dada la condición del momento, dicha voz resuena particularmente en el soneto cargada de aliteraciones que procuran registrar el sonido en el que cada vez más se deforma el lenguaje de Samsa. Así, Gregorio «interviene» en la delicada y dolorosa discusión acerca de su esencia y su destino a través del poema.

Ya que los versos destilan un vocabulario especial, conviene comprender todas las palabras poco habituales, elegidas deliberadamente por Wiesse para recrear el acto comunicativo, a saber: sanie es un líquido seroso que rezuman ciertas úlceras malignas; sanguaza: líquido rojizo o sangre corrompida; saburra: capa blanquecina que recubre la lengua; siseo: sonido inarticulado de /s/ y /ch/; sámago: parte blanda de las maderas; socolor: pretexto y apariencia para disimular una acción; sanguaraña: baile peruano negroide; soflama: expresión artificiosa con que alguien intenta engañar o chasquear; sibilino: profético, adivinatorio, misterioso; serga: aventura de los caballeros andantes; serpear: arrastrarse, serpentear, zigzaguear; sanedrín: asamblea judía de sabios; silvoso: salvaje; sevicia: crueldad excesiva; sapillo: aftas bajo la lengua; soro: manchas debajo de las hojas de los helechos; sifiloma: tumor sifilítico; sarpullido: erupción en la piel; serpigo: llaga que por un lado se cicatriza y por otro se extiende; sentina: lugar lleno de inmundicias y mal olor; sosia: persona que tiene parecido con otra hasta el punto de poder ser confundida con ella.<sup>19</sup>

Más allá de considerar su naturaleza lírica —y de allí el rico trabajo con la expresividad del lenguaje—, el poema se convierte en forma y contenido del protagonista. En él no solo se transmiten el sonido de su voz (des)articulada en las aliteraciones e hipérbatos, el contenido del pensamiento y de la sensibilidad, sino también la alusión a la repugnante constitución que la metamorfosis ha dejado en Samsa. Se trata, pues, de su lamento construido con expresiones de la lengua castellana.

La sintaxis propuesta como estructura del lenguaje poético nos remite a tres oraciones que equivalen a cada uno de los cuartetos y a la suma de los dos tercetos, respectivamente. De esta manera, con un orden clásico, se presenta al lector (y a Grete) el enunciado de Gregorio transformado. En primer lugar, el primer cuarteto refiere la situación desde la subjetividad de la voz poética. Samsa expele su infortunio con metáforas que sugieren la repulsión corporal también desde el interior del nuevo ser: secreciones poco sanas y desagradables que evocan el asco de quienes lo observan en la novela. A la vez, la conjunción copulativa «y» nos presenta el carácter de su voz: «siseo sinuosos». Esta imagen acústica, bellamente caracterizada y expresada en la aliteración, que casi puede dar forma al invisible lenguaje del bicho, se explica con la subordinación que comprenden los dos últimos versos del cuarteto: así, también desde el interior (sámago), expulsa estos sonidos sibilantes con reiteración que pretenden emular el habla. Lo paradójico de esta presentación estriba en que, a pesar de confesar su limitación para expresar su voz y un claro discurso, el *yo poético* logra explicar el problema.

<sup>19</sup> La mayoría de los significados han sido extraídos del DLE.



La destreza de Wiese —ya referida en la elección del campo semántico, del léxico particular y de la aliteración—, concreta, a su vez, esta «sucia sanguaraña cíclica», que no es otra cosa que un «zonzosocolor» del discurso, la pretensión de articular la voz humana perdida.



Fig. 2. Franz Kafka hacia 1907. El joven doctor en Derecho trabaja unos meses como auxiliar en una compañía privada de seguros

En el segundo cuarteto, la oración se centra, primero, en calificar la pretensión de habla del «bicho». Insistiendo en el sonido, la voz que se le «silba» a Grete resulta una misteriosa, oscura, increíble, inexplicable expresión artificiosa. Esta evaluación va de la mano con la insólita situación que origina el relato de Kafka. Luego de los dos puntos, se sintetiza el sentido del segundo cuarteto. La transformación se presenta como una ironía de serga que mantiene la forma zigzagueante, constantemente connotada en el poema. No se trata, entonces, de un acto emblemático, heroico, sino de una condición repugnante, retorcida. Esta situación «no recta» (no clara, no justa) en la que se encuentra Samsa es el resultado de la crueldad excesiva de los personajes que componen el «sanedrín» del momento señalado en el epígrafe; la crueldad de Grete, la de los padres.

La última oración que une ambos tercetos se encuentra, a su vez, compuesta por dos partes que coinciden con cada terceto. Se trata de negar (primer terceto), para reafirmar la carga de la diatriba contra Grete (segundo terceto). En el primero, se sigue caracterizando de manera repugnante al *yo poético*, para negar que estos defectos físicos de su cuerpo sean lo que lo ha anulado como ser: ni las aftas ni las llagas, ni las heridas ni la manzana que le arroja el padre lo pudren. Más bien, es Grete la causa de su verdadero dolor. Esto se refuerza con la repetición del pronombre «tú» como anáfora en los versos 12 y 13. Cuando la persona que le importaba más antes de la transformación, su hermana, ejecuta su solicitud de que la familia haga desaparecer a Gregorio, este queda suprimido, anulado. Es esta reclamación al pedido de Grete la que componen los dos últimos versos, cargados de desdén contra la actitud firme de la hermana, quien ha consolidado la transformación de Gregorio con su rechazo.

El poema de Wiesse maneja con maestría el excesivo uso de la aliteración de sonidos sibilantes, especialmente en palabras que comienzan y/o contienen el fonema /-s/,<sup>20</sup> con lo que se alude al silbido o al pitido de la voz que el narrador de la novela reconoce en el bicho cuando este último pretende hablar. Por ello, es imprescindible leer el poema en voz alta. En él se rinde homenaje al universo kafkiano a partir de diferentes perspectivas en el uso de la lengua castellana. La apropiación que procura Jorge Wiesse del conflicto de *La metamorfosis* constituye un trabajo plurisignificativo, tanto en la forma del soneto en su expresión oral como en las alusiones de su profundo contenido.

Si bien es cierto que el Perú no ha ofrecido un estudio relevante sobre Kafka, las dos obras aquí expuestas evidencian que la relación de la literatura peruana con el autor checo se encuentra no solo vigente, sino en constante desarrollo. El uso del lenguaje castellano sobre un tópico kafkiano: «la metamorfosis», concebida en alemán «die Verwandlung», se proyecta en diversos aspectos que amplían la universalidad del símbolo y confirman la vigencia intertextual del contacto literario actual con los clásicos. «Die Verwandlung» repercute en Tasurinchi-gregorio y en la Grete a la que se dirige la sinuosa voz. Si seguimos la afirmación de Pietro Citati (2012) acerca de la sensibilidad de la lectura que ejercía Kafka, podemos estar seguros de la consonancia de la obra del escritor checo con estas muestras en los detalles de oralidad y en los recursos estilísticos de ambos autores en la lengua castellana.

A menudo [Kafka] leía textos que le gustaban, con alegría y arrebató, con ojos brillantes de la emoción, con voz rápida, capaz de recrear el ritmo por medio de secretas vibraciones melódicas, haciendo resaltar las entonaciones con una precisión extrema, saboreando ciertas expresiones que repetía o subrayaba con insistencia (Citati, 2012, p. 11).

El discurso, o propiamente el uso del lenguaje castellano sobre moldes distintos de enunciación, reafirman la intertextualidad y representan los diálogos muy actuales con Kafka desde el Perú.

## Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M. (2004). *Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Bertazza, J. P. (4 de octubre de 2020). Los traductores de Kafka. *Nexos*. <https://cultura.nexos.com.mx/los-traductores-de-kafka>
- Borges, J. L. (9 de abril de 2015). Un sueño eterno. *El País*. [https://elpais.com/cultura/2015/04/09/actualidad/1428570964\\_294931.html](https://elpais.com/cultura/2015/04/09/actualidad/1428570964_294931.html)
- Citati, P. (2012). *Kafka* (José Ramón Monreal, trad.). Barcelona: Acantilado.
- Coaguila, J. (2010). Mario Vargas Llosa. Entrevistas escogidas. Lima: Tierra Nueva.
- Couto, E. (26 de marzo de 2022). ¿Cuál es el origen del término kafkiano? *Muy Interesante*. <https://www.muyinteresante.com/historia/36335.html>
- Ferreyros, A, Gatti, C., & Wiesse, J. (2005). *Antes de la vigilia*. Lima: Universidad del Pacífico.
- Forgues, R. (ed). (2001). Mario Vargas Llosa. Escritor, ensayista, ciudadano y político. Lima: Minerva.
- García Calderón, V. (2011). La selva de los venenos. En V. García Calderón, *Narrativa completa* (Tomo I). Lima: PUCP. (Original publicado en 1924).
- Gargatagli, M. (10 de enero de 2014). ¿Y si *La metamorfosis* de Borges fuera de Borges? *El Trujamán*. [https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/enero\\_14/10012014.htm](https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/enero_14/10012014.htm)
- Kafka, F. (2004). *La metamorfosis y otros relatos* (Renato Sandoval, trad.). Lima: PUCP.
- La «IX lectura de clásicos» homenajeará a Franz Kafka con la lectura continuada de «Metamorfosis». (6 de junio de 2016). Bilbao's Council Website. [https://www.bilbao.eus/cs/Satellite?c=BIO\\_Noticia\\_FA&cid=1279154010002&language=es&pageid=1279144760502&pagename=Bilbaonet%2FBIO\\_Noticia\\_FA%2FBIO\\_Noticia](https://www.bilbao.eus/cs/Satellite?c=BIO_Noticia_FA&cid=1279154010002&language=es&pageid=1279144760502&pagename=Bilbaonet%2FBIO_Noticia_FA%2FBIO_Noticia)
- Marcone, J. (1997). *La oralidad escrita*. Lima: PUCP.

<sup>20</sup> «A Grete es un estudio sobre el sonido 's', como lo confiesa el autor en Ferreyros et al. (2005, p. 63).

- Oviedo, J. M. (1977). *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Barcelona: Barral.
- Pérez, J.; Zavala, V. (Guionistas) (2007). *Las lenguas del Perú* [Documental]. Videos PUCP. <https://videos.pucp.edu.pe/videos/ver/ae753f60d-44b59a314071e71e848a2aa>
- Real Academia Española. (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es>
- Vargas Llosa, M. (1983). *Contra viento y marea (1962-1982)*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1987). *El hablador*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1990). *La verdad de las mentiras*. Lima: Peisa.
- Vargas Llosa, M. (1997). *Cartas a un novelista*. Buenos Aires: Ariel.
- Vargas Llosa, M. (2001). *El lenguaje de la pasión*. Lima: Peisa.
- Vargas Llosa, M. (18 de mayo de 2019). La tumba de Kafka. *La República*.  
<https://larepublica.pe/domingo/1471495-mario-vargas-llosa-tumba-kafka-piedra-toque>
- Wiese, J. (2005). *Vigilia de los sentidos*. Lima: Laberintos.
- Wiese, J. (2010). *Otros textos. Apropiaciones (1989-2009)*. Lima: Universidad del Pacífico.