

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

HACIA UNA IDEA DE “LO PEQUEÑO” EN DOS  
OBRAS DE LA LITERATURA EN LENGUA ALEMANA:  
*LA METAMORFOSIS*, DE FRANZ KAFKA, Y  
*EL TAMBOR DE HOJALATA*, DE GÜNTER GRASS

T E S I S

QUE PARA OBTAR POR EL GRADO  
DE MAESTRO EN LETRAS

(LETRAS MODERNAS EN LENGUA ALEMANAS)

P R E S E N T A

MARCO ANTONIO LAGUNAS CANO

ASESOR: DR. HERWIG WEBER

MÉXICO, D. F.

OCTUBRE 2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para mi mamá, mis hermanas y mi abuelito, así como para la inolvidable Dra. Marlene Rall.

Quiero agradecer a mi tutor, el Dr. Herwig Weber, y a los sinodales: Mtra. Cecilia Graciela Tercero Vasconcelos, Dra. Monica Steenbock Schmidt, Mtra. Cristina Mujica Rodríguez y Mtro. Michael Roth, por la lectura atenta del texto y sus generosos comentarios y correcciones.

## ÍNDICE

### I. HACIA UNA IDEA DE “LO PEQUEÑO”

5/ INTRODUCCIÓN

8/ CORPUS BÁSICO Y ENFOQUE CRÍTICO

13/ “LA EVOLUCIÓN LITERARIA” DE JURI TINIANOV

17/ HACIA UNA IDEA DE “LO PEQUEÑO”

20/ EL HOMBRE COMO MEDIDA DE TODAS LAS COSAS

22/ LAS COSAS PEQUEÑAS

25/ “LA IDEA DE LO PEQUEÑO” EN LA LITERATURA

28/ EL LENGUAJE DE “LO PEQUEÑO” Y “LO GRANDE”

32/ LA LITERATURA DE “LO PEQUEÑO” Y *LOS VIAJES DE GULLIVER*

40/ “LO GRANDE” SEGÚN BAJTIN

46/ DARWIN Y “LA GRAN ALEMANIA”

52/ CANETTI, KAFKA, GRASS

54/ GRASS, KAFKA, CANETTI

### II. LA EVOLUCIÓN DEL ESCARABAJO

61/ KAFKA, CUSTODIO DE LAS METAMORFÓISIS

70/ TRANSFORMARSE EN ALGO PEQUEÑO

75/ “LO PEQUEÑO” EN EL DEVENIR NIÑO

- 81/ —**D** PEQUEÑO” EN EL DEVENIR ANIMAL
- 87/ LA EVOLUCIÓN EN —**N**FORME PARA UNA ACADEMIA”
- 90/ EL DEVENIR INSECTO EN GREGOR
- 93/ —**E** MIEDO A LA POSTURA VERTICAL”
- 102/ GREGOR Y —**A** POSTURA VERTICAL”
- 111/ LA PERSPECTIVA DE —**O** PEQUEÑO” EN *LA METAMORFOSIS*

III. LOS LATIDOS DEL TAMBOR, LOS LATIDOS DE LO PEQUEÑO

- 116/ ÁLBUM DE FOTOS, UNA MIRADA AL PASADO
- 130/ AL SON DEL CORAZÓN O EL TAMBOR COMO INSTRUMENTO DE —**O** PEQUEÑO”
- 136/ *EL TAMBOR DE HOJALATA* Y LA LITERATURA DE LO PEQUEÑO
- 144/ RAZONES PARA NO CRECER
- 151/ LA PERSPECTIVA DESDE ABAJO Y SU SENTIDO ESTÉTICO
- 160/ HITLER COMO MEDIDA DE LO ADULTO

IV. 164/ CONCLUSIONES

V. 170/ BIBLIOGRAFÍA

## HACIA UNA IDEA DE “LO PEQUEÑO”

### INTRODUCCIÓN

Se dice que el arte no agota sus significados, por lo que siempre hará falta un nuevo análisis sobre *La metamorfosis* o *El tambor de hojalata*, desde otro lugar, desde otra época, a través de otra cultura. Sin embargo, escribir un trabajo más sobre estas dos famosas novelas en lengua alemana puede parecer, no sólo delicado sino también ocioso. La única razón que puedo ofrecer para hacerlo –la más común de todas, debo admitirlo– es que considero que en ellas hay un aspecto que no ha sido abordado suficientemente en estudios anteriores. Al publicarse *El tambor de hojalata* (1959), la crítica hizo notar que ahí se describía de manera específica “la perspectiva desde abajo”<sup>1</sup>. Este aspecto, al que yo prefiero llamar “Perspectiva de lo pequeño” –y el cual considero está ligado a una idea más general de las cosas pequeñas– se refiere a la decisión de Oskar Matzerath, el personaje principal de la novela, de no crecer ni un milímetro más al cumplir tres años de edad y narrar su historia a partir de este particular punto de vista. Su resistencia a convertirse en adulto, su aversión a ser “grande”, corresponde también a la de distintos personajes históricos y literarios; pero sobre todo, una decisión así es explorada de manera muy consciente por Franz Kafka (1883-1924).

Las dos novelas son muy distintas en cuanto a su extensión, temática, tratamiento del espacio y el tiempo, tipo de narración, época en que fueron escritas. Se pueden nombrar

---

<sup>1</sup> „Die Perspektive von unten”. Rüdiger Krohn. *Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*, S. 416

más diferencias entre ellas que puntos de contacto, por lo que un análisis comparativo de las dos resulta muy breve. Me interesa esta relación y la menciono, pero también algo más. Por un lado, identificar que una idea de “lo pequeño” existe en las dos obras, a pesar de que en una historia de las ideas no aparezca como tal este concepto; por el otro, definir cómo ha sido su proceso artístico y cómo funciona en ambas al compararlas con otras obras literarias y en otros contextos en donde también se encuentra esta idea. Es decir, recorrer el camino que han realizado estos dos autores para llegar a ella y plantearla en sus escritos.

Por supuesto, aunque sólo sea un juego literario, para definir “la idea de lo pequeño” se tiene que partir principalmente del pensamiento del autor a través de sus personajes, situándola en ese gran diálogo que *La metamorfosis* y *El tambor de hojalata* establecen con su época y con otras obras en las que esta idea se encuentra. ¿Hay en ella una función artística, social? ¿Con qué discursos está confrontada? ¿Cómo está representada en ellas? ¿Son los personajes de Kafka y Grass ideólogos de “lo pequeño”? En este sentido es en el que, me parece, hace falta un estudio sobre dos de las novelas más importantes en lengua alemana y sus autores.

Así pues, ¿por dónde empezar? ¿Por las ideas que sobre “lo pequeño” plantea Elías Canetti (1905-1994) en su excelente ensayo “El otro proceso de Kafka. Cartas a Felice”<sup>2</sup>? ¿O bien este texto debe tener una justificación “mítica”, con lo que se hace necesario voltear primero hacia la tradición germánica, a la extraña filiación de estas obras con enanos y gigantes? ¿O es que el punto de partida es hacer la distinción entre lo que se considera “infantil” y “adulto”? ¿O acaso los personajes que permanecen durante toda su vida con su misma talla y con sus mismos zapatos reclaman el derecho a tomar la palabra?

---

<sup>2</sup> Elías Canetti, “Der andere Prozess. Briefe an Felice”, S.77-165

Cualquiera de estas preguntas pueden ser un inicio, a todas ellas las acompaña el ritmo de un mismo latido: *El tambor de hojalata* de Grass y *La metamorfosis* de Kafka.

## CORPUS BÁSICO Y ENFOQUE CRÍTICO

En su libro *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929), el crítico Mijail Mijáilovich Bajtin (1895-1975) dedica un capítulo a describir la función de “la idea” en la obra del famoso novelista ruso. Para poder abordarla, primero hay que decir que Bajtin divide las novelas en dos tipos, las monológicas y las dialógicas, y que son las segundas las que ponen en marcha el complicado mecanismo narrativo con el que Dostoievski trabajaba: la polifonía de discursos relativamente independientes del pensamiento del autor; la particular visión del mundo que cada uno de los personajes defiende frente a la de los otros, y que corresponden a los distintos discursos sociales de su época. Bajtin asegura que para este escritor el héroe no es sólo un ser consciente, es también un ideólogo, y que la idea llega a ser la protagonista del relato, pues la verdad sobre el mundo es inseparable de la verdad personal. Con ello se da una fusión entre la vida y la visión del mundo; una fusión del discurso del héroe con su discurso ideológico acerca del mundo. El problema principal de los personajes de Dostoievski (1821-1881) es, por lo tanto, el de “resolver una idea”, pero resolverla entablando una lucha intensa con varias individualidades: “La idea no vive en una conciencia individual y aislada de un hombre: viviendo sólo en ella degenera y muere. La idea empieza a vivir, esto es, a formarse, desarrollarse, a encontrar y a renovar su expresión verbal, a generar nuevas ideas, tan sólo al establecer relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas.”<sup>3</sup> En *Crimen y castigo* (1866), por ejemplo, la justificación del asesinato que lleva a cabo Raskolnikov, el personaje principal, se sostiene de un discurso pseudocientífico, socialdarwinista, que divide a las personas en comunes y extraordinarias;

---

<sup>3</sup> Mijail Mijáilovich Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 128

los dos tipos de personas, a final de cuentas, acceden al crimen para establecer el orden o para “dar un salto en el progreso de la humanidad”. Esta percepción del mundo se ve confrontada con la de otros personajes que tienen un modo de pensar distinto, mas bien religioso o de otra moral. De esta forma, el lector asiste al desarrollo de una idea, de dónde proviene, cómo se vive, con qué se confronta.

El método de investigación para el trabajo se basa en la “crítica dialógica” que propone Tzvetan Todorov (1939). Sobre ella valdría la pena mencionar algunos aspectos importantes antes de abordar el tema. En 1984 este crítico francés hizo una revisión de los principios que utilizaba para aproximarse a una obra literaria, los cuales quedaron formulados en una serie de textos y entrevistas compiladas en su libro titulado *Crítica de la crítica, una novela de aprendizaje*<sup>4</sup>. De manera cronológica, y usando algunas veces la entrevista, presenta su encuentro con distintos aparatos críticos: los formalistas rusos, los escritores críticos como Alfred Döblin (1878-1957) y Bertolt Brecht (1898-1956), los críticos escritores como Jean- Paul Sartre (1905-1980), Maurice Blanchot (1907-2003) y Roland Barthes (1915-1980), además de los trabajos de Mijaíl Bajtín, Northrop Frye (1912-1991), Ian Watt (1917-1999) y Paul Bénichou (1908-2001). Su método de interpretación se basa pues en el diálogo. Al final del libro, Todorov hace un balance de este tipo de crítica para tratar de diferenciar su postura de la de aquellos colegas que esencialmente han practicado o practican un trabajo más bien inmanente, dogmático, impresionista o histórico. Para él una obra no es un objeto que debe asumir un metalenguaje<sup>5</sup>, sino que es un interlocutor con quien se discute en distintos contextos sobre “los valores humanos”<sup>6</sup>. Pero

---

<sup>4</sup> Tzvetan Todorov, *Critique de la critique*.

<sup>5</sup> Un lenguaje usado para hacer referencia a otros lenguajes.

<sup>6</sup> Todorov. *Crítica de la crítica, una novela de aprendizaje*, p. 171

como este diálogo es asimétrico, pues el texto es cerrado mientras el crítico puede hablar indefinidamente, explica, la voz del interlocutor debe ser escuchada con lealtad:

Las diferentes formas de crítica immanente recuperan aquí su derecho (pero en un recorrido diferente); ¿cómo se podría contribuir a comprender mejor el sentido de un pasaje sin integrarlo a contextos cada vez más amplios?: el de la obra primero, el del escritor luego, el de la época, el de la tradición literaria; ahora bien, es ciertamente lo que cumple tal o cual “especialista”. Estas diferentes integraciones no se excluyen mutuamente, sino que encajan la una en la otra, o coinciden, o se complementan, como lo sabía muy bien Spinoza, que las convertía en las subdivisiones de un nuevo método de interpretación.<sup>7</sup>

En su libro, Todorov afirma también que “la crítica dialógica” es corriente en filosofía, “donde uno se interesa en los autores por sus ideas, y poco corriente en literatura, donde se piensa que basta con contemplar y admirar.”<sup>8</sup> Es indudable que hace falta diálogo en el trabajo crítico, no sólo contemplación. Por eso, el ánimo que mueve a esta investigación es el de preferir la discusión al monólogo; es el de escuchar (recurriendo a distintos contextos) las voces con las que el texto mismo pueda explicarse; en reproducir, desde un ángulo distinto al que hasta ahora se ha empleado, la vida de una idea y sus continuas metamorfosis. Un diálogo con dos de las más importantes obras en lengua alemana, pero también de éstas con otros parientes literarios: con el formalista ruso Juri Tinianov (1894-1943) sobre su teoría de la evolución literaria; con Mijaíl Bajtín y su definición del carnaval y la risa; con *Los viajes de Gulliver*<sup>9</sup> (1726) de Jonathan Swift (1667-1745) sobre los efectos cómicos de “lo pequeño”; con Pierre-Felix Guttari (1930-1992) y Guilles Deleuze (1925-1995) sobre sus teorías de “la desterritorialización” y “el devenir animal”.

Un diálogo con parte de la crítica que las dos obras han suscitado y, principalmente, con una de las ramas de la tradición literaria a la que podrían estar ligadas. Para ello es

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 171

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 175

<sup>9</sup> *Gulliver's Travels*

necesario usar algunos recursos de la literatura comparada<sup>10</sup> y lo que en semiótica se llama intertextualidad; prefiriendo en esta selección las voces, las referencias literarias e históricas con las que Grass y Kafka respaldan esta idea. En *Teoría y praxis de la literatura comparada* (1984) Darío Villanueva (1950) plantea algunos puntos a considerar:

1. establecer la relación directa genética entre dos o más miembros de la comparación;
2. precisar la dimensión extraliteraria de una relación de hecho entre dos obras de diferentes literaturas;
3. describir la analogía de contextos desde el punto de vista de los autores de las obras puestas en relación;
4. confrontar los textos para percibir en su estilo, composición y otros aspectos discursivos, semejanzas y diferencias significativas;
5. poner en paralelo los diversos métodos de análisis y estudio de la obra literaria a lo largo de la historia.<sup>11</sup>

Como las dos obras están escritas en lengua alemana y pertenecen, básicamente a una misma literatura, la comparación se da entonces de manera temática, por contextos sociales e históricos y recursos estilísticos. Sobre el punto cinco hago algunas referencias a algunos métodos de análisis con que ambas han sido abordadas, así como a su recepción, pero como en estos estudios literarios se aborda poco ~~la~~ perspectiva desde abajo”, y aún menos una ~~idea~~ de lo pequeño”, entonces he tocado este punto de comparación muy superficialmente. Tal vez en otro momento pueda hacer una crítica de la crítica que las dos obras han suscitado a partir de su publicación; por el momento no considero que éste sea el espacio adecuado. Me interesa más describir qué es lo que dentro de los estudios literarios se podría considerar como ~~lo~~ pequeño”; saber cómo intervienen en esta idea conceptos como ~~la~~ parodia” o ~~lo~~ grotesco”, cuáles son los aspectos ideológicos y estéticos de la así llamada ~~perspectiva~~ desde abajo”; cuáles son los efectos cómicos que desencadena la desproporción en las nociones de poder, belleza o lo fantástico. Y para ello, recorro

---

<sup>10</sup> Según Greimas su metodología consiste en establecer correlaciones entre los objetos semióticos. Berstein, p. 270

<sup>11</sup> Manfred Schmeling (comp.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, pp. 121-122.

principalmente al análisis comparativo en distintos ámbitos: el de la obra, el del escritor, el de la época, el de la tradición literaria.

## “La evolución literaria” de Juri Tinianov

Para trazar una genealogía de los personajes pequeños y dar algunas características de este concepto dentro de la literatura comparada, es preciso tener un poco más de paciencia y revisar primero el marco teórico que he escogido para hacerlo.

En su texto de 1927 sobre “La evolución literaria”, J. Tinianov se interesaba por el estudio de la variabilidad<sup>12</sup>. En él ve a la obra y a la literatura como sistemas ligados a series heterogéneas de la realidad que se encuentran en correlación e interacción mutua. La historia de una obra también es la historia de su creación y su filiación literaria en distintos ámbitos. Todorov destaca que el estudio aislado de un escrito no puede dar la certeza para hablar de su construcción y desarrollo, los cuales dependen más bien de un cambio de funciones en sus elementos formales, de una sustitución en el sistema. De acuerdo a este crítico, la tesis de Tinianov conduce por tanto a dos disciplinas complementarias: “una ciencia de los discursos que estudia las formas lingüísticas estables pero que no puede nombrar la especificidad literaria; una histórica, que explica el contenido de la noción de literatura en cada época dada, relacionándola con otras nociones del mismo nivel.”<sup>13</sup> Es decir, un diálogo entre lo que sería la función<sup>14</sup> constructiva en la obra, de sus elementos formales y lo que se constituye como la serie a la que pertenece (su tradición literaria), y su

---

<sup>12</sup> Término que proviene de la teoría de la evolución y se refiere a la variación aleatoria en las especies.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 35

<sup>14</sup> Uso este concepto en el sentido de las ciencias biológicas y sociales, como “operación dirigida hacia un fin o capaz de realizar un fin”, es decir, “la operación mediante la cual una parte o un proceso del organismo contribuye a la conservación del organismo total”. Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, p. 576

vínculo social (“un aspecto homogéneo de la realidad”<sup>15</sup>), que por lo común está ligado al lenguaje y al hecho literario. Al respecto, Tinianov afirma:

El examen debe de ir de la función constructiva a la función literaria, y de ésta a la función verbal. Debe aclarar la interacción evolutiva de las funciones y de las formas. El estudio evolutivo debe ir de la serie literaria a las series correlativas vecinas y no a otras más alejadas, aunque éstas sean importantes. El estudio de la evolución literaria no excluye la significación dominante de los principales factores sociales. Por el contrario, sólo en ese marco la significación puede ser aclarada en su totalidad.<sup>16</sup>

Los ejemplos a los que Tinianov hace referencia son, principalmente, elementos estructurales de las obras; pone énfasis en el cambio de función, en el manejo distinto de éstos o en su sustitución, para así establecer la evolución literaria; no en el sentido de mejoramiento, de progreso, sino de observación del comportamiento y la transformación de los recursos narrativos, de la combinatoria que se da en cada obra. Varios de los estudios de los formalistas rusos buscan la singularidad en la serie: Boris Eichenbaum (1886-1959) escribe sobre la teoría de la prosa; Osip Brik (1888-1945) hace un estudio sobre el ritmo y la sintaxis; Boris Tomashevski (1890-1967), sobre el verso. También el escritor argentino Ricardo Piglia (1941), en su libro de ensayos *Crítica y ficción* (1986), se ha interesado por esta teoría explicándola a partir de la idea de automatización que aparece en “El arte como artificio” de otro de los formalistas rusos, Viktor Shklovski (1893-1984):

Las tesis son conocidas: la literatura es un proceso autónomo, los procedimientos y las formas cambian en el interior de un movimiento definido por el vaivén entre automatización, parodia y renovación, surgimiento de una nueva forma que luego se automatiza y por lo tanto es parodiada y el proceso vuelve a comenzar. Justamente Tinianov corta con eso cuando elabora el concepto de función. A partir de ahí la obra y la literatura dejan de ser vistas como una suma de procedimientos y comienza a analizarse la función de los procedimientos y los cambios históricos de esa función.<sup>17</sup>

Para estudiar la obra de Borges, Piglia toma como series dos líneas básicas de la literatura argentina del siglo XIX (la gauchesca y el europeísmo), y se da cuenta de que por medio de

---

<sup>15</sup> Todorov, *Teoría de los formalistas rusos*, p. 15

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 101

<sup>17</sup> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 65

la parodia y el apócrifo, este autor las lleva en el s.XX hasta el límite de sus procedimientos, y por lo tanto a un cambio de función.

Estos estudios se refieren comúnmente a elementos formales dentro de la obra, pero creo que la teoría de Tinianov también se puede aplicar a series temáticas; un ejemplo podría ser el libro de ensayos *Confianza o sospecha. Una pregunta sobre el oficio de escribir*<sup>18</sup> (1999), del escritor inglés Gabriel Josipovici (1940), en donde se analiza cómo los dos conceptos del título del libro aparecen continuamente en la literatura desde la antigüedad, y los cambios de función que autores como Homero, Dante Alighieri (1265-1321), William Shakespeare (1564-1616) o Franz Kafka les han dado.

Asimismo, por medio de la teoría de Tinianov quiero poner a prueba la idea de “lo pequeño”, pensándola a partir de una tradición literaria ligada a series correlativas que tienen que ver con factores sociales determinantes como el uso del lenguaje y un contexto social e histórico específico; una tradición que inicia con los mitos sobre “lo pequeño” pasando por la literatura de distintos movimientos artísticos, especialmente por *La metamorfosis* en la época de la Primera Guerra Mundial y *El tambor de hojalata*, después de la Segunda Guerra Mundial.

El planteamiento del trabajo no es hacer una relación de las cosas pequeñas ni un diccionario a lo Grimm de los personajes y situaciones que corresponden a este concepto. Sin embargo, es necesario exponer algunas referencias importantes que ayuden a ampliar el contexto de lectura de estas dos obras. Si las vemos dentro de un sistema, como una cadena dialógica, podremos distinguir también sus variaciones literarias, el cambio de función de los procedimientos con respecto a las otras obras pertenecientes a la serie. La crítica ha distinguido algunas particularidades como la relación de Oskar con la literatura picaresca o

---

<sup>18</sup> *On Trust, Art and the Temptations of Suspicion*

el tratamiento del poder en la obra de Kafka, pero es necesario mencionar otras más tomando como punto de referencia una ~~idea~~ "de lo pequeño" y otra de ~~lo~~ "grande"

## HACIA UNA IDEA DE “LO PEQUEÑO”

Con frecuencia utilizamos los diminutivos para designar algo que en comparación con nosotros u otra cosa es más pequeño, dando a este alargamiento de la palabra un carácter afectivo o despectivo, según sea el caso o nuestro estado de ánimo. El uso de tal vocablo parece estar limitado al que en general le da la lengua. Sin embargo, ¿resultaría absurdo o “sacrílego” diminutivizar a la literatura, apartarla del implícito “superlativo” con el que frecuentemente es tratada? Quizá deberíamos pensarlo dos veces antes de contestar afirmativamente, ya que entonces negaríamos que desde hace mucho en torno a ella circula “la idea de lo pequeño”.

Y es que al leer un libro, ver una película o escuchar una canción, uno se topa continuamente con personajes cuya principal característica es que son o se sienten más pequeños que otros, con lo que su manera de contemplar el mundo también pueda derivar en una manera de ser, en una lógica o un modo de pensar distinto al de sus antagonistas, que suelen tener una apariencia más grande. Seres a los que, por tanto, podríamos considerar como “pequeños”, que se distinguen de otros por la menor proporción de sus cuerpos, por su aparente debilidad o por tener una perspectiva distinta, desde abajo.

En nuestra tradición literaria aparecen con frecuencia personajes que provienen de la tradición oral, de los mitos: enanos luchando contra gigantes en la cultura germana y celta; Ulises frente a Polifemo, en *La Odisea* (s. VIII a. C.); David junto a la cabeza de Goleat, en *La Biblia* (900 a. C. - 100 d. C.); el caballero y el dragón en las gestas heroicas de La Edad Media. Para justificar sus ya perdidos 94 centímetros de altura, el deforme paciente de un hospital psiquiátrico, el señor Matzerath, se refiere a esta idea comparándola

con la distinción que hacemos en el alfabeto entre minúsculas y mayúsculas<sup>19</sup>, mientras que en la religión se habla del pequeño y del gran catecismo.

¿Se podría afirmar entonces que – tomando en cuenta el hecho de que estos personajes aparecen con frecuencia en novelas, cuentos, poesías, dramas, películas – hay una “literatura de lo pequeño”? ¿Y si la hay, formarían el escritor Franz Kafka y el personaje literario Oskar Matzerath parte de esta tradición? La tesis parte de estas dudas, pero más que su demostración, en ella se busca un acercamiento a la pequeñez de Oskar y Gregor, a como la valoran, a los motivos de su resistencia a crecer o de hacerse pequeños; un acercamiento a algunas imágenes de este concepto en distintos aspectos: literario, histórico, ideológico, filosófico, estético; así como en distintas épocas, ya que entonces se podría considerar al personaje de Grass no sólo como un heredero de la literatura picaresca, sino también como un pariente literario de Kafka, un representante de una percepción distinta de “lo normal”.

Por tanto, el punto de partida para llegar al tono general de “lo pequeño” no está únicamente en valorar la desigual relación de poder que hay entre dos seres que se enfrentan; lo que terminaría por llevarnos a un juego de aparentes perspectivas y categorías, pues a quién se consideraría el más débil, a Ulises o Polifemo, a David o Goleat. Hay que tomar en cuenta también la actitud simbólica que se deriva de esta relación; examinar qué tan válida es la invitación que Oskar, el enano, el niño, hace desde un principio al escribir su autobiografía, la de concebir el mundo con la lógica y la estética del que tiene tres años de edad y noventa y cuatro centímetros de altura; qué tan válida es la actitud de Kafka al optar por la transformación en algo “pequeño”, en un insecto por lo menos, como una forma de sustraerse a cualquier forma de poder: ¿Cuál es la percepción del que grita desde

---

<sup>19</sup> Sobre todo en el idioma alemán en el que todos los nombres se escriben con mayúscula.

abajo, en qué tipo de problemas se ve envuelto por causa de su pequeñez o cuáles son los atributos que adquiere como una compensación de su aparente desventaja? ¿Qué es lo que este tipo de personajes, en especial el de Grass, atribuyen o han tenido que desarrollar como consecuencia de esta desproporción?

Al hacer un análisis de los personajes pequeños no se puede ignorar que existen tales diferencias, que de acuerdo a lo que ellos mismos afirman, comenzando por el tamaño la forma de ver el mundo es distinta. Pulgarcito hablando desde el estómago del lobo, el Principito cuestionando a los personajes adultos, a la vez que Oskar los hipnotiza con los sonidos de su tambor para hacer que retornen a su niñez y así darles un recorrido por un pasado remoto y añorado, deseado y temido.

## EL HOMBRE COMO MEDIDA DE TODAS LAS COSAS

De Protágoras de Abdera (485 a.C.-411 a.C.) nos llega la frase: ~~El~~ hombre es la medida de todas las cosas, de las que son en cuanto que son, y de las que no son en cuanto que no son.”<sup>20</sup> A partir de este punto de vista, que se puede definir como ~~la~~ norma”, se compara todo lo demás y de esta comparación las cosas resultan ser ~~grandes~~” o ~~pequeñas~~”. Ser la medida de todas las cosas sería para Leonardo da Vinci (1452-1519) en el Renacimiento el punto de apoyo para mover el mundo; un cuerpo de proporciones matemáticas en simetría con el universo, como su dibujo ~~Hombre~~ Vitruvio”. Lemuel Gulliver, el personaje de Swift, descubre en cambio con verdadero terror en el siglo XVIII que quizás el hombre no sea la medida de todas las cosas y pone de manifiesto en su reflexión las inquietantes implicaciones del cambio en la escala que la mera tecnología del microscopio produjo en su época, al mostrar que ~~puede~~ haber una infinidad de mundos dentro de mundos, una vertiginosa regresión de universos creados que colocan al hombre en una posición marginal, y no central, como se había creído”<sup>21</sup>: ~~Podiera~~ antojársele – escribe Gulliver – a la fortuna permitir que los liliputienses encontraran algún pueblo cuyos habitantes fueran tan pequeños en relación con ellos como ellos en relación conmigo. ¿Y quién sabe si incluso esta extraordinaria raza de mortales no pudiera verse igualmente sobrepujada en alguna lejana parte del mundo aún no descubierta?”<sup>22</sup> En sus viajes, Gulliver reflexiona sobre la relatividad de las cosas y llega a la conclusión de que: ~~indudablemente~~ los

---

<sup>20</sup> Mario Untersteiner, —E. Antilogie di Protagora”, pp. 34-44

<sup>21</sup> Jonathan Swift, *Los viajes de Gulliver*, Introducción de Pilar Elena, p. 86

<sup>22</sup> *Ibid.*, segunda parte, capt. I

filósofos aciertan cuando dicen que nada es grande ni pequeño sino en comparación”<sup>23</sup>. Lo cual remite a la filosofía sobre la percepción de las cosas de los filósofos ingleses John Locke (1632-1704) en *Ensayo sobre el entendimiento humano*<sup>24</sup> (1690) y George Berkeley (1685-1753) en su *Ensayo hacia una nueva teoría de la visión*<sup>25</sup> (1709). Por otra parte, Goethe escribe: –Da un gran goce ver a un gran hombre”<sup>26</sup>; y al viejo Corner le grita rabioso: –Sólo agiten sus cadenas, el hombre es para ustedes tan grande que no podrán quebrarlas.”<sup>27</sup> Y Canetti opina que: –El hombre, que se considera la norma de todas las cosas, todavía resulta casi desconocido: sus progresos en el conocimiento de sí mismo son mínimos, toda nueva teoría sólo oscurece más de lo que ilumina. Sólo la investigación imparcial y concreta de seres individuales puede conseguir un paulatino progreso.”<sup>28</sup>

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.57

<sup>24</sup> *Essay Concerning Human Understanding*

<sup>25</sup> *Essay Towards a New Theory of Vision*

<sup>26</sup> „Es ist eine Wollust, einen großen Mann zu sehn”, dice el hermano Martín en el primer acto de *Götz von Berlichingen* de Goethe, S. 82

<sup>27</sup> „Schüttelt nur an Euren Ketten, der Mann ist Euch zu groß, Ihr werdet sie nicht zerbrechen”, en Freiherr von Biedermann, *Goethes Gespräche in vier Bänden*, S. 795

<sup>28</sup> „Der Mensch, der sich für den Maßstab aller Dinge hält, ist beinahe noch unbekannt, seine Fortschritte in der Kenntnis von sich sind minimal, jede Theorie verdunkelt von ihm mehr, als sie erleuchtet. Nur die unbefangene konkrete Erforschung einzelner führt allmählich weiter.” Canetti, *op. cit.*, p. 140/S. 134

## LAS COSAS PEQUEÑAS

A partir de la visión del hombre como “medida de todas las cosas” y del principio de que “nada es grande o pequeño sino en comparación”, se puede entender el gran interés que a lo largo del tiempo ha habido por “las cosas pequeñas”. En el *I Ching* (1200 a. C.), el libro oracular chino de las mutaciones, aparecen sentencias en las que a este concepto se le relaciona con determinados hexagramas. Hsi<sup>^</sup>ao Kh<sup>^</sup>u (lo pequeño) representa la fuerza de los débiles. Ahí son mencionados una serie de consejos que ponen el acento en la sinceridad y la acumulación. Se recomienda la unión con alguien que sigue el mismo rumbo, con lo que se reemplaza la debilidad por la realización colectiva de una tarea. Se advierte además que los débiles deben de conocer también los límites de la acumulación de la fuerza de sus enemigos pues en determinado momento “una pequeña acumulación será más fuerte que la dispersión de una lluvia”. En el hexagrama de Hsi<sup>^</sup>ao Kwo se habla de “la importancia de los pequeños.”<sup>29</sup>, a quienes se les propone que para obtener progreso y éxito “será conveniente mantenerse firme y correcto. Todo irá bien en los asuntos pequeños, pero no en los grandes. Es como las notas que descienden de un ave que vuela; descender es mejor que ascender. Habrá formidable fortuna. Trueno sobre montaña.”<sup>30</sup> Es necesario entonces que:

(...) los hombres pequeños cobren conciencia de su situación y actúen de manera acorde, considerando que las posiciones elevadas traen para ellos peligros que no podrían superar. Es por esto que el rey Wan indica que en estas circunstancias descender es mejor que ascender, mejor aspirar a un ministerio que a una magistratura. Con tal tipo de metas el hombre pequeño podrá conocer algunos éxitos y evitará los peligros que rondan su naturaleza.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> *I Ching*, p. 295

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 296

Esta comparación entre hombres pequeños y grandes tiene su punto de partida en las clases sociales, pues los primeros son seres “comunes” que para “conocer algunos éxitos” deben recurrir a la acción colectiva, mientras que los segundos son poderosos. La *Batracomiomaquia o la Batalla de las ranas y ratones* (s. I a.C.) es una parodia en “pequeño” de la gran guerra para destruir Troya, los cantos épicos de la *Iliada* (s. VIII a.C.) de Homero (s. VIII a.C.). También otros filósofos, escritores, científicos y políticos se han interesado por este concepto. Demócrito (460 a.C.-370 a.C.) y su maestro Leucipo (450 a.C.-370 a.C.), a quienes se considera fundadores de la escuela atomista, postulaban ya que cada objeto que surge en el universo es el resultado de colisiones o reacciones entre átomos. En el Renacimiento se pensaba que el microcosmos era un reflejo del macrocosmos. Y fiel a esta concepción, el alquimista, médico y astrólogo suizo Teofrasto Paracelso (1493-1541) aseguraba que el firmamento se encontraba en el cuerpo del hombre. A él se le atribuye también la idea de que los cuatro elementos (tierra, fuego, aire y agua) pertenecían a criaturas fantásticas que existían antes, algunas de ellas pequeñas; con lo que la tierra era de los gnomos, el agua de las nereidas (ninfas acuáticas), el aire de los silfos (espíritus del viento) y el fuego de las salamandras (hadas de fuego). Además se decía que había creado un falso ser humano de 30 centímetros de alto al que se refería como “el homúnculo”, uno de los antecedentes del mítico Golem. El término “homúnculo” después lo usó Nicolas Hartsoeker (1656-1725) en la discusión sobre la concepción y el nacimiento al descubrir por medio del microscopio “animalúnculos” en los espermatozoides humanos, lo que le llevó a pensar que éstos eran hombres completos en miniatura que se ponían en la mujer hasta hacerse niños. Esta absurda teoría biológica a su vez derivó en la idea de que estos homúnculos debían tener también sus propios homrecitos, con lo que habría una infinita

cadena de vida hacia “lo pequeño”; es la época (c. 1600) de la invención del microscopio y el telescopio, y los estudios científicos (la microscopía y la macroscopía) comenzaban a tomar gran relevancia.

En cuanto al lenguaje de la política, las soluciones de “la pequeña Alemania”<sup>32</sup> y de “la gran Alemania”<sup>33</sup> fueron discutidas por los demócratas de “izquierda” y los liberales de centro en el parlamento alemán electo después de la Revolución de 1848. La solución de “la pequeña Alemania” fue consolidada por el canciller Otto von Bismarck (1815-1898) en 1871 al lograr la unificación de los estados alemanes para derrotar al ejército francés en la Guerra Franco-Prusiana (1870-1871). Sin embargo, basada en el concepto racista del “Espacio de vida en el este”<sup>34</sup>, la solución de “la gran Alemania” vuelve a resurgir en el primer cuarto del siglo XX y será uno de los argumentos para la política expansionista de Hitler; uno de sus principales propagandistas será el escritor Hans Grimm (1875-1959) con su novela *Pueblo sin espacio*<sup>35</sup> (1926). Después de la anexión de Austria (1939) por Alemania se forma el tan anhelado “Gran imperio alemán”<sup>36</sup>.

---

<sup>32</sup> *Kleindeutschland*

<sup>33</sup> *Großdeutschland*

<sup>34</sup> *Lebensraum im Osten*

<sup>35</sup> *Volk ohne Raum*

<sup>36</sup> *Großdeutsches Reich*

A veces la literatura también ha aportado al lenguaje algunas de estas referencias, como por ejemplo la frase “banquete pantagruélico”, que se refiere al voraz apetito del gigante Pantagruel de Rabelais; o la palabra “liliputiense”, que proviene de la novela *Los viajes de Gulliver*, de Swift, y alude a un habitante del pequeño país de Liliput. Para describir la fuerza que un argumento debe tener, el filósofo Sir Francis Bacon (1561-1622) utilizaba una metáfora, que éste debe ser igual de efectivo tanto si va dirigido a un gigante como a un enano. Mientras que el pensador Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), tal vez exaltado por sus estudios de astrología, escribe varios aforismos que también toman este motivo: “(…) Dios es tan infinito en el insecto como en el sol (...)”<sup>37</sup>; “Siempre es una buena señal que los artistas sean obstaculizados por *pequeñeces* para ejercer su arte adecuadamente.”<sup>38</sup>; “La tendencia humana de interesarse en *minucias* ha conducido a *grandes cosas*”<sup>39</sup>; “A través de un telescopio invertido, el más hermoso cielo estrellado nos ve despoblados.”<sup>40</sup> En ellos se nota una preocupación por el cambio de perspectiva, la paradoja de la inmensidad de lo pequeño, y por explicarse el mundo tomando en cuenta la dimensión moral del hombre.

El filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) es tal vez uno de los primeros en abordar esta idea haciendo referencias a la cultura china. Según Diego Sánchez Meca, la experiencia dionisiaca del mundo lleva en sí el deseo de *autoempequeñecimiento*: “Para

---

<sup>37</sup> „Aber Gott ist unendlich im Insekt wie in der Sonne.” Lichtenberg, p. 251

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 253

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.254

<sup>40</sup> „Der schönste gestirnte Himmel sieht uns durch ein umgekehrtes Fernrohr leer aus.” *Ibid.*, p.255

Nietzsche, ‘chino’ es alguien cuyas necesidades vitales se han reducido a un mínimo. O sea, es un modo de nombrar la exclusión de la idea de crecimiento: ‘... la adaptación, la modestia del instinto, la satisfacción en la repetición, una especie de estancamiento del nivel general del ser humano’<sup>41</sup>; con lo que ‘el superhombre’ estaría más cercano a la idea de ‘lo pequeño’ que a la manipulación propagandística del Nacionalsocialismo. En *Más allá del bien y del mal*<sup>42</sup> (1886) aparecen estas dos sentencias:

Hay entre los chinos un proverbio que las madres enseñan ya a sus hijos: *siao-sin* ‘Haz pequeño tu corazón’. Esta es la auténtica tendencia fundamental en las civilizaciones tardías: yo no dudo que lo primero que un griego antiguo reconocería también en nosotros los europeos de hoy sería el autoempequeñecimiento —con sólo esto ‘repugnaríamos ya a gusto’.  
‘Me desagrada.’ —‘¿Por qué? —‘Nestoy a su altura.’ ¿Ha respondido así alguna vez un hombre?’<sup>43</sup>

Es necesario mencionar también que a partir de la filosofía de Nietzsche se da un cambio en la concepción del hombre que influye el pensamiento del siglo XX. En la literatura este cambio se ha introducido en las formas narrativas por medio de la disminución en la distancia entre el narrador y el personaje; del narrador omnisciente o semiomnisciente se pasa a uno más focalizado. La novela moderna monumental, con una aspiración de totalidad en el siglo XIX, se vuelve más fragmentaria en el XX; busca retratar pequeñas vidas, sucesos. Es decir, se concentra en el desarrollo de un personaje, en la construcción o reconstrucción del yo y se ve desplazada por la introspección, el mundo interior, el monólogo interior. Un ejemplo de esto es el cambio de función de la metáfora en la obra de Kafka, su reducción al mínimo o su rompimiento, su muerte. Probablemente este autor está influido por Nietzsche en los dos sentidos, tanto en el de la forma como en el de la temática

---

<sup>41</sup> Diego Sánchez Meca, p. 50

<sup>42</sup> *Jenseits von Gut und Böse – Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*

<sup>43</sup> ‘Es gibt ein Sprichwort bei den Chinesen, das die Mütter schon ihre Kinder lehren: *siao-sin* ‘mache dein Herz klein!’ Dieses ist der eigentliche Grundhang in späten Zivilisationen: ich zweifle nicht, daß ein antiker Grieche auch an uns Europäern von heute zuerst die Selbstverkleinerung herauserkennen würde –damit allein schon gingen wir ihm wider den Geschmack’– ‘Er missfällt mir.’ - Warum? – ‘Ich bin ihm nicht gewachsen.’ - Hat je ein Mensch so geantwortet?’ Nietzsche, Fragmentos: 267 y 185

de “lo pequeño”. Otro escritor que parece tener una preferencia por “la forma pequeña”<sup>44</sup>, la prosa breve, es el suizo Robert Walser (1778-1956). En el título de tres de sus libros se nota esta tendencia: *Pequeñas poesías* (1915), *Pequeña Prosa* (1917) y *Grande pequeño mundo* (1937)<sup>45</sup>. Desde 1921 comienza a escribir sus *Microgramas*<sup>46</sup>, breves escritos a lápiz, esbozos de futuras novelas o poesías, que serán descifrados y publicados por Bernhard Echte y Werner Morlang en varios tomos de 1985-2000. A partir de su entrada en 1929 a un hospital psiquiátrico en Waldau, cerca de Berna, la escritura de Walser se va haciendo cada vez más pequeña, al grado que las letras llegan a tener un milímetro de altura. La escritora austriaca Elfriede Jelinek ha escrito sobre esta peculiaridad. ¿Por qué este deseo de autoempequeñecimiento? ¿Tendrá esto algo que ver con el lenguaje o con el contexto histórico? Tal vez sea una reacción a un discurso ideológico en el que predomina una idea de “lo grande”. Si así es, ¿de dónde proviene este discurso, en qué se sustenta?

---

<sup>44</sup> „Kleine Form”

<sup>45</sup> *Kleine Dichtungen, Kleine Prosa y Große kleine Welt*

<sup>46</sup> *Mikrogramme*

## EL LENGUAJE DE “LO PEQUEÑO” Y “LO GRANDE”

Según Tinianov, el vínculo social de la serie literaria está muy ligado al lenguaje. El contacto con la realidad sirve para aclarar el sentido de este concepto. Un obstáculo para ello es que como se sabe, el uso de las palabras cambia con el tiempo y en lo escrito sólo queda registrada una parte de ese proceso. Ya que no se puede acceder de manera completa a la época de Kafka y Grass para poder establecer cómo funcionaba el lenguaje de “lo grande” y “lo pequeño”, lo que se puede hacer es ver cómo funcionan estos conceptos actualmente, confiando en que algo similar haya ocurrido en las épocas a que pertenecen estos autores, y comparar este funcionamiento con el que en la literatura y el discurso histórico ha quedado. Algo ya se ha observado en los apartados anterior en relación con la historia de Alemania y la curiosidad que algunos autores han manifestado por palabras como “empequeñecer”, “pequeñeces”, “estar a la altura de algo o de alguien”. Esta manera de pensar se vale con frecuencia del uso de diminutivos (terminaciones *-lein* y *-chen* en alemán), comparativos (*-er*) y superlativos (*-ste*); y se expresa también en frases, dichos, chistes y aforismos.

Desde hace algunos años, por ejemplo, se habla de una revolución tecnológica basada en la manipulación de la materia a escala atómica, la cual aporta cada vez nuevas palabras: nanoestructuras, nanómetros, nanomundos, nanorobots, etc. “Pensar en pequeño para crear a lo grande”<sup>47</sup>, se llama un artículo de Álvaro de Cozar sobre este tema. Un interés que está en muchas de las áreas de las ciencias: los microorganismos,

---

<sup>47</sup> Periódico *El País*, 18 de febrero de 2008

microempresas, microtransistores, etc. Y que proviene de la teoría cuántica que es el estudio de lo pequeñísimo y de la relatividad que es de lo grandísimo o rapidísimo.<sup>48</sup>

Una idea de “lo pequeño” se respira constantemente en lo cotidiano. En el idioma español esta relación de poder se manifiesta en varios refranes en los que el juego de la desproporción o el cambio de perspectiva tienen como figuras a niños, enanos, gigantes o animales pequeños; a veces con un tono de metáfora sobre la vida en general.<sup>49</sup> En el libro *Refranes*<sup>50</sup> (1993) de Hans Hunfeld aparecen los siguientes en lengua alemana: “¿Qué tan grande debo ser para ser grande?”<sup>51</sup>; “¿Te sientes muy grande siempre que haces algo pequeño.”<sup>52</sup>; “No quiero ser mezquino, pero todo para él es de verdad un número muy grande”<sup>53</sup>; “No tienes que agachar la cabeza cuando alguien se las da de muy bueno”<sup>54</sup>; “Cualquier niño sabe que no será juego de niños”<sup>55</sup>; “Sólo soy un pequeño pez y ahora no puedo nadar a contracorriente”<sup>56</sup>; “Cuando comience el gran regreso de las sillas, muchos estarán junto a tu silla”<sup>57</sup>; “No debes siempre colgar todo junto a la gran campana, cuando

---

<sup>48</sup> John Ciardi escribía en el *Saturday Review* el 30 de abril de 1966:

Entonces pasé al laboratorio./ ¡Cuán pequeños hombres ciertos eran de veras!/ Magos del microsegundo precisamente conectados/ a aquello de que no querían preguntar/ mas cómo sus computadoras golpeteaban y zumbaban./ Era un Infierno encendido, cristal y bata blanca./ Y allí sentada Santa Partícula la Séptica/ perdida en pensamientos con armazón de concha. Pose amable./ Pero cuando pasé, en uno de los lentes/ vi saltarle un ojo de ogro de la cara./ Sacado de Robert H. March. *Física para poetas*, p. 12

<sup>49</sup> “El pez grande se come al chico”; “No hay enemigo pequeño” (proverbio chino); “A veces cuando alguien pequeño no sabe que es pequeño puede hacer grandes cosas”; “El diablo está en el detalle”; “Nada hay tan pequeño y corto que no pueda servir de estorbo”; “A grandes males, grandes remedios”; “Grande o pequeño, cada uno carga con su leño”; “Pueblo chico, infierno grande”; “El que de pequeño come perdices, de viejo caga las plumas”; “Un mal pequeño es un gran bien”; “Este mundo es un pañuelo”; “Pichea bajito que el cácher es enano” (refrán cubano); “El enano al igual que el burro, entre más fuerte más cazarro”.

<sup>50</sup> *Sprichwörtlich*

<sup>51</sup> „Wie groß muß ich eigentlich sein, damit ich groß bin?” Hans Hunfeld, *Sprichwörtlich*, S. 66.

<sup>52</sup> „Du kommst Dir wohl ziemlich groß vor, wenn Du alles kleinmachst”, *Ibidem*.

<sup>53</sup> „Ich will ja nicht kleinlich sein, aber das alles ist für ihn wirklich eine Nummer zu groß”, *Ibidem*.

<sup>54</sup> „Du muß nicht immer klein begeben, wenn jemand großtut”, *Ibidem*.

<sup>55</sup> „Das weiß doch jedes Kind, daß das kein Kinderspiel wird”, *Ibidem*.

<sup>56</sup> „Ich bin ja nur ein kleiner Fisch und kann nun mal nicht gegen den Strom schwimmen”, *Ibidem*.

<sup>57</sup> „Wenn das große Stühlerücken beginnt, sägen viele an deinem Stuhl”, *Ibid.*, S. 77

tiramos de la misma cuerda”<sup>58</sup>; —Orto y bueno y de colores”<sup>59</sup>; —El enano ve gigantes en todas partes”. En alemán, ante un grave problema se pide ver las cosas desde la altura de una rana; aunque, por otra parte, con una expresión como —el hombre pequeño”<sup>60</sup> se alude al hombre común y corriente.

El lenguaje de —lo pequeño” o —lo grande” se aplica por tanto en discursos de inferioridad y autosuperación, principalmente por medio de la propaganda comercial y política en los medios de comunicación. Una aseguradora afirma, por ejemplo, que —ser grande es una actitud” y que, como ellos son —grandes”, al comprarles un servicio uno también lo es; una compañía de leche en polvo sostiene que sólo —Ercilac” puede hacer que tus —hijos crezcan grandes y fuertes—; el instituto que organiza las elecciones supone que con la democracia —erecemos todos” y desde la Secretaría de Gobernación se afirma, al hablar de la inversión en infraestructura, que —en México sí sabemos hacer cosas grandes”.

En este lenguaje abunda el uso de superlativos y de palabras como —erecer” o —ser grande”, acompañadas de imágenes en desproporción que producen un efecto cómico de lo grotesco con el que se pretende sacar al consumidor de su medianía, de su normalidad, para que se atreva a —pensar” o a —hacer algo a lo grande”, o para que afirme su sentido de pertenencia a lo colectivo, la masa; entre las imágenes que aparecen junto a estos anuncios están: un cacahuete gigante rompiendo la ventana de una casa; una mujer sosteniendo a un pequeño hombre a la altura de su rostro; un niño que crece grande y fuerte y puede cargar a su mamá; gigantes que derrumban ciudades a patadas. De hecho, esta frase ha significado a lo largo de la historia del hombre un lema que impulsa la idea de progreso, gloria,

---

<sup>58</sup> „Du mußt nicht immer alles an die große Glocke hängen, wenn wir an einem Strang ziehen sollen”, *Ibid.*, S. 86

<sup>59</sup> „Kurz und gut und kunterbunt”, *Ibid.*, S. 99

<sup>60</sup> „der kleine Mann”

superación; desbordar los límites, soñar, vivir, jugar, desempeñarse como ninguno, ser el mejor; pero ante todo, dejar de ser insignificante; se aspira a una cultura –superior” dentro de los términos socialdarwinistas de la acumulación de poder.

De acuerdo a lo que afirma el crítico Juri Tinianov en su ensayo sobre “La evolución literaria”, “El pequeño” podría estar representado por cuatro series cuyos ejes de análisis serían la perspectiva desde abajo y los efectos cómicos que ésta provoca. La primera sería aquella en la que se describe la infancia de los personajes principales o éstos son niños<sup>61</sup>; en la segunda, estaría la de personajes pequeños, enanos, duendes, animales<sup>62</sup>; la tercera, de

<sup>61</sup> En la *Biblia* (900 a. C.- 100 d. C.) los versículos que tratan sobre el nacimiento de Jesucristo, *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (1760-67) de Laurence Sterne (1713-1768), Los niños polacos que hacen la peregrinación a Jerusalén. *Simplicissimus de Der abentheuerliche Simplicissimus Teutsch* (1668-1669) de Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen (1621-1676), “Caperucita roja” y “Pulgarcito” (1697) de Charles Perrault (1628-1703), Las cosas que dice Novalis (1772-1801) sobre los niños en *Fragmentos*, “Erlkönig”, “La nueva Melusina”, cuento de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), la literatura del Romanticismo, “El Cascanueces” (*Nußknacker und Mausekönig*), *El pequeño Zaches*, (*Klein Zaches, genannt Zinnober* de E. T. A. Hoffmann, 1776-1822), *Cuentos para la infancia y el hogar* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812/15) de Jakob Grimm (1785-1863) y Wilhelm Grimm (1786-1859), “Pulgarcito” “El flautista de Hamelin” (*Der Rattenfänger von Hameln*), los cuentos de Hans Christian Andersen (1805-1875) como por ejemplo “La vendedora de fósforos”, “La sirenita”, “El patito feo”, “El rey va desnudo”, “Soldadito de plomo”, “La reina de la nieve”, *Alicia en el país de las maravillas* (1863) y *Alicia detrás del espejo* (1871) de Lewis Carroll (1832-1898), *El mago de Oz* (1900) de Lyman Frank Baum (1856-1919), *Peter Pan o el niño que no quería crecer* (1904) de James Matthew Barrie (1860-1937), *Cuentos populares ingleses* (1918) recopilados por Flora Annie Steel, *El Principito* (1943) de Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944); *El barón rampante* (1957), de Italo Calvino (1923-1985).

<sup>62</sup> La descripción de la captura de Hércules por los pigmeos mientras dormía, atribuida al sofista griego Filostrato (c.175 a.C.- c.249 d.C.) (*Eikones II*, 22) pudo sugerir a Swift esta parte de Lilliput; *Relatos verídicos* de Luciano que N. P. d’Ablancourt (1606-1664) añadió a su traducción al francés del samosatense (Paris, 1907, 3 vols.) contiene una isla habitada por pigmeos cuyo paralelismo con los liliputienses y con la técnica descriptiva detallada de su minúsculo mundo, hacen de este autor una fuente de la ficción de Lilliput; no de su sátira ya que d’Ablancourt idealiza a sus pigmeos. Aunque en *El cantar de los Nibelungos* (*Das Nibelungenlied*, s.XIII) no se habla literalmente de un enano se deduce a partir de los mitos que Alberich pertenece a este pueblo; *Cuentos para la infancia y el hogar* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812/15) de Jakob Grimm (1785-1863) y Wilhelm Grimm (1786-1859): “Blancanieves y los siete enanos”, “Los hombrecillos malvados”, *Cuentos populares ingleses*, “El Elfo patata” (1929) de Vladimir Nabokov (1899-1977), “El jorobadito” (1933) de Roberto Arlt (1900-1942), *Auto de fe* (1936) de Elias Canetti (1905-1994), *El enano* (1944) de Pär Fabien Lagerkvist (1891-1974), *La balada del café triste* (1951) de Carson McCullers (1917-1967), *La mujer ilustrada* (1961) de Ray Bradbury (1920); “Historia del caballero de la rosa y de la virgen en cinta que vino de Lilliput” (1956) de Juan Carlos Onetti (1909-1995), *Un enano español se suicida en Las Vegas* (1997) de Francisco Casavella, *Chiquita* (2008), la novela del escritor cubano Antonio Orlando Rodríguez.

gente “normal” que se enfrenta a gigantes<sup>63</sup>; y, en la cuarta, aparecerían los personajes que por algún medio se transforman en algo pequeño o grande<sup>64</sup>, en un animal o un objeto.

*La metamorfosis* pertenecería predominantemente a la cuarta serie, pues la transformación de Gregor sucede casi sin darse cuenta y, de ser un enorme insecto poco a poco va menguando su tamaño por la falta de alimento y la herida en su espalda; pero también, y a pesar de sus dimensiones, desde su perspectiva los otros llegan a tener un aspecto gigantesco, con lo que se acercaría a las series dos y tres. *El tambor de hojalata*, en cambio, toca las tres primeras series, pues el personaje es un niño enano y el mundo en el que vive es de gigantes, o de personas que se creen gigantes.

Es muy probable que estos dos escritores hayan leído *Los viajes de Gulliver*; en la novela de Grass se utiliza el adjetivo liliputiense con frecuencia y en la obra de Kafka, a pesar de que no hay una referencia directa, el cambio de perspectiva es muy importante.

Ningún escritor antes de Swift había usado con tanto tino las posibilidades de la

---

<sup>63</sup> En *La Eneida* (III 929-933) de Virgilio donde el ciclope Polifemo persigue, vadeando el mar, el barco de Eneas cuando éste acaba de rescatar a Aqueménides. (Gulliver, p.284) En la *Biblia* (900 a. C- 100 d. C.) los versículos que tratan sobre David y Goleat, Jonás y la ballena, En las *Mil y una noches* donde Asan al Bassri es capturado por gigantes y convertido en mascota de una princesa que le viste y desviste como a un muñeco, aunque el comportamiento de la princesa es más atrevido que el de las damas de la corte de Brobdingnag y el tono sugestivo del pasaje opuesto al satírico de Swift (p.328); *Gargantua y Pantagruel* (1532-1564) de François Rabelais (1494 -1553), *El ingenioso Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), *El otro mundo* (1657-1662) de Cyrano de Bergerac (1619-1655), *Los viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift (1667 -1745), “Micromegas” (1752) de Voltaire (1694-1778), *Las aventuras del barón de Münchhausen* (1786) de Gottfried August Bürger (1747-1794). Por su parte Goethe denominó *homunculus* al pequeño ser que creó Fausto mediante operaciones quirúrgicas. *Viaje al centro de la tierra* (1864) de Julio Verne (1828-1905), Oscar W. también tiene un gigante. El cuento “El ahogado más hermoso del mundo” (1968) de Gabriel García Márquez (1927).

<sup>64</sup> La *Batracomiomaquia*, atribuida a Homero. Las metamorfosis de los dioses en la cultura griega; *Alicia en el país de las maravillas* (1863) y *Alicia detrás del espejo* (1871) de Lewis Carroll (1832-1898). Cuentos de los hermanos Grimm como “Erey sapo” (*Der Froschkönig*), “La sirena en el estanque” (*Die Nixe im Teich*) y “El ganso de oro” (*Die goldene Gans*), en el que el hombrecillo aumenta su tamaño comiéndose todo el pan y tomándose todo el vino de las bodegas del rey. Maese pulga (*Meister Floh – Ein Märchen in sieben Abenteuer zweier Freunde*, 1822), El gato Murr (*Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, 1820), “Noticias de las últimas andanzas del perro Berganza” (*Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, 1814) de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), *La metamorfosis* (1915) de Kafka. Películas como *Querida, encogía los niños* (*Honey, I shrunk the kids*, 1989) Joe Johnston y *Querida, agrandé al niño* (*Honey, I Blew Up The Kid*, 1992) de Randal Kleisel; películas de Lynch como *Sueños, misterios y secretos* (*Mulholland Drive*, 2001); en *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar.

desproporción para hacer en una sátira tan aguda de la sociedad de su tiempo. Tal vez Cyrano de Bergerac se acerca un poco en este punto, pero sin duda el gran maestro es Swift. Su novela es tal vez una de las más representativas en el uso de recursos narrativos como la parodia y lo grotesco para describir “la semejanza del hombre con el animal” y “la estética de lo pequeño”. Si la pensamos dentro de las series antes mencionadas, la novela de Swift podría pertenecer a la literatura de gente pequeña, de gigantes y, poco a poco, a la narrativa infantil. Sobre todo en los dos primeros viajes, en ella hay un cambio de función en las ideas de “lo pequeño” y “lo grande”. La variabilidad dentro de las series estaría representada por el continuo cambio de perspectiva al que está sometido el personaje y los efectos cómicos que ésta provoca. Con su novela, Swift demuestra que la esencia del hombre no cambia, así sean seres de cualquier tamaño, vivan en una isla flotante o en la Inglaterra del siglo XVIII; los habitantes de los países que Gulliver visita persisten en la injusticia, el abuso de poder, y estos vicios son los que se procura premiar y transmitir.

Los dos primeros viajes del libro de Swift tratan de cómo ve y siente Gulliver el mundo, ya que es el yo narrador quien nos ofrece sus memorias y hace la valoración, primero como un gigante en el país de Liliput y después desde la altura de un insecto, en el país de Brobdignag; la proporción es en los dos países de 1: 12 con respecto a los tamaños de Europa.<sup>65</sup> La perspectiva que Swift crea en Liliput corresponde a la asimilación de la ciencia del momento, como ha observado el crítico R. M. Philmus (1896-1993), quien encuentra los precedentes más inmediatos de la obra en *Hombre en la luna*<sup>66</sup> (1638) del obispo anglicano Francis Godwin (1562-1633), *El otro mundo*<sup>67</sup> (1657/62) de Cyrano de

---

<sup>65</sup> Swift, p. 71

<sup>66</sup> *The Man in the Moone*

<sup>67</sup> *L'autre monde*

Bergerac (1619-1655) y en *El consolidador*<sup>68</sup> (1705) de Daniel Defoe (1660-1731). Este crítico afirma también que:

Debido al enorme tamaño de Gulliver, la visión que nos llega de este mundo diminuto es fundamentalmente de arriba abajo y panorámica, esto es, telescópica. Gulliver puede ver toda la nación de un vistazo, pero, por lo mismo, la acción liliputiense más grande, resulta diminuta a sus ojos. Su visión es miope y deriva en efecto de una circunstancia meramente física, de su enorme tamaño relativo, pero acarrea consecuencias tales como la de que los personajes liliputienses queden despersonalizados e insignificantes en su pequeñez, y que tan sólo se nos haga conscientes de las convenciones formales por las que actúan, de sus amaneramientos y afectación que, en parte, parecen derivar de una necesidad de autoengrandecimiento frente a Gulliver. Swift utiliza la nueva escala para materializar cualidades éticas, para convertir la pequeñez física en símbolo de pequeñez moral, manifestación del hombre que puede observarse muy bien en la vida política.<sup>69</sup>

La relatividad de los juicios sobre el tamaño es algo que conoce el hombre desde siempre pero que, como ha señalado Marjorie Hope Nicolson (1894-1981), nunca llegó a entender cómo:

(...) en los tiempos en que primero el telescopio, y luego el microscopio, confundieron su visión, cuando los instrumentos le hicieron sentirse ahora señor de la creación, ahora bruto, inculto, desproporcionado, un acaro solitario que se arrastra por un universo demasiado vasto para su comprensión – cuando los instrumentos, en suma, le mostraron al hombre como lo encontró Lemuel Gulliver y como lo describió el contemporáneo de Swift (Pope), ~~la~~ gloria, broma y enigma del mundo”.<sup>70</sup>

El sentido de la proporción física se altera. David Ward atribuye el poder duradero y mítico de esta primera parte de la novela ~~a~~ la situación de juego infantil con muñecos (soldaditos), que toma cuerpo en él y cuyo placer estriba en poder apartarse temporalmente de la realidad, del mundo estricto de los adultos, y producir los resultados constructivos o destructivos (romper los juguetes) que se deseen.”<sup>71</sup> Y descubre también que uno de los efectos más intensos de la sátira de Swift es ~~la~~ manera en que los minúsculos seres, deliciosos en su pequeñez, en su apariencia de muñecos, son perversos, corruptos,

---

<sup>68</sup> *The Consolidator*

<sup>69</sup> Swift, *op.cit.*, p. 75

<sup>70</sup> Pilar Elena cita a M. Nicolson (~~The~~ “The Microscope and the English Imagination”, en *Science and Imagination*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1956) en la introducción, *Ibid.*, p.85

<sup>71</sup> Pilar Elena comenta a D. Ward (*Jonathan Swift: An Introductory Essay*, Londres, Methuen, 1973, p.134) en su Introducción, *Ibid.*, p. 72

malévolos y falsos en una escala totalmente humana. La lente menguante que les aplica Swift no puede disminuir su maldad.”<sup>72</sup> Por otra parte, W. A. Speck considera que “el éxito del mundo de los liliputienses entre los niños radica en que éstos pueden identificarse con los diminutos seres unidos frente al adulto, el enorme Gulliver.”<sup>73</sup> Pilar Elena se da cuenta de que: “La ‘mirada extrañada’ de los funcionarios liliputienses será capaz, en alguna ocasión, de descubrir lo que el automatismo de nuestra visión no percibe a simple vista.”<sup>74</sup>

El discurso de “lo grande” aparece aquí y es independiente de la proporción de los personajes. El emperador de Liliput es un poco más alto que el resto de sus súbditos y es nombrado “Emperador poderosísimo”, “Deleite y Terror del universo”, “Monarca de todos los monarcas”, “más alto que los hijos de los hombres, cuyos pies oprimen el centro de la tierra y cuya cabeza toca el Sol, a cuyo gesto les tiemblan las piernas los soberanos de la tierra.”<sup>75</sup> Epítetos que, desde la perspectiva de Gulliver, evidentemente contrastan con el tamaño, parecen ridículos. Los dos son hombres de distinta categoría; Gulliver siempre aparece en la condición de súbdito, es decir, está sometido al poder del pequeño monarca.

En cambio, como gigante, Gulliver se siente poderoso, en sus manos está la posibilidad de decidir sobre la vida o la muerte de los liliputienses; son tan insignificantes, tan frágiles, que hasta el pensamiento de aplastarlos le resulta gracioso. A pesar de que éstos se valen del gigante para protegerse de un enemigo peligroso y de sentirse agradecidos por ello, su tamaño les ocasiona problemas mayúsculos: Gulliver representa un peligro para la gobernabilidad del país, alimentarlo los conduce a la ruina e incluso matarlo significaría el problema de su putrefacción, es decir, causaría enfermedades.

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 139

<sup>73</sup> Pilar Elena comenta a W. A. Speck, (*Swift*, Londres, Evans Brothers, LTD., 1969, p.114) en su Introducción, *Ibid.*, p. 72

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 73

<sup>75</sup> *Ibid.*, primera parte, cap. III

Me parece que otro ingrediente que hay que rescatar de estos viajes es el sentido estético que tal encuentro provoca, en relación con “lo grande” y “lo pequeño”. Desde la mirada de los liliputienses, Gulliver es un ser sumamente desagradable, un monstruo, pues resaltan todos los defectos de su piel, ésta es tan tosca y áspera que les provoca asco. Por el contrario, a Gulliver los diminutos habitantes de Liliput le parecen tan delicados, tan suaves; y a pesar de que evidentemente los defectos de su piel existen, los ojos del gigante no alcanzan a ver ninguno. Asimismo, los alimentos que le dan de comer, en especial el vino, tienen un sabor más agradable a su paladar que el que haya probado antes en su natal Inglaterra. La perspectiva de los liliputienses él mismo la experimenta en el país de Brobdignag, en el que todo es tan grande que le causa repulsión o risa: las fibras de la tela que le dan para cobijarse, las barbas del rey, las atronadoras carcajadas del vulgo. El punto de vista se invierte. Un amigo del agricultor que lo atrapa se pone los anteojos para verlo mejor y Gulliver no pudo dejar de reír pues sus ojos le parecen “como una luna llena asomándose a una habitación por dos ventanas.”<sup>76</sup> El cambio de perspectiva se nota aquí en la actitud que va tomando sobre sí mismo el personaje. Cuando la reina lo sostiene sobre la mano para que se miren en el espejo, no puede dejar de reír: “(…) y nada podía resultar más ridículo que compararnos, así que realmente empecé a imaginar que había menguado muy por debajo de mi tamaño natural.”<sup>77</sup> En Brobdignag su pequeñez le hace temer a todo, está expuesto a peligros tan ridículos y a los que con las proporciones adecuadas enfrentaría con facilidad. Por ello su orgullo y dignidad se ven constantemente atropellados, principalmente por las travesuras del envidioso bufón, el cual hasta antes de la llegada de Gulliver era el más pequeño de la corte y el consentido de la reina. Es muy significativo

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 301

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 313

que sólo en las delicadas manos de una niña Gulliver se pueda sentir seguro; junto a ella la distancia es menor, tanto simbólica como real, que ante los gigantescos adultos, incluido el bufón; significativo también porque tal vez Swift reconoce en esas manos los valores que más apreciaba: el amor, la compasión, la honestidad, la generosidad.

Pero como hemos mencionado, el cambio físico también interviene, por ejemplo, en el comportamiento del personaje. En Liliput se encuentra ante criaturas a las que puede destruir en cuanto se le dé la gana, por lo tanto en ocasiones puede mostrarse benévolo o desafiante. Cuando el rey de Liliput le ordena: “llevar a sus puertos el resto de los barcos enemigos”, Gulliver se niega: “protestando con franqueza de que nunca me convertiría en instrumento de esclavización de un pueblo libre y valeroso”<sup>78</sup>. Pero por otro lado, cuando está en Brobdignag, su pequeñez le hace temer a todo, está en constante peligro. Tal vez es debido a ese sentimiento de inferioridad por lo que ofrece al rey de este país el secreto de la fabricación de la pólvora, con la cual podría hacerse más poderoso de lo que ya es. El aspecto moral, por ejemplo, de los reyes de Liliput y Brobdignag difiere mucho del aspecto físico; mientras el pequeño liliputiense ansía dominar por medio de la fuerza de Gulliver el reino de Blefuscu, mostrándose caprichoso y ambicioso, el de Brobdignag declina horrorizado el ofrecimiento de utilizar la pólvora como instrumento de poder. Aún al regresar a Inglaterra procedente de estos dos viajes, Gulliver ve trastornada su visión física del mundo y le cuesta volver a ver a sus compatriotas de la misma forma que antes. Cuando llega de Liliput, no puede dejar de apreciar las cosas como si fuera un gigante, desde arriba, ve a los demás por encima del hombro como si fueran pigmeos; lo contrario sucede al llegar de Brobdignag.

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 36

La evolución ~~moral~~” del respetado Dr. Lemuel Gulliver es producto del cambio de perspectiva. Las constantes discusiones con los habitantes de los países en que naufraga o que visita, la observación de sus extrañas costumbres, le hacen poner a prueba sus ideas, le van aclarando las verdaderas proporciones de lo que él considera el género humano, hasta volver ridícula su propia imagen. La visión que Gulliver nos ofrece desde el principio de la novela es una completamente distorsionada, desproporcionada podría decirse, pues cada uno de los países que visita no corresponden a su realidad –la Inglaterra del siglo XVIII– sino como una sátira: países que están dibujados con los colores de lo grotesco y lo exagerado. La no-correspondencia y la distorsión del mundo a las que se enfrenta son el principio del humor de Swift. Por medio de una risa burlona confronta el concepto de hombre. En el fondo, sabemos que las aventuras que nos presenta este autor son una tragedia, una que seríamos incapaces de soportar si en ella no estuvieran presentes los recursos de la comedia, en este caso, de los efectos cómicos que estos cambios de perspectiva provocan: lo grotesco a partir de la desproporción de las partes del cuerpo y las necesidades corporales; la parodia de los valores humanos usando el cambio de perspectiva.

Antes de hacer una descripción de “lo pequeño” en la obra de Kafka y Grass, principalmente, hay que recurrir de nuevo a Bajtin, pero ahora con la intención de reflexionar sobre la idea de “lo grande” planteada en su libro sobre *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais* (1965). En su detallado estudio, Bajtín asegura que dentro de las formas para definir el carnaval se veía en estas dos épocas a “lo grande” como algo positivo y, en este sentido, el hacerse grande, el crecimiento. Personajes de Rabelais como los gigantes Gargantúa y Pantagruel pertenecen a una concepción positiva creada por el mundo de la risa, en la que el cuerpo adquiere una escala cósmica, mientras el cosmos se corporaliza<sup>79</sup>: “Las imágenes expresan el mismo principio ‘inferior’ que devora y procrea.”<sup>80</sup> La lógica del crecimiento, de la fecundidad y la superabundancia corresponden así al hiperbolismo con el cual son presentadas las acciones del personaje: comer, beber, cagar, orinar en abundancia son parte de este principio cósmico.

En el individuo de la Edad Media y el Renacimiento hay una estrecha relación entre el microcosmos y el macrocosmos, tanto en la concepción de su propio cuerpo, como en su “miedo de todo lo que es inconmensurablemente grande y fuerte: firmamento, masas montañosas, mar.”<sup>81</sup> Agrandar las partes del cuerpo, los animales, la comida y las excrecencias humanas tiene para él un lado sorprendente y sugestivo. Más que el enano, el gigante era, explica Bajtin, un personaje habitual en el repertorio de las ferias. El crítico

---

<sup>79</sup> *Idem.*, p. 305

<sup>80</sup> *Idem.*, p. 63

<sup>81</sup> *Idem.*, p. 301

supone que semejante hiperbolización del mundo podría provenir de las maravillas de la India. Debido a las grandes proporciones de Gargantúa, el personaje de Rabelais puede albergar en su interior todo un mundo, lo que resalta su sentido positivo, pues implica una sensación de distintas vidas dentro de una sola vida. Alcofribas lo descubre cuando ingresa a la garganta del gigante y recorre los pueblos de ese mundo, considerado por sus habitantes como el más viejo de todos los mundos, concepción que, según Bajtín, sugiere «la idea de la relatividad de los juicios espaciales y temporales, vistos bajo su aspecto cómico y grotesco.»<sup>82</sup> Por su parte, Pantagruel protege de un diluvio a todo un ejército, ocultándolo bajo una lengua que sólo saca a medias. Para Bajtín, lo carnavalesco aparece en el mundo de la novela, pero también en la vida cotidiana; como se podía ver en los carnavales de Nuremberg en los siglos XVI y XVII, cuando se preparaban enormes salchichas para el festejo. Ahí se expresa lo grotesco como «plenitud contradictoria y dual de la vida, que contiene la negación y la destrucción (muerte de lo antiguo) consideradas como una fase *inseparable* de la *afirmación*, del nacimiento de algo nuevo y mejor. (...) El principio material y corporal triunfa así a través de la exuberancia.»<sup>83</sup>

En esta concepción del mundo, «lo grande» es representado como algo festivo, pues se reconoce la lógica del crecimiento en la naturaleza; se da como un hecho que a través de la exageración se puede llegar a la risa, y a través de la risa a la libertad. El nacimiento de Gargantúa es todo un acontecimiento, sale al mundo por la oreja de su madre y sus primeros gritos resuenan por a gran distancia e invitan a beber: «Tan fuerte gritó que lo oyeron en toda la región Beuxes y en el Bibarais.» Además, se requiere de una gran cantidad de materia prima para confeccionar su ropa o saciar su apetito. A pesar de que

---

<sup>82</sup> *Idem.*, p. 305

<sup>83</sup> Las cursivas son de Bajtín, *Idem.*, p. 62

Bajtín se refiere a la concepción del individuo de la Edad Media y el Renacimiento respecto al carnaval y lo grotesco, no habla del manejo de la perspectiva en la obra. El punto de vista del narrador corresponde al de la normalidad, pero la descripción de las hazañas de los gigantes se da desde la perspectiva de quien es testigo de algo extraordinario. Me parece importante resaltarlo aquí porque para hablar de sus personajes Rabelais utiliza la voz del que mira desde abajo, del pequeño, y ésta llega al extremo cuando el narrador en tercera persona afirma que por un pedo de Pantagruel son engendrados pequeños enanos que tienen el corazón al lado del ano.

Sería interesante, por otra parte, analizar los efectos cómicos de la desproporción en las figuras apocalípticas de un pintor del Renacimiento como El Bosco (1450-1516). Ahí aparecen, empequeñecidos, hombres desnudos con grandes cabezas de animales (pescados, aves, cerdos, insectos), acompañados de horribles gnomos, monstruos y pequeños demonios. También los objetos tienen un aspecto desproporcionado, como los instrumentos musicales (flautas, arpas, bandoleones en su cuadro *El infierno musical*), cuchillos o máquinas de tortura gigantes.

No puedo dejar de preguntarme por qué en las obras de Kafka y Grass el crecimiento, la desproporción o el gigantismo tienen una connotación tan negativa, en qué momento ocurrió el cambio de significado. Entonces pienso en ejemplos anteriores al siglo XX. En *Los viajes de Gulliver* de Swift los gigantes tienen una apariencia desagradable para el pequeño Gulliver, pero su carácter moral aún es positivo; la Alicia de Dogson se alarga hasta las nubes o adquiere el tamaño de un insecto comiendo un trocito de hongo o bebiendo un líquido, y esta transformación sólo la pone en constantes aprietos, no es realmente trágica como para Gregor. Quizá lo que está en el fondo del asunto es que durante el surgimiento del Nacionalsocialismo, otra forma de acumulación de poder, el

mundo al revés del carnaval se transgrede para convertirse en algo completamente destructivo, en donde el disfraz, la permutación de las jerarquías, lo grotesco, no tienen nada que ver con la concepción de la risa como una forma universal de cosmovisión, sino con la propaganda como instrumento de alienación.

Rober Caner- Liese habla en su libro *Gadamer, lector de Celan* que Kant analiza en *La crítica del juicio* un concepto que podría estar ligado a esta idea, el de lo sublime, y lo define como un paradójico placer que sería impensable si no se diera una imprescindible condición: la distancia física respecto a la causa del terror. Sin la distancia que ha convertido lo amenazante en espectáculo no habría estética posible, sino simple experiencia de amenaza y dolor. Mientras que el ánimo reposa en la contemplación de lo bello, lo sublime produce conmoción, no se da sin inquietud y frustración, sin negatividad.”<sup>84</sup>

Curiosamente, después del Renacimiento surge en Europa el Absolutismo, régimen monárquico basado en el derecho divino que concentra todo el poder del estado en manos del rey. La acumulación en una persona de las funciones del estado magnifica la figura del monarca, la engrandece. La vida en las cortes absolutistas es una muestra de continuo derroche y exuberancia, lo cual contrasta visiblemente con la de los súbditos. También la risa es una risa distinta a la del Renacimiento, encerrada en la corte y convertida en una lucha de ingenios, ha abandonado todo su carácter subversivo. Bajtin detalla la transformación de la risa a través de las épocas, de aquellos cambios que propiciaron el surgimiento y la amplia lectura de la obra de Rabelais, y después su decaimiento. Según él, a partir del siglo XVII lo “esencial e importante” no puede ser cómico, pues lo cómico está restringido a los vicios de los individuos o de la sociedad. Así, “la verdad primordial sobre el mundo y el hombre” no puede ser expresada con el lenguaje de la risa: de allí que ésta

---

<sup>84</sup> Caner- Liese, p.150

–ocupe en la literatura un rango inferior, como un género menor que describe la vida de individuos aislados y de los bajos fondos de la sociedad; la risa o es una diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos.”<sup>85</sup>

Las dos obras tratadas aquí tienen elementos del carnaval y utilizan los efectos cómicos que ofrece la desproporción, la comparación entre “lo grande” y “lo pequeño”. La risa, por tanto, es un instrumento esencial para poder abordarlas. En las dos, las situaciones son las que resultan divertidas, sobre todo cuando la lógica del insecto-humano y el niño-enano choca con la del mundo de los padres y se utilizan los recursos del carnaval (el absurdo, la parodia, la ironía, la sátira).

En el contexto de Kafka y Grass, el surgimiento del Nacionalsocialismo, la dualidad de lo grotesco no contiene un sentido positivo de la naturaleza como en Rabelais, lo cual se explica, siguiendo a Bajtin, porque la risa ya no expresa una concepción universal del mundo, uno no debe reírse de lo esencial e importante. La risa pertenece ahora a quienes ejercen el poder. El general, el ministro, el canciller, ríen, pero su risa es cínica, sirve para demostrar que ellos mandan, es la alegría del despojo. Para ellos lo gracioso es la fragilidad de las víctimas, lo fácil que es encerrarlas en un vagón de tren, llevarlas a un campo de concentración y asesinarlas en una cámara de gas. Los tres hombres que miran a Gregor en el comedor de la casa, sonríen hacia el padre con desprecio, pues les parece cómica (ridícula e insultante) esa débil figura llena de polvo que se alza como hipnotizada por la música de la hermana. Cuando el tono serio domina la idea de “lo grande”, la desmesura pierde su carácter festivo para convertirse en un instrumento más de los poderosos.

---

<sup>85</sup> *Idem.*, p. 65

En Kafka, el recurso de la risa se enfrenta constantemente con la tragedia de Gregor, enfrentamiento que produce en el lector un sentimiento encontrado, patético. Hay algo profundamente serio y cómico en ese monstruoso, orgulloso, culposo insecto, que ríe y pide comprensión, quien constantemente se recuerda con nostalgia como alguien bueno; hay algo profundamente conmovedor en el sinsentido de su transformación, de su disfraz, de su encierro, de su lucha con lo humano y lo animal.

Mientras que en *El Tambor de hojalata* también aparecen el humor y lo grotesco por medio de la sexualidad y la perspectiva desde abajo. ¿Pero por qué no vemos reír al personaje? Éste tiene, por lo común, un tono serio, algo solemne muy acorde con su pesimismo; en la película, Oskar sí aparece sonriendo, aunque por momentos la versión de Volker Schlöndorff de la novela es más bien limitada y cursi con respecto a Oskar y a la ideología nazi. Cuando el monstruoso Oskar reflexiona sobre cómo la generación de la posguerra se provoca el llanto con cebollas, Grass define a su época como una época sin lágrimas, dominada por la impotencia.

¿Qué representa entonces en este sentido la idea de “lo pequeño”? ¿Cuáles son los ritmos, las imágenes, de este concepto? ¿Cómo ha sido utilizado por otros escritores, además de Kafka, Canetti y Grass? ¿Con qué fin? ¿Cuáles serían los elementos representativos para hablar de un cambio de función dentro de la tradición literaria de “lo pequeño”?

## DARWIN Y —LA GRAN ALEMANIA—

Las ideas de Charles Darwin sobre la evolución de las especies fueron en su momento una auténtica revolución en el pensamiento humano. Con la publicación de *El origen de las especies* (*On the Origin of Species*, 1859) y *La descendencia del hombre y la selección con relación al sexo* (*The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, 1871) la iglesia vio cuestionada seriamente su idea del “plan divino”, según el cual cada uno de los cambios de la naturaleza estaban diseñados por Dios. Darwin destruye esta idea atribuyendo al azar el cambio de las especies. El funcionamiento del mundo no está regulado por Dios o por el Diablo sino por la supervivencia. En varios aspectos, Darwin es la culminación de un proceso de secularización de la *eternidad*, transformada, al paso del tiempo, en *progreso*. Al dejar de pensar en Dios como creador del hombre, se busca su origen en la naturaleza; y éste adquiere frente al todopoderoso, el altísimo, nuevas proporciones.

La teoría de Darwin, por tanto, tuvo más efectos de los esperados: distintos pensadores, artistas, escritores y políticos asumieron esas ideas. La naciente sociología trasladó el término del mundo natural a la sociedad y convirtió las ideas de “evolución natural” en “progreso social”. De allí que se concibiera a la sociedad como un cuerpo con extremidades y cerebro, en la cual cada uno de sus integrantes tiene una función específica a desarrollar. Entusiasmado con los descubrimientos de la ciencia, Ferdinand Brunetière (1849-1906), célebre crítico literario francés, intentó explicar las grandes transformaciones de la literatura en su *Evolución de los géneros en la historia de la literatura* (*Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, 1890), aplicando los principios darwinianos de la selección al dividir el arte en especies vivas. Émile Zola (1840-1902) se valió de tales

teorías para construir sus novelas e impulsar una de las corrientes literarias más importante de fines del XIX, el Naturalismo. Apenas publicado *El origen de las especies*, Friedrich Engels escribió a Carl Marx que se debe tomar en cuenta el “burdo método inglés”<sup>86</sup> con el cual se demuestra el desarrollo histórico en la naturaleza. Ante la tumba de Marx afirmaba: “Así como Darwin desarrolló la ley de la evolución de la naturaleza orgánica, así desarrolló Marx la ley de la evolución de la historia humana”<sup>87</sup>.

Pero los ámbitos en donde más influencia tuvo la teoría darwiniana fueron el social y el económico. Siguiendo las ideas sobre la evolución del biólogo francés Jean Lamarck (1744-1829), el sociólogo inglés Herbert Spencer (1820-1903) desarrolló el concepto de la evolución para “el desarrollo social”—basado en la sobrevivencia del mejor adaptado, y su síntesis sería el socialdarwinismo. El empresario John Davison Rockefeller (1839- 1937), quien se hizo multimillonario con el petróleo aplicando en sus refinerías la política de “ciclo de auto-refuerzo” (*self-reinforcing cycle*), le decía a sus competidores: “El crecimiento de un gran negocio es simplemente la supervivencia del más apto... La rosa *American Beauty* sólo puede alcanzar el máximo de su hermosura y el perfume que nos encantan, si sacrificamos otros capullos que crecen en su alrededor. Esto no es una tendencia malsana del mundo de los negocios. Es, meramente, el resultado de una combinación de una ley de la naturaleza con una ley de Dios.”<sup>88</sup>

El escritor Carl Amery (1922-2005) señala en su libro *Auschwitz, ¿comienza el siglo XXI? Hitler como precursor (Hitler als Vorläufer. Auschwitz – der Beginn des 21.*

---

<sup>86</sup> „plumpe englische Methode”, Engels, p. 360.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> “The growth of a large business is merely a survival of the fittest.... The American Beauty rose can be produced in the splendor and fragrance which bring cheer to its beholder only by sacrificing the early buds which grow up around it. This is not an evil tendency in business. It is merely the working out of a law of nature and a law of God.” La frase está citada en Hofstadter, Richard. *Social Darwinism in American Thought*, George Braziller, New York, 1959, p. 45

*Jahrhunderts?*, 1998), tres fenómenos del “espíritu de la época” (*Zeitgeist*) de Kafka (1883-1924) y Adolf Hitler (1889-1945), circunscritos no sólo a Europa central y fundamentados en las posturas propias del biologismo y del socialdarwinismo: “el desprecio más o menos discreto de la democracia”, el cual significa, en este contexto, el derecho del más fuerte; “el convencimiento casi generalizado de la necesidad de la eugenesia”, como una manera de orientar la selección; y “la incipiente intuición del cercano agotamiento de los recursos materiales”<sup>89</sup>, es decir, la lucha por la supervivencia.

La época del Nacionalsocialismo es tal vez uno de los ejemplos más reveladores del uso y los alcances de esta manera de pensar. De acuerdo a Elias Canetti, en su ensayo “Hitler, por Speer. Grandeza y duración” (*Hitler nach Speer. Größe und Dauer*, 1971), Hitler forma parte de la tradición histórica, única e inextirpable, de un pequeño grupo llamado “los superadores”: “Cada una de sus empresas, pero también sus deseos más hondos, le son dictados por un imperativo de *superación*; podría llegarse al extremo de definirlo como un esclavo de la *superación*.”<sup>90</sup> El superador es “el vencedor incesante”<sup>91</sup>; para quien “El más fuerte es el mejor, el más fuerte merece vencer.”<sup>92</sup> En este ensayo se analiza la personalidad del dictador a través de los planos que encargó a Albert Speer (1905-1981), su arquitecto preferido, para edificar lo que sería la nueva Berlín. Los colosales edificios ahí presentados estaban destinados a atraer y contener al mayor número posible de espectadores:

En plazas inmensas, tan grandes que resulte difícil llenarlas, se le da a la masa la posibilidad de crecer: permanecen abiertas. El entusiasmo de la masa, que le interesaba especialmente a Hitler, es potenciado por su propio crecimiento. Todo aquello que normalmente contribuye a este tipo de masas – las banderas, la

---

<sup>89</sup> Amery, p. 27

<sup>90</sup> „einen Sklaven des Übertreffens”, Canetti, p. 229 /S. 176

<sup>91</sup> „Alles mißt sich uns alles mißt sich im Kampfe, und der Übertreffer ist ein unaufhörlicher Sieger.” *Idem.*, p. 231/S. 176

<sup>92</sup> „Der Stärkere ist der *Bessere*, der Stärkere verdient es zu siegen.” *Idem.*, p. 231/S. 177

música, las tropas en marcha que actúan como cristales masa y, particularmente, la larga espera hasta que el personaje principal haga su aparición – le era muy familiar a él y a sus secuaces. No es preciso hacer aquí una descripción detallada. Lo más importante es, en relación con el tipo de proyectos arquitectónicos, poner de relieve la captación del concepto de masa abierta y de sus posibilidades de crecer y expulsar.<sup>93</sup>

La *Kuppelberg* (Montaña abovedada) de Berlín, debía ser 17 veces más amplia que la basílica de San Pedro. Linz, su ciudad natal, superaría a Viena y se convertiría en una segunda Budapest, con grandiosos edificios a ambas orillas del Danubio: —¿qué pequeño parecerá el antiguo Reichstag al lado de los nuevos colosos! (...) acabará contagiando a todos los que contemplen el minúsculo edificio del Reichstag a la sombra de los gigantescos monumentos hitlerianos. —Así de pequeños éramos y así de grandes nos hemos vuelto gracias a él!<sup>94</sup>

Aquellas monumentales obras debían ser un símbolo de su poder. A través del arte se justifica plenamente el derecho del más fuerte, el desarrollo de una raza superior y, en consecuencia, el exterminio de los más débiles o de aquellos que pudieran degenerarla. La megalomanía hitleriana se observa en la arquitectura, pero, sobre todo, en la propaganda con la que los ideólogos del nacionalsocialismo inculcan la ciega obediencia y el deseo de ser grandes. Uno de ellos, Alfred Rosenberg Hoheneichen (1893-1946), afirma en su libro *El mito del siglo XX (Der Mythos des 20. Jahrhunderts, 1930)* que: —El arte es siempre la creación de una determinada sangre, y la solemne existencia de un arte será entendida sólo

---

<sup>93</sup> „Auf ungeheuren Plätzen, so groß, daß sie schwer auszufüllen sind, ist der Masse die Möglichkeit gegeben, zu wachsen, sie bleibt offen. Ihre Leidenschaft, um die es ihm besonders zu tun ist, steigert sich durch ihr Wachstum. Alles was sonst zur Bildung solcher Massen gehört, Fahnen, Musik, marschierende Einheiten, die als Massenkristalle wirken, besonders aber langes Warten auf das Erscheinen der Hauptpersonen, ist ihm und seinen Helfern wohlbekannt. Es soll hier nicht im einzelnen beschrieben werden. Wichtig ist es, im Hinblick auf die Art der Baupläne, auf die Einsicht in die Offenheit der Masse, ihre Möglichkeit zu wachsen, zu verweisen.“ *Idem.*, p. 225 /S. 173

<sup>94</sup> „Als eine besondere Laune denkt er daran, das alte Reichstagsgebäude zu bewahren. Zu dieser Absicht mag ihn eben die Unterschiedlichkeit der Maßstäbe anreizen. Wie klein wird der alte Reichstag sich ausmachen, neben dem neuen Kolossen!, *Ibid.*

Seine Verachtung für die Weimarer Zeit, deren einziger Sinn darin bestand, ihm zu seinem Aufstieg zu verhelfen, wird sich allen mitteilen, die den Reichstagszwerg im Schatten seiner Riesenmonumente bemerken. So klein waren wir, und so groß sind wir durch ihn geworden.“ *Idem.*, p. 228/S. 175

por seres de la misma sangre.”<sup>95</sup> De tal manera, se rechaza tajantemente el arte degenerado o mestizo. Para comparar este tipo de arte con el inigualable “Gran arte alemán”, el presidente de la cámara de cultura del *Reich*, el pintor Adolf Ziegler (1892-1959) ordenó confiscar más de 5.000 obras procedentes de colecciones tanto públicas como privadas, y organizó primero una exposición de “arte degenerado” (“entartete Kunst”, 1936-1937) y, después, otra llamada “Gran exposición de arte alemán” (“Große Deutsche Kunstausstellung”, 1937-1944).

A su manera, los nazis pensaban que el género humano iba empequeñeciendo, o, al menos, propagaban esa creencia y, desde su perspectiva, eran los destinados a detener tan aberrante proceso. Concepción muy cercana al escritor que es leído por el Dr. Lemuel Gulliver en el país de los gigantes. El libro trata sobre “la flaqueza de la humana especie” y en él se menciona que: “(..) la naturaleza se había degenerado en las últimas y decadentes edades del mundo y ahora podía producir únicamente partos abortados y pequeños en comparación con los de los tiempos antiguos. Para él era razonable pensar que la especie humana fue originalmente más corpulenta, también debieron existir gigantes en épocas pasadas, como lo afirman la historia y la tradición, y lo confirman los enormes huesos y cráneos que se han encontrado en excavaciones llevadas a cabo en el reino, el tamaño de los cuales excede en mucho al de la disminuida especie humana corriente en nuestros días.”<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> „Kunst ist immer die Schöpfung eines bestimmten Blutes, und das formgebundene Wesen einer Kunst wird nur von Geschöpfen des gleichen Blutes verstanden.”—*Idem*. S. 75

<sup>96</sup> Sobre esto Pilar Elena comenta lo siguiente en una nota a pie de página de la novela: Una idea bien establecida en el siglo XVII y en el pensamiento de Swift basada en la noción clásica de que la naturaleza se degenera a partir de una Edad de Oro inicial, y en la noción cristiana del pecado original, obstáculo insuperable para la mejora moral del género humano. El desarrollo de la idea de progreso (“la civilización está destinada a avanzar indefinidamente en el futuro”, J. Bury, *La idea del progreso*, Madrid, Alianza, 1971, pág.18) produciría ya en la primera mitad del siglo XVII, una controversia en Inglaterra. Este es un punto de vista ya expresado en Homero (*Iliada* XII 447-9), se mantenía en siglo XVII basado en la *Biblia* (“Existían

En la isla de Glubbudrib (hechiceros o magos), Gulliver entra en contacto con los hombres de la antigüedad y se da cuenta de la degeneración progresiva de la especie humana al comparar a los héroes griegos y romanos con políticos de la Inglaterra de principios del siglo XVIII. Como menciona Pilar Elena en la introducción a la novela, los huesos fósiles de los dinosaurios eran considerados en su época como una prueba de que a lo largo del tiempo el hombre había ido menguando, pues los hombres de la antigüedad eran definitivamente gigantes; esto contrasta, sin embargo, con el Homero de Borges en su cuento “Los inmortales”, pues estos seres aparecen ahí como trogloditas de “menguada estatura” que “no inspiraban temor sino repulsión.”<sup>97</sup>

Los ideólogos del nacionalsocialismo retoman esta manera de pensar para justificar el holocausto. El aparato ideológico del nazismo difunde, en cada rincón, la idea de “lo grande” para así crear conciencia de la necesidad de preservar “la raza pura”, para justificar el derecho a expandirse como una forma de supervivencia, la producción de armamentos y el exterminio a gran escala.

---

entonces los gigantes en la tierra...”, Génesis 6: 4) y en el descubrimiento de restos fósiles de enormes huesos de animales ya extinguidos, algunos de los cuales se consideraron residuos de hombres gigantes anteriores al diluvio universal. El geólogo danés Niels Steno (1648-1686) fue el primero en desligarse de la teología para explicar que se trataba de restos petrificados de animales que vivieron en el pasado, y un contemporáneo de Swift, el inglés Robert Hooke (1635-1703) aceptó esta explicación (Asinov, *op. Cit.*, p. 127). *Idem.*, pp. 355-356

<sup>97</sup> Borges, *Ficciones*, p. 12

## CANETTI, KAFKA, GRASS

Antes de la Segunda Guerra Mundial, y tal vez influido por Kafka, Canetti escribe su única novela: *Auto de fe* (*Die Blendung*, 1935). En ella uno de los personajes secundarios es el enano jorobado Fischerle, al cual se podría considerar un pariente literario de Oskar Matzerath, quizá un pariente indirecto, pues muy probablemente la novela de Canetti no fue una de las lecturas del joven Grass. Después del ataque a la población judía en —La noche de los cristales rotos— (*Die Novemberpogrome*, a finales de 1938), Canetti huyó hacia Inglaterra, donde se nacionalizó en 1952. Es poco probable que Grass se haya interesado por la obra de Canetti durante la redacción de *El tambor de hojalata*, ya que no es sino hasta los años sesenta, cuando Canetti comienza a tener reconocimiento como escritor y a obtener numerosos premios literarios, entre ellos el Nobel de literatura en 1981. Asimismo, es dudosa la influencia de Grass en el ensayo de Canetti, quien no tiene un sólo comentario en este sentido sobre el autor de *El tambor de hojalata*. Tal vez, entre ambos escritores había en aquellos años cierta distancia en cuanto a sus preocupaciones literarias, aún cuando ambos escriben sobre los horrores de La Segunda Guerra Mundial utilizando la perspectiva desde abajo.

*Auto de fe* seguramente no fue una influencia para Grass y su personaje, pero la obra y la figura de Kafka están presentes en ambos escritores. El personaje principal de Canetti, el sinólogo Kien, se sienta apático durante semanas frente a su escritorio y, metafóricamente, se —convierte en piedra<sup>98</sup>, una actitud que recuerda mucho la transformación de Gregor Samsa en escarabajo o, incluso, a la de Kafka cuando se

---

<sup>98</sup> „verwandelt sich in Stein—

encuentra en una reunión con personas desconocidas. Por otra parte, el comportamiento cínico y furtivo del enano jorobado Fischerle tiene cierto parentesco con el Oskar Matzerath de la tercera parte de la novela, sobre todo, cuando la trama se convierte en una presunta novela policiaca en cual el enano jorobado Oskar está acusado de asesinato.

Después de descubrirse los horrores en los campos de concentración y las ejecuciones sumarias, la visión del hombre practicada en Alemania y planeada para el resto del mundo, los escritos de Kafka cayeron en terreno fértil en los años cincuenta, y tanto Canetti como Grass resultaron beneficiados del reencuentro con este pariente literario. Ya antes de que la brutalidad del Nacionalsocialismo se muestre en toda su violencia, parte de la obra de Kafka es una manera de dimensionar los alcances y los grotescos dominios alcanzados por la dictadura. Grass y Canetti son testigos del ascenso de Hitler al poder en Alemania, de la dictadura, del discurso de “lo superior” en Europa; es decir, de los orígenes y las consecuencias de La Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Los dos viven este periodo de la historia de manera distinta, uno como un escritor de origen judío que mira los acontecimientos desde el exilio, el otro como un joven soldado nazi que apenas logra sobrevivir a la destrucción de su país.

Canetti ve en Kafka al mayor experto en cuestiones de poder de entre todos los escritores conocidos, considera que el autor de *La metamorfosis* había forzado los significados del poder, es más, lo había experimentado en carne propia para así descifrarlo. Indudablemente, en sus estudios sobre los mecanismos del poder, Canetti buscó continuar las reflexiones de Kafka y, en esta medida, se convirtió en un pensador de “lo pequeño”.

## GRASS, KAFKA, CANETTI

En su ensayo *El otro proceso de Kafka, cartas a Felice*, Canetti descubre en Kafka un singular deseo: –Dos posibilidades: Hacerse infinitamente pequeño o serlo. Lo segundo es perfección o sea inactividad; lo primero inicio, o sea acción.”<sup>99</sup> Este deseo por –ser pequeño” se parece evidentemente al expresado por Oskar en *El tambor de hojalata*, cuando, a la edad de tres años, decide detener su crecimiento. Aquí se halla un singular punto de convergencia en la obra de los tres escritores en lengua alemana. Se puede decir que, mientras Kafka y Canetti hacen predominantemente teoría sobre este concepto, Oskar es su representante. Entre el personaje literario y estos dos escritores hay una constante reflexión en torno al uso y abuso el poder.

En *El tambor de hojalata*, la transformación se da por medio de los sonidos del tambor. Como el devenir animal, éste parece ser un deseo bastante común para escapar de las responsabilidades de –lo adulto” o una manera de inconformarse con un sistema que lleva este concepto a la alienación, al asesinato. Oskar no va del adulto al niño como los demás personajes; su decisión de no crecer a partir de los tres años lo mantiene pequeño, con las ventajas y desventajas que esto supone. Permanecer con su misma estatura significa ir a contracorriente de los deseos del padre y, por lo tanto, de la ideología nazi; como Gregor, Oskar tampoco está a la altura de las enormes expectativas evolucionistas de la familia. Aquí nuevamente hay un cambio de función con respecto a la serie de personajes que toman una decisión así (entre ellos Peter Pan y Alicia), pues la actitud de Oskar se

---

<sup>99</sup> „Zwei Möglichkeiten: sich unendlich klein machen oder es sein. Das zweite ist Vollendung, also Untätigkeit, das erste Beginn, also Tat.” Canetti, *Der andere Prozeß*, S.146 /p. 164

manifiesta conscientemente y, por medio de ella, el punto de vista desde abajo puede llegar a apoderarse de la perspectiva elevada o encarnarla durante la narración; con su tambor, el personaje consigue que los adultos tengan o se entreguen a un ~~de~~venir niño”.

Al negarse a crecer, Oskar opta por un mundo a su medida y el de los adultos se convierte para él en un desagradable mundo de gigantes. Grass tiene, por lo tanto, una clara idea de lo que representa ~~la~~ estética de lo pequeño” y nutre su novela con innumerables referencias provenientes de los cuentos de hadas, canciones, juegos infantiles, siempre a favor de la perspectiva del niño, pero a su vez, del enano deforme (en un sentido religioso), erótico, inmoral. Sin embargo, la idealización de ~~lo~~ pequeño” en Oskar puede llegar a ser tan absurda y cruel como la de ~~lo~~ grande” en los adultos. Su crecimiento desigual o la pérdida de su voz vitricida son las respuestas inconscientes de su cuerpo a ese ~~de~~venir adulto”, que lo obliga a renunciar a los sonidos del tambor. ~~Lo~~ pequeño” en Oskar se resiste al crecimiento y la joroba queda como un signo de su pérdida de simetría, de su deformación. Pero el mundo de los adultos lo hastía inmediatamente, entonces, sólo le resta añorar sus noventa y cuatro centímetros de altura, vivir con fastidio la Alemania de posguerra.

No hay indicios de la influencia de peculiar actitud de Kafka en Oskar, como personaje literario, ya que, cuando Grass delineó a su personaje, los escritos de Kafka en donde confiesa su deseo de ser ~~pe~~queño” (las cartas a Felice y los diarios) aún eran poco conocidos o, incluso, no habían sido publicados. A su vez, el ensayo de Canetti donde desarrolla esta idea aparece diez años después de la publicación del *Tambor de hojalata*. Tampoco hay muchas referencias de una probable influencia en el ensayo ~~Mirada~~ retrospectiva sobre *El tambor de hojalata* o el autor como dudoso testigo” (*Rückblick auf Die Blechtrommel - Oder: Der Autor als fragwürdiger Zeuge - Ein Versuch in eigener*

*Sache*), ahí el nombre de Kafka surge fugazmente al lado de otros autores que Grass toma como modelo. Sin embargo, en su primer libro de poesía, *Las ventajas de las gallinas de viento*<sup>100</sup> (*Die Vorzüge der Windhühner*, 1956), Grass escribe un poema en homenaje a *La metamorfosis*.

K. el escarabajo

K. el escarabajo yace de espaldas.  
¿Ve al cielo, al aburrimiento  
de las nubes organizadas?  
¿Ve al techo de la habitación, al espejo,  
el cual muestra la sábana manchada, pañuelos  
sobre los cuales se derrite la nieve?

K. el escarabajo yace de espaldas,  
cuenta sus patas, antes nunca lo había hecho,  
como un piloto cuyo paracaídas dice “no”,  
cuenta sólo brevemente hasta diez y son los mandamientos  
o se le ocurre un chiste.

K. el escarabajo yace de espaldas,  
para ello un pfennig, una hoja.  
Pero el marco alemán encuentra al pfennig  
y la hoja, de ambos lados, -el viento aprende a leer.  
El cigarrillo en el cielo,  
de espaldas se queda el escarabajo.

K. el escarabajo yace de espaldas.  
Anteriormente hacía rodar su secreto,  
temía a los zapatos,  
pero le era conocido por la aplanadora de vapor,  
que con frecuencia permanece de pie y jadea.

K. el escarabajo yace de espaldas,  
yace dentro de su casa, en un tazón,  
llama primero a su sentimiento,  
después a cada movimiento,  
a cada ruido ante el silencio  
lo llama a casa, a su casa.

K. el escarabajo yace de espaldas.  
Acababa de pasar Nurmi<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Grass, S. 53-55

<sup>101</sup> Paavo Nurmi (1897-1973), atleta finlandés conocido en las pistas como “el finlandés volador”. Llegó a ganar cinco medallas de oro en unos juegos olímpicos.

corriendo, ¿quería sacar tiempo de ventaja?  
Las mujeres se entregan así, sólo después están a la vista.  
Kafka yacía sobre la espalda  
y Käte Kruses<sup>102</sup> destruye muñecos,  
cuando escapan de los niños siguiéndonos con la mirada.<sup>103</sup>

Muchas veces, Kafka reducía su nombre a la letra K cuando terminaba sus cartas. En el poema, esta letra aparece nuevamente como una abreviación del escritor o del personaje de las novelas en relación con el escarabajo (*Käfer*). Durante las seis estrofas, el insecto permanece acostado, referencia obvia al inicio de *La Metamorfosis* y a las reflexiones de Gregor cuando mira la niebla a través de la ventana. En el poema, el narrador aparece junto al punto de vista del insecto, aunque por momentos, se asoma cuando el cigarro vuela hacia el cielo o pasa corriendo el atleta finlandés Paavo Nurmi. Grass también juega con el cambio de perspectiva, con el efecto cómico del escarabajo engrandecido, pues éste yace dentro de su casa pero la casa del insecto es inmediatamente nombrada como un tazón; además, le teme al zapato, comparado con una aplanadora de vapor. ¿Por qué en la última estrofa se menciona a Käte Kruse, a los muñecos y a los niños? ¿Se aborda con ello también la perspectiva infantil? En varios poemas del libro flota un algo de la perspectiva infantil, inmersa en situaciones perversas o violentas, y que guarda parentesco con Oskar,

---

<sup>102</sup> Katharina Simon, conocida como Käthe Kruse (1883-1968), llamada en Alemania —Mamá muñecos— (*Puppenmutter*) por sus excelentes juguetes fabricados a mano.

<sup>103</sup> „K. der Käfer// K, der Käfer liegt auf dem Rücken./Sieht er den Himmel, die Langeweile/organisierter Wolken?/Sieht er die Zimmerdecke, den Spiegel,/der fleckige Laken zeigt, Tücher,/auf denen der Schnee schmolz?//K, der Käfer liegt auf dem Rücken,/zählt seine Beine, vorher tat er das nie,/wie ein Pilot, dessen Fallschirm nein sagt,/nur knapp bis zehn zählt und die Gebote meint-/oder es fällt ihm ein Witz ein.//K, der Käfer liegt auf dem Rücken,/dazu ein Pfennig, ein Blatt./Doch den Pfennig findet die Mark/und das Blatt, beide Seiten, -der Wind lernt lesen./Die Zigarette kommt in den Himmel,/zurück bleibt der Käfer.//K, der Käfer liegt auf dem Rücken./Vorher rollte er sein Geheimnis,/Schuhe fürchtete er,/doch von der Dampfwalze war ihm bekannt,/daß sie oft stehen bleibt/und nach Luft ringt.//K, der Käfer liegt auf dem Rücken,/liegt in seinem Gehäuse, in einer Schüssel,/ruft zuerst sein Gefühl,/dann jede Bewegung,/jenes Geräusch vor der Stille/ruft er nach Hause, in sein Gehäuse.//K, der Käfer liegt auf dem Rücken./Lief Nurmi soeben vorbei, wollte die Zeit übrunden?-/Frauen ergeben sich so, sind danach nur noch Anblick./Kafka lag auf dem Rücken//und Käte Kruses beschädigte Puppen,/wenn sie den Kindern entfallen, blicken uns nach.” En Grass, *Die Vorzüge der Windhühner*, p. 16

con los sucesos de *El tambor de hojalata*. Tiempo después, Grass vuelve de nuevo la mirada hacia Kafka en su ensayo “Kafka y sus ejecutantes” (*Kafka und seine Vollstrecker*, 1978). Su principal preocupación es hacer una crítica de la burocracia y el socialismo en el bloque oriental, pero esta vez, utiliza la desproporción como un recurso estilístico para llevar al absurdo el funcionamiento del aparato burocrático.

Al no conocer los diarios y cartas en las que Kafka confiesa el singular deseo de ser “pequeño”, seguramente la mayor influencia para Grass fue la constante y desigual lucha contra “lo superior” a la que se ven enfrentados los personajes en novelas póstumas como *El proceso*, *El castillo* o *El desaparecido* (*Der Verschollene*, llamada *Amerika* por Max Brod, 1927) y cuentos como “La muralla china” (*Beim Bau der Chinesischen Mauer*, 1917); o por las cambiantes dimensiones que sufren los espacios donde se mueven: “El castillo – situado en un periodo muy superior de su vida – introduce una nueva dimensión de amplitud en la obra de Kafka. Pero esta nueva impresión de amplitud surge, más que del elemento paisajístico, del mundo de la novela, mucho más completo, y más rico en personas.”<sup>104</sup> La visión de la figura del padre es abordada por ambos autores. Los dos tienen un gran interés por lo anormal, por el espectáculo de circo, la exhibición pública: el artista del hambre, el artista del trapecio, Josefina la cantora tienen mucha cercanía con el tamborilero Oskar Matzerath y sus compañeros liliputienses. En Kafka hay una serie de sinsentidos con respecto al tiempo y al espacio, las cosas parecen tan próximas, después tan inalcanzables o imposibles de realizar. También en los dos hay un interés por los sonidos como una desterritorialización del lenguaje, pues funcionan de manera hipnótica sobre los otros. En Kafka, por ejemplo, con el canto de Josefina al pueblo de los ratones o cuando

---

<sup>104</sup> „Das Schloß, das in eine viel spätere Periode von Kafkas Leben gehört, führt eine neue Dimension der Weite in sein Werk ein. Mehr noch als durch das Landschaftliche entsteht hier der Eindruck der Weite durch die komplettere, an Menschen viel reichere Welt, die es vorführt.” Canetti, S.137/p.145

Gregor escucha a su hermana tocar el violín, y en el *Tambor de hojalata* con el canto vitricida de Oskar. Además, los dos hacen una peculiar lectura de *Crímen y castigo* de Dostoievski, contagiándose, quizá, de un recurrente uso de diminutivos. Los temas de la culpa y la relación con el padre son tratados por ambos autores con un humor amargo, patético. Otro aspecto parecido, se puede ver en la máquina tambor que construye el verdulero Scheffler para suicidarse, pues aparece una rápida asociación con la máquina de castigo del relato “En la colonia penitenciaria” (*In der Strafkolonie* escrita en 1914 y publicada en 1919). Tal vez, incluso las perversas niñas de *El proceso* podrían tener algún parentesco con la fría muchacha de rostro triangular Luzie Rennwand, que fascina a la banda de jóvenes saqueadores llamada “Los curtidores” en la novela de Grass. Por otra parte, los dos autores utilizan la perspectiva del animal, Grass en novelas como *El Rodaballo* (*Der Butt*, 1977) y *La Ratesa* (*Die Rättin*, 1986), y Kafka en la mayoría de sus cuentos.

En ninguna otra parte de su obra, Grass relaciona las reflexiones entorno a “ser pequeño” con las íntimas confesiones de Kafka, recurrentes en sus diarios, cartas, cuadernos aislados. Tal vez, Grass le atribuyó de manera intuitiva esta perspectiva del mundo a su personaje Oskar Matzerath. Ayudado por las reflexiones, por la actitud de Kafka, el tamborilero quizá hubiera tenido una base más firme, más coherente en su manera de “ser pequeño”, para conseguir un modo de actuar menos oscuro y vacilante, así como un mejor manejo de la estética de lo pequeño, de los efectos cómicos del cambio de perspectiva y la desproporción. Aunque, por otra parte, se podría argumentar que es precisamente esta actitud la que lo hace diferente de la literatura kafkiana, pues por medio de ella se muestra la violencia de “ser pequeño”. La actitud de Kafka deriva de una estrategia de defensa ante el poder, se repliega para rehuir el combate (se transforma en

algo pequeño); en tanto, para Oskar, ser pequeño (algo que Kafka consideraba la perfección) es sólo una manera de pasar desapercibido.

En parte, Oskar se alimentó de la actitud de Kafka. Tanto el tamborilero, personaje literario que nace a la par del nazismo, como el escritor praguense que muere cuando esta ideología se está gestando, tienen una raíz común: forman parte de la larga lista de personajes que ven el mundo desde su propia debilidad, a partir de ~~una~~ perspectiva desde abajo”.

## LA EVOLUCIÓN DEL ESCARABAJO

### KAFKA, CUSTODIO DE LAS METAMORFOSIS

A lo largo del siglo XX y lo que llevamos del XXI han sido estudiados innumerables aspectos de la obra de Kafka; hay análisis sobre el lenguaje, la imagen, la lógica y la percepción de la realidad, el significado psicológico de la fantasía, la culpa, el sueño, los símbolos, el humor, lo grotesco, la familia... El crítico Walter Benjamín escribía que el elemento decisivo en él, como para el Greco y los artistas expresionistas, era el gesto.<sup>105</sup> Georges Bataille resaltaba su actitud ante la autoridad. Günter Grass criticaba a principios de los años ochenta la burocracia del bloque socialista tomando como modelo las novelas *El proceso* (*Der Prozess*, 1925) y *El castillo* (*Das Schloss*, 1926). Jorge Luis Borges se interesó por el procedimiento, la parábola, el *regresus in infinitum*. La obra de Kafka ha sido además un importante referente para escritores como Bertolt Brecht, Vladimir Nabokov, Alain Robbe-Grillet, Georges Perec, Augusto Monterroso, Kenzaburo Oé, Haruki Murakami, Enrique Vila-Matas, Roberto Calasso; para cineastas como Orson Wells, Terry Gilliam, Michael Haneke, David Lynch, David Cronenberg; o pintores como Francisco Toledo.

---

<sup>105</sup> „Kafka reißt hinter jeder Gebärde –wie Greco– den Himmel auf; aber wie bei Greco –der der Schutzpatron der Expressionisten war– bleibt das Entscheidende, die Mitte des Geschehens die Gebärde.“ –Como el Greco, Kafka abre con cada gesto el cielo, pero también como el Greco –que era el santo patrono de los expresionistas– el elemento decisivo, el centro de la cuestión sigue siendo en él el gesto. Benjamin, S. 19

*La metamorfosis*<sup>106</sup> (1915) es sin duda una de las novelas cortas más conocidas e influyentes de la literatura en lengua alemana. Kafka la escribió a finales de 1912 y la publicó poco después de que empezara la Primera guerra mundial (1914-1918). Comúnmente, la crítica ha restringido su temática al conflicto padre- hijo, que asoma también en otras de sus obras. Y los significados de ese enfrentamiento se destacan en lo individual, un ser “débil” que rehuye la lucha y otro “poderoso” que está dispuesto a ella. Muy pocos escritores y críticos se han ocupado del aspecto social en esta obra, y junto a éste, de establecer un lazo de significados sobre “una idea de lo pequeño” desde la perspectiva del animal y del niño.

Elías Canetti veía en un verdadero escritor a “un custodio de las metamorfosis”, con lo que dejaba de lado la figura de genio romántico inspirado y genial para situarlo más bien junto a la del artesano. El pintor Francisco Toledo ha retratado el mundo mítico de Oaxaca haciendo una simbiosis entre lo animal y lo humano. Algunos de sus grandes insectos adoptan la postura vertical imitando al hombre. Sin duda, este mundo mítico contiene algo de los gestos kafkianos de Gregor Samsa: la risa, el miedo, la crueldad, la violencia. Toledo también ha pintado una serie de obras que tienen como motivo la narración de Kafka “Informe a una academia”, y en ellas se ve al mono de Darwin en la selva, sentado en la jaula o andando en dos patas con un elegante sombrero.

La transformación en la naturaleza en relación con la divinidad ha sido descrita desde la antigüedad por muchos filósofos y escritores, y Kafka la continúa en su breve relato sobre Gregor Samsa. El nombre de *La metamorfosis* es una alusión a *Las metamorfosis (Metamorphosen)* de Ovidio, en las cuales se narran las transformaciones de dioses y hombres tomando aspectos de la naturaleza. Rubén Bonifaz Nuño escribe en la

---

<sup>106</sup> *Die Verwandlung*

exégesis de este libro: “La materia que muere, al entrar en descomposición, se convierte en multitud de mínimos seres, y la oruga va hacia la mariposa, y el renacuajo a la rana, y la larva a la abeja, y las aves se construyen de la transparencia interior del huevo (...) Y el hombre está entre lo creado, creado también, como todo lo demás, y, como todo lo demás, tendrá en sí la presencia de algo sin cambio y definitivo.”<sup>107</sup>

Ovidio habla de la atemporalidad del mito y el poder divino, de la pasión como vínculo humano con la naturaleza; metáfora que a veces termina siendo una combinación amorfa de “lo humano” y “lo animal” como en el Minotauro. Pero, principalmente, las metamorfosis destacan que, a semejanza de la naturaleza, en el hombre también debe existir “la presencia de algo sin cambio y definitivo”. En las metamorfosis de Ovidio hay un fuerte impulso de renovación de la vida, la transformación se da comúnmente hacia un estrato inferior a los dioses. En la novela *El asno de oro*, del escritor latino Lucio Apuleyo (123/5 – c. 180), se narran las aventuras del joven Lucio, quien descubre que la sirvienta de su anfitrión puede convertirse en un ave con ayuda de un ungüento; sin embargo, al intentar él mismo su transformación termina adquiriendo la apariencia de un burro. Para volver a ser un hombre debe comer sólo rosas y cuando unos ladrones se lo llevan como botín, es testigo de diversas historias, siempre a través de esta perspectiva. Finalmente, la diosa Isis escucha sus plegarias y le devuelve su forma humana. En la comedia de Shakespeare *Sueño de una noche de verano* (*A Midsummer Night's Dream*, 1595/96), el travieso duendecillo Puck, sirviente de Oberon, Rey de las hadas, vierte el jugo de una flor mágica, capaz de despertar un profundo enamoramiento, en el oído de Lisandro y después transforma la cabeza de Nick Bottom en la de un burro.

---

<sup>107</sup> Nason, p. 10-12

Cyrano de Bergerac leyó también a Ovidio y en los relatos de *El otro viaje* utiliza con frecuencia como recurso narrativo las transformaciones; incluso uno las podría ver como una rama distinta de la evolución de los seres vivos, pues están muy relacionadas con las condiciones climáticas de la luna y el sol; además, ellas ofrecerían una explicación materialista a cosas que los habitantes de la tierra consideraría fantásticas o milagrosas. Un hombre-bestia, por ejemplo, se mete en el cuerpo de jóvenes moribundos para seguir viviendo: ~~de~~ manera que, cuidándome de no ser visto, acerqué mi boca a la suya, en la que entré por medio de un soplo.”<sup>108</sup> Un hombrecillo, en los reinos del sol, le dice a Cyrano que los hombres comunes no pueden lograr ninguna transformación debido a la pesadez de su masa y a la frialdad de su imaginación. Según Cyrano, a cusa del clima, la imaginación de esos pueblos solares es más cálida y sus cuerpos más ligeros, entonces recuerda algunos testimonios de la antigüedad:

Cippus, rey de Italia, quien por haber asistido a un combate de toros, y por haber tenido toda la noche la imaginación concentrada en los cuernos, se despertó con una frente cornuda al día siguiente; Gallus Vitius, quien tensó su alma y la excitó con tanto vigor a que concibiera la esencia de la locura, que dio a su materia, con un esfuerzo de imaginación, los mismos movimientos que debe tener esta materia para constituir la locura, y se volvió loco (...) Finalmente, muchas mujeres embarazadas han hecho monstruos de sus hijos, ya formados en la matriz, porque su imaginación, que no era lo bastante fuerte para representarse la figura del monstruo que concebían, si lo era para disponer la materia del feto, mucho más cálida y más móvil que la suya, en el orden particular en que se producen los monstruos. Me convencí incluso de que si aquel célebre hipocondríaco de la Antigüedad que creía ser un cántaro, hubiera dejado que su materia, demasiado compacta y pesada, siguiera la emoción de su fantasía, ésta habría formado con todo su cuerpo un cántaro perfecto; y a todo el mundo le hubiera parecido verdaderamente un cántaro, como él se lo figuraba a solas. (...) Apenas hubo terminado el discurso, abrió muy grande la boca, y vi salir del fondo de su gaxate al rey de estos pequeños animales en forma de ruiseñor. El gran hombre se desplomó de inmediato, y

---

<sup>108</sup> Bergerac, *El otro mundo*, p. 55

todos sus miembros hechos pedazos emprendieron al mismo tiempo el vuelo bajo la forma de águilas. Este ruiseñor, creador de sí mismo, se encaramó sobre la cabeza del más bello, desde donde entonó una melodía admirable, con la que pienso me decía adiós.<sup>109</sup>

Otro medio utilizado por los habitantes del sol para realizar la transformación es el amor. Antes de morir, Orestes pega su boca a la de su amigo Pílates en un intento por lanzar su alma al interior del cuerpo de su amigo.”<sup>110</sup> De su sangre derramada en la tierra germinan dos jóvenes arbustos entrelazados, cuyos frutos provocan una pasión incontenible en quien los come. Poco después, cuando se acerca a la desembocadura de los ríos de los sentidos, él mismo siente un arrebato tan ardiente que creí transformarme en águila”<sup>111</sup>.

Muchos artistas del *Sturm und Drang* (Tormenta e ímpetu) y del Romanticismo, en la Alemania fragmentada en principados de finales del siglo XVIII y principios del XIX, veían la naturaleza con exaltación y misterio, bajo cierto misticismo, cierto temor a su secreto poder, a los seres fantásticos que la habitan. Había en aquella imagen de la naturaleza un profundo deseo por encontrar el camino de regreso al paraíso, la fórmula de la vida eterna. Según Sabine Mauer en su interpretación de *La metamorfosis*, la transformación de Gregor en escarabajo es parecida a la de varios cuentos populares recopilados por los hermanos Grimm, como por ejemplo: “Hermanito y hermanita”, “El rey sapo” o “La sirena en el estanque” (*Brüderchen und Schwesterchen*, *Der Froschkönig* y *Die Nixe im Teich*). En el primero, el hermanito es convertido por la malvada bruja en un cervatillo y sólo vuelve a ser un niño hasta que ella, en castigo, es quemada. En el segundo, la rana ayuda a la princesa a recuperar su esfera dorada, bajo la promesa de poder disfrutar de la mesa y la cama, pero después de conseguir su objetivo, la princesa no está dispuesta a

---

<sup>109</sup> *Idem.*, pp. 170-171

<sup>110</sup> *Idem.*, p. 195

<sup>111</sup> *Idem.*, p. 217

cumplir su palabra. Su padre la increpa a hacerlo, pero, muy enojada, pues no puede soportar más la presencia de la rana junto a ella, la agarra y la estrella contra la pared, entonces ésta se convierte en un hermoso rey. En el tercero, el cazador y su mujer son convertidos en un sapo y una rana para escapar de la sirena. Quizá estas transformaciones tienen su antecedente en el relato “La bella y la bestia” (*La Belle et la Bête*, 1757), tomado del folclor por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780); en él, la bestia se convierte en un bello príncipe después de escuchar la promesa de matrimonio de Bella. En las novelas de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo*, la transformación es también un recurso narrativo frecuente, Manuel Garrido anota sobre el pasaje del niño convertido en cerdo: “quienes opinan que Carroll es un Kafka para niños pueden encontrar en este lance un antecedente de la transformación de Gregor Samsa en *La metamorfosis*, que se acostó como humano y se despertó como inhumano. Al interés por los fenómenos de la metamorfosis que abundan en el cuento de las maravillas, Carroll une, como buen lógico, el interés por los problemas de clasificación. Cuando Alicia ve al bebé en brazos de la Duquesa no vacila en clasificarlo como tal. Pero al recibirlo en los suyos con extraña forma de ‘estrella de mar’ y resoplando como una locomotora se queda perpleja y en esos momentos lo llama ‘criatura’. Al término del proceso, no le cabe duda: ‘lo que sostenía en sus brazos no era ni más ni menos que un cerdito’.”<sup>112</sup>

*Pinocho* (1882-1883), de Carlo Collodi (1826-1890), es un muñeco de madera que se convierte en un burro después de pasar un tiempo en el país de los juegos y sólo vuelve a ser muñeco cuando un hombre lo arroja al mar para matarlo y hacer con la piel del burro un tambor, entonces los peces se comen al burro dejando libre al muñeco de madera; después será transformado en un niño de verdad. En las primeras versiones de *Peter Pan* (1904), de

---

<sup>112</sup> Carroll, nota a pie de página de página de Manuel Garrido, p. 164.

J. M. Barrie (1860-1937), hay también una transformación del personaje en un ave. La transformación no es física, sino que se adopta la visión del animal cuando vuela; Peter Pan ve y siente las cosas desde esta perspectiva.

Ya antes de escribir *La metamorfosis*, Kafka había pensado en el escarabajo y su transformación. En *Preparativos de una boda en el campo (Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, 1907-1909)* aparece la siguiente descripción: –Acostado en la cama creo que tengo la figura de un gran escarabajo, de un gusano o de un abejorro. Sí, la gran figura de un escarabajo. Me coloco las patitas contra mi panzudo cuerpo. Y cuchicheo un pequeño número de palabras, que son órdenes para mi triste cuerpo encorvado que apenas si está conmigo. Pronto habrá terminado; se inclina, se va fugazmente y todo lo hará perfectamente mientras yo descanso.”<sup>113</sup>

El escarabajo no es personaje frecuente en la literatura y uno se pregunta por qué Kafka escogió precisamente este insecto para la transformación de Gregor. Los insectos más comunes de fábulas o cuentos son el grillo, como sucede en *Pinocho*, la rana en el ya mencionado cuento –El rey rana” de los hermanos Grimm, o los insectos en fábulas como –La cigarra y la hormiga” de Esopo (aprox. 600 a. C.). Curiosamente, Darwin durante su juventud fue un gran aficionado a coleccionar escarabajos. No se sabe si Kafka conocía esta afición, pero si la conocía puede ser una referencia a las metamorfosis literarias (de

---

<sup>113</sup> ”Ich habe, wie ich im Bett liege, die Gestalt eines großen Käfers, eines Hirschkäfers oder eines Maikäfers, glaube ich.

Vor einer Auslage, in der hinter einer nassen gläsernen Scheibe auf Stäbchen kleine Herrenhüte hingen, blieb er stehn und schaute, die Lippen gespitzt, in sie. »Nun, mein Hut wird für die Ferien noch reichen«, dachte er und ging weiter, »und wenn mich niemand meines Hutes halber leiden kann, dann ist es desto besser.

Eines Käfers große Gestalt, ja. Ich stellte es dann so an, als handle es sich um einen Winterschlaf, und ich preßte meine Beinchen an meinen gebauchten Leib. Und ich lisple eine kleine Zahl Worte, das sind Anordnungen an meinen traurigen Körper, der knapp bei mir steht und gebeugt ist. Bald bin ich fertig - er verbeugt sich, er geht flüchtig und alles wird er aufs beste vollführen, während ich ruhe.” Kafka, S. 69

animales a hombres y de hombres a animales), en relación con los cambios biológicos que estudió Darwin como parte de la teoría de la evolución.

Acaso lo más importante de la transformación de Gregor Samsa en insecto sea su tamaño. El animal, aún antes de la teoría de la evolución, pertenece a un estrato de inferioridad con respecto al hombre. Darwin asegura que los animales “inferiores” debieron adaptar su cuerpo para sobrevivir a las condiciones más variadas, y, por lo tanto, debieron adquirir una constitución más robusta, proveerse de dientes o garras para defenderse de los enemigos; pero si no era posible, debían “disminuir de tamaño para de este modo escapar del peligro de ser descubiertos.”<sup>114</sup> Es decir, según Darwin, el autoempequeñecimiento sería también un recurso de la evolución. ¿Sabría Kafka que en la evolución hubo insectos gigantes? Se han encontrado fósiles de moscas enormes, escorpiones descomunales y arañas del tamaño de una planta de las cintas. Había una colección de insectos gigantes que no volaban, y una criatura de metro y medio semejante a un miriópodo, la *Arthropleura*, parecido a un neumático abierto y aplastado. Quizá la más asombrosa fuera la libélula gigante, la *Meganeuropsis Permiana*, y sus parientes, cuyas alas tenían una envergadura de 75 centímetros.”<sup>115</sup> Algunos investigadores aseguran que este crecimiento se debió a la cantidad de oxígeno en la atmósfera, la cual llegó a su punto máximo en la era del Carbonífero, hace aproximadamente 300 millones de años. Y quizá, como muchos artrópodos obtienen el oxígeno directamente a través de conductos de aire diminutos que se ramifican entre sus tejidos, en vez de hacerlo indirectamente a través de la sangre”, podían consumir una mayor cantidad de gas y acelerar su crecimiento.

---

<sup>114</sup> Darwin, p.158

<sup>115</sup> Artículo del periódico *El país*, consultado el 11 de febrero de 2010 en Internet: [http://www.elpais.com/articulo/futuro/Insectos/gigantes/hace/300/millones/anos/elpfutpor/20040225elpipfut\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/futuro/Insectos/gigantes/hace/300/millones/anos/elpfutpor/20040225elpipfut_1/Tes)

Sin embargo, la desgracia de Gregor no es la transformación en un insecto, pues podríamos suponer que, de alguna manera, ésta es deseada; su desgracia consiste en su gran tamaño, pues queda exhibido, atrapado. Si se hubiera convertido en un insecto pequeño y no en un ~~monstruoso~~ insecto”, hubiera tenido la posibilidad de evadirse de ese ambiente opresivo y volar.

## TRANSFORMARSE EN ALGO PEQUEÑO

En su ensayo *El otro proceso de Kafka, cartas a Felice*, Canetti dedica algunas reflexiones a la inclinación del autor de *La metamorfosis* a transformarse en algo pequeño. ¿Por qué prefiere este recurso al de hacerse grande? Las razones para su transformación tienen que ver básicamente con una postura hacia el poder, la violencia, el más fuerte: —Uno se hace muy pequeño o se transforma en insecto con el fin de ahorrarse a los demás la culpa que cargan por no amar y por vejar al prójimo; uno se ‘desaparece’ de los demás que con sus repulsivas costumbres no cesan de acosarle.”<sup>116</sup> El hacerse pequeño, aumentar la distancia que lo separa del más fuerte, disminuyendo su tamaño con respecto a éste, tiene para Kafka ciertas ventajas: —se sustrae a la amenaza haciéndose demasiado insignificante para ésta, y se libera a sí mismo de todo objetable medio de violencia, los pequeños animales en los que prefería transformarse eran siempre inofensivos.”<sup>117</sup> Hay, en esa tendencia a la pequeñez, un deseo por pasar desapercibido, por alejarse de cualquier imposición, pero al mismo tiempo representando el papel de testigo. En otra parte del ensayo, se habla también de las formas en que Kafka ponía en práctica esta premisa, tanto en su vida como en algunos pasajes de su obra.

---

<sup>116</sup> „Man wird sehr klein oder verwandelt sich in ein Insekt, um den anderen die Schuld zu ersparen, die sie durch Lieblosigkeit und Tötung auf sich laden; man ‘enthungert’ sich den anderen, die mit ihren eklen Gebräuchen von einem nicht ablassen wollen.” Canetti, S. 102/p. 65

<sup>117</sup> „Am erstaunlichsten ist ein anderes Mittel, über das er söverän verfügt wie sonst nur Chinesen: Die Verwandlung ins Kleine. Da er Gewalt verabscheute, sich aber auch die Kraft nicht zutraute, die zu ihrer Bestreitung vonnöten ist, vergrößerte er den Abstand zwischen dem Stärkeren und sich, indem er im Hinblick auf das Starke immer kleiner wurde. Durch diese Einschrumpfung gewann er zweierlei: er entschwand der Drohung, indem er zu gering für sie wurde, und er befreite sich von allen verwerflichen Mitteln zur Gewalt; die kleinen Tiere, in die er sich mit Vorliebe verwandelte, waren harmlos.”, *Idem.*, S.143/p.157

Sustraerse es un verbo que se encuentra continuamente en su obra y se relaciona con el autoempequeñecimiento. El silencio, la inmovilidad y el aislamiento, son recursos kafkianos frecuentes para conseguir distanciamiento, así los utiliza el autor, por ejemplo, en su relato “El artista del hambre” (*Hungerkünstler*, 1922), donde el protagonista, durante las reuniones con sus amigos, se muerde el labio para no desaparecer, para estar presente, convirtiéndose, así, en un espectador, que gracias al alejamiento – según Canetti –, evita causar dolor a quienes lo rodean, protegiéndose al mismo tiempo de que alguien lo dañe. Al hacerse pequeño o invisible, Kafka resulta tan inalcanzable, tan insignificante que el poder tal vez no lo distingue; además evita su ejercicio sustrayéndose lo más posible a sí mismo: “Bien es cierto que era uno de sus dones más sorprendentes – el transformarse en algo pequeño –, pero utilizaba este talento con el fin de aminorar las humillaciones; y era una aminoración afortunada lo que le producía satisfacción.”<sup>118</sup>

Para Canetti, el camino hacia esta transformación es, la mayoría de las veces, largo y penoso, pues la humillación y la culpa lo asedian a cada paso (teme, como Joseph K. en *El proceso*, que éstas le sobrevivan), por lo cual se ve frecuentemente como un gusano pisoteado que se arrastra hasta un lugarcito aseado donde llegue a veces el sol y donde uno pueda calentarse un poco.”<sup>119</sup> La transformación también se da como una experiencia desagradable, parece algo impuesto, algo frente a lo cual se siente impotente. En una carta a Felice, escrita días después de una reunión en Berlín, cuenta la horrible sensación que en esos momentos lo invade y para explicarla utiliza el lenguaje de la desproporción: “Me

---

<sup>118</sup> „Gewiß war es seine eigenartigste Gabe, sich in Kleines zu verwandeln, aber er verwendete diese Begabung, um Demütigungen zu verringern, und die geglückte Verringerung war es, was ihm daran Lust machte.”, *Idem.* S. 115 /p. 94-95

<sup>119</sup> „Und schließlich handelt es sich auch gar nicht um dieses Äußerste, sondern nur um irgendeine ferne, aber anständige Annäherung; es ist doch nicht notwendig, mitten in die Sonne hineinzufiegen, aber doch bis zu einem reinen Plätzchen auf der Erde hinzukriechen, wo manchmal die Sonne hinscheint und man sich ein wenig wärmen kann.” Kafka, *Brief an den Vater*, S. 23/p. 73

sentí tan pequeño, y todos me rodeaban tan enormes y con una expresión tan fatalista en el rostro. Todo ello correspondía a las circunstancias: ellos te poseían, de manera que eran grandes; yo no te poseía, así que era pequeño... Debí de causarles una impresión muy mala.”<sup>120</sup>

El aprecio de Canetti por Kafka lo hace ver de forma muy general la transformación en algo pequeño, principalmente le da una interpretación moral hacia el poder, como una manera de evitarlo o de enfrentarlo, y no como una práctica personal para aislarse de todo y conseguir así el espacio suficiente para escribir. Tal vez, su propia metamorfosis se relaciona con un tema que Canetti ha abordado en su ensayo “Poder y supervivencia” (*Macht und Überleben*, 1962), y se basa en la idea de ser “el único” (*der Einzige*), de “querer sobrevivir a todos para que ninguno lo sobreviva.”<sup>121</sup>

Canetti afirma que éste es un deseo de los poderosos, como una forma de sentirse seguros y encontrar un medio de evitar la muerte, o de engañarse frente a la muerte. Sin embargo, una intención parecida podría encontrarse también en Kafka, pero en otros términos. Entonces, cabe preguntarse si la transformación en algo pequeño sería para él un medio de ser “el único”, de ser inalcanzable para todos los demás; un estado en el que realmente se siente cómodo. Se sabe de la importancia que le daba a sustraerse al poder, permanecer solo, estar aislado. La tranquilidad tiene un peso enorme en un personaje como Gregor, es un deseo profundamente ansiado, incluso éste llega a especular en algún

---

<sup>120</sup> „Ich fühle mich so klein, und alle standen so riesengroß um mich herum mit so einem fatalistischen Zug im Gesicht. Das entsprach alles den Verhältnissen, sie besaßen Dich und waren deshalb groß, ich besaß Dich nicht und war deshalb klein... Ich muß einen sehr häßlichen Eindruck auf sie gemacht haben.”, *Idem*. S.109 /pp.79-80

<sup>121</sup> „Denn die eigentliche Absicht des wahren Machthabers ist so grotesk wie unglaublich: er will der *Einzige* sein. Er will alle überleben, damit keiner *ihn* überlebt. Um jeden Preis will er dem Tod entgehen, und so soll niemand, überhaupt niemand da sein, der ihm den Tod geben könnte. Solange Menschen da sind, wer immer sie seien, wird er sich nie sicher fühlen. Selbst seine Wachen, die ihn vor seinen Feinden beschützen, können sich gegen ihn wenden. Der Nachweis, daß er sich heimlich immer vor denen fürchtet, denen er befiehlt, ist unschwer zu erbringen; und immer überkommt ihn auch Furcht vor seiner nächsten Umgebung.” Canetti, *op. cit.*, pp. 46-47/S. 34-35

momento sobre qué pasaría si los otros lo dejaran en paz, si tan sólo pudiera seguir durmiendo, olvidándose de todas esas tonterías. Volverse ~~el~~ "único" al hacerse ~~pequeño~~" significaría entonces ridiculizar la paranoia del poderoso que busca alcanzar ese estado mediante la destrucción, abarcándolo todo. En el mismo ensayo, Canetti cuenta la historia de Schreber, el Presidente del senado de Dresden, un enfermo mental que pasó nueve años en un hospital psiquiátrico y escribió después sus *Memorias (Denkwürdigkeiten, 1903)* sobre esos días. Canetti rescata la historia por medio del escrito de Freud (*Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia. Dementia paranoides*)<sup>122</sup>. En Schreber también se ponen en juego las ideas de ~~lo~~ "pequeño" y ~~lo~~ "grande", el cambio de perspectiva y sus consecuentes efectos cómicos: ~~De~~ "De noche goteaban sobre él, desde las estrellas, millares de ~~hombrecitos~~" minúsculos, figurillas de forma humana y escasos milímetros de altura que llevaban una breve existencia en su cabeza. Pero muy pronto se acababan: su cuerpo las reabsorbía y ellas se desvanecían en él. A veces alcanzaba a oír aún sus breves y últimos estertores de agonizantes, antes de que desaparecieran."<sup>123</sup> Schreber se convierte en algo monstruoso que atrae hacia sí todo lo

---

<sup>122</sup> Canetti, p. 51/S. 38

<sup>123</sup> „Die ganze Mensch war untergegangen. Der einzige Mensch, der übriggeblieben war, der einzige Mensch am Leben war *er*. Er machte sich Gedanken über die Katastrophe, die zum Untergang der Menschheit geführt haben könnte, und hatte mehr als *eine* Vermutung darüber. Vielleicht hatte sich die Sonne von der Erde entfernt, und es war zu einer allgemeinen Vereisung gekommen. Vielleicht war es ein Erdbeben, wie damals das von Lissabon. Aber am längsten verweilt er bei der Vorstellung von verheerenden Seuchen, Lepra und Pest. Um ganz sicher zu geben, fallen ihm neue und unbekanntere Formen der Pest ein. Während die anderen Menschen alle daran zugrunde gegangen waren, wurde er allein von ~~—~~„gnenden“ Strahlen geheilt. (...)

Man stellte sich aber nicht vor, daß er als einziger Mensch ein einsames Leben führte. Er stand in Verbindung mit den Sternen, und diese Verbindung war ganz besonderer Art. Die Seelen der Toten nämlich lebten fort auf den Sternen, an vertrauten Konstellationen wie der Kassiopeia oder den Pleiaden hingen sie in riesigen Scharen, ja es kam ihm so vor, als bestünden diese Weltkörper recht eigentlich aus den Seelen der Toten. Auf diese Seelen nun übte er eine mächtige Anziehung aus. Sie sammelten sich in großen Mengen um ihn, um sich dann auf seinen Kopf oder in sein Leib zu verflüchtigen. Nachts tropfen sie zu Tausenden von den Sternen auf ihn herab, als ~~kleine~~ "Männer", winzige Figürchen in Menschenform, einige Millimeter groß und führten ein kurzes Dasein auf seinem Kopfe. Aber sehr bald war es um sie geschehen, sein Körper sog sie ein und sie verschwanden in ihm. Manchmal hörte er noch ein kurzes, letztes Röcheln wie von Sterbenden, bevor sie ihm ausgingen. Er warnte sie vor seiner Anziehungskraft, aber sie kamen doch. Ganze Sternbilder lösten sich so auf, eine Hiobspost nach der anderen langte bei ihm ein. Durch Zusammenziehen von Sternen

demás, ¿podría ser que Kafka utilizara el procedimiento contrario, la transformación en algo pequeño, para obtener el mismo resultado, retraerse al extremo hasta ser “el único”? En sus escritos, se ocupa con frecuencia de esta idea a través de dos representaciones: el devenir niño y animal. En los dos casos, la medida es —lo **adulto**”, el padre, lo superior.

---

versuchte man die eine oder die andere Konstellation zu retten, aber im Grunde war es alles vergebens, seine katastrophale Wirkung auf der Welt war durch nichts aufzuhalten. Er bezeichnet sich zwar, eben wegen dieser Verbindung mit Seelen, als den größten Geisterseher aller Jahrtausende.” *Idem.*, pp. 52-53/S. 39-40

En *Carta al padre (Brief an den Vater, 1919)* y en otros escritos rescatados de las llamas por Max Brod, Kafka plantea el carácter destructivo en el ejercicio del poder; en su caso se trata del funcionamiento del patriarcado en la conformación social. En principio, “el pequeño” se manifiesta en la carta por medio de un desencuentro. Al leer la carta, se puede dudar que el padre haya sido tan egocentrista, prepotente, tirano, injusto, burlón, cruel... como ahí es representado. El Propio Kafka interpreta los desprecios, rechazos, amenazas y menosprecios como el medio para hacer de él un hombre a imagen y semejanza del padre. Los atributos del padre, la virilidad, la prepotencia, son “exagerados” por la fantasía del niño, por la pluma del escritor, y de esto resulta el desproporcionado miedo o fascinación por la imagen del poder en su conjunto; el sobredimensionar estos atributos tiene también como efecto una autoconciencia de la propia personalidad y de sus dimensiones respecto a las medidas del padre.

En el capítulo “Un Edipo demasiado grande” del libro *Kafka Por una literatura menor* (1975), Gilles Deleuze y Félix Guattari afirman que en *Carta al padre* se pasa de un Edipo clásico neurótico, donde el bien amado padre es detectado, acusado, declarado culpable, a uno más perverso, desproporcionado por la intensidad de su efecto en el hijo. A este recurso lo llaman “una reedipización”: “La finalidad es obtener una amplificación de ‘la foto’, un agrandamiento hasta el absurdo. La foto del padre, desmesurada, será proyectada sobre el *mapa* geográfico, histórico y político del mundo para cubrir bastas

regiones de éste”.<sup>124</sup> La transformación en algo pequeño como devenir niño se da entonces al agrandar ridículamente al padre, quien es “la medida de todas las cosas”: “Recuerdo, por ejemplo, cómo a menudo nos desvestíamos en una misma caseta. Yo, débil, flaco; tú, fuerte, alto, ancho. Ya en la misma caseta me sentía despreciable, pero no sólo ante ti, sino ante el mundo entero, pues tú eras para mí la medida de todas las cosas.”<sup>125</sup>

En una conversación con su amigo Gustav Janouch (1903-1968), Kafka afirma que la rebelión contra el padre no la consideraba una tragedia sino una comedia y le parecía curioso que practicando bastante la insatisfacción ésta pudiera convertirse en realidad. Se trata no sólo de la reflexión sobre el significado del poder a partir de la desproporción, sino también de su incorporación al procedimiento cómico. Por medio de la insatisfacción las cosas son proyectadas hasta el absurdo, produciendo así un efecto exagerado. De esta manera, Kafka busca para él mismo y para sus personajes una salida, una línea de fuga para ese niño de “lento desarrollo”, una especie de desterritorialización de la influencia del padre, una forma de localizar y meterse en los lugares que éste no ocupa.

El conflicto padre-hijo es un tema común en su obra; el eterno hijo o el subordinado está atrapado en un constante devenir niño bajo la sombra del padre o del superior. En algunas de sus novelas y relatos, los personajes adultos se comportan infantilmente: El artista del trapecio de “La primera pena” (*Das erste Leid*, 1924), “Once hijos” (*Elf Söhne*, 1916) o las parejas de ayudantes de K. y Joseph K., jueces e inculpados en *El castillo*, *El proceso* y *El desaparecido*. Con frecuencia, Kafka vuelve a sensaciones propias de la niñez: “(…) cuando narro, tengo por lo general la sensación que deben tener los niños pequeños

---

<sup>124</sup> Deleuze y Guattari, p. 20

<sup>125</sup> „Ich erinnere mich zum Beispiel daran, wie wir uns öfters zusammen in einer Kabine ausgezogen. Ich mager, schwach, schmal, Du stark, groß, breit. Schon in der Kabine kam ich mir jämmerlich vor, und zwar nicht nur vor Dir, sondern vor der ganzen Welt, denn Du warst für mich das Maß aller Dinge.” Kafka, *Brief an den Vater*, S.4/ Canetti, p. 94

cuando tientan sus primeros pasos”<sup>126</sup>. Según Canetti, en el matrimonio “lo pequeño” es usurpado por los niños<sup>127</sup>, pero la transformación se anula por un inevitable devenir adulto, es decir, si Kafka no se arriesga a ser padre es por temor a perpetuar la cadena de abusos del patriarcado. El niño ha perdido la ansiada pequeñez kafkiana, cuando, lamentablemente, ha renunciado a sus propios impulsos, convirtiéndose en imitador de lo adulto o cuando, además, cae en un absurdo intento por llamar la atención, por ser el “centro de todo”, utilizando para ello el escándalo, el ruido, el chantaje: “Al principio los niños parecen ser los usurpadores de lo pequeño, que el propio Kafka quisiera encarnar. Pero luego resulta que los niños no son propiamente lo pequeño que quiere desaparecer como él; son lo falsamente pequeño, expuesto al barullo y a las penosas influencias de los mayores, lo pequeño que es incitado a convertirse en mayor y que en consecuencia también quiere serlo, en oposición a la tendencia más profunda de su naturaleza: hacerse cada vez más pequeño, cada vez más callado, cada vez más liviano, hasta desaparecer.”<sup>128</sup> A Canetti le sorprende la madurez de Kafka para hacer llevar a la conciencia su pequeñez, su debilidad. Por eso agrega: “Tengo un gran respeto por la debilidad que no es un fin en sí misma, que vuelve todo transparente, que no entrega a nadie, que toca con el poder de un modo tenaz y obstinado.”<sup>129</sup>

En el torcido gesto del poder, Kafka reconoce al enemigo, no se le enfrentará y tampoco será como él. Kafka “renuncia al sermón, – escribe Canetti –. No trasmite los

---

<sup>126</sup> „Wenn ich erzähle, habe ich meistens ein Gefühl, wie es kleine Kinder haben könnten, die die ersten Gehversuche machen.” Canetti, p. 129/S. 100

<sup>127</sup> *Idem.*, p. 133/S. 103

<sup>128</sup> „Erst scheinen die Kinder die Usurpatoren des Kleinen zu sein, in das er selber schlüpfen möchte. Es zeigt sich aber, daß sie nicht das eigentlich Kleine sind, das dem Lärm und den peinlichen Einwirkungen der Erwachsenen ausgesetzt ist, das Kleine, das dazu angereizt wird, größer zu werden, und es dann auch werden will, der tiefsten Tendenz seiner Natur entgegengesetzt: kleiner, leiser, leichter werden, bis man verschwindet.” *Idem.*, p.133/S.103

<sup>129</sup> *Idem.*, p.35

secretos del padre; una extraña porfía, el más grande de sus dones, le permite interrumpir el encadenamiento de preceptos que se van transmitiendo de padres a hijos. Escapa a su imperio; lo que este imperio tiene de energía externa, de bestialidad, revienta en él.”<sup>130</sup>,

¿Qué significa interrumpir el encadenamiento de preceptos que se van transmitiendo de padres a hijos? ¿Es esta herencia de dominio entre padres e hijos también parte del discurso de la evolución? Para Kafka parece significar la renuncia a un juego que se basa en el dolor, la vergüenza, la humillación y el sufrimiento; un cruel juego con reglas sin un mínimo de compasión, de tolerancia, de ~~una~~ palabra amable, un silencioso tomarme de la mano, una mirada afectuosa”<sup>131</sup>, ~~un~~ poco de estímulo”, ~~de~~ cordialidad que mantuvieran ligeramente abierto mi camino.”<sup>132</sup> Pues eso obligaría al padre a ponerse al mismo nivel del hijo y no lo contrario. En *Carta al padre* hay entonces un reconocimiento de ~~mutua~~ nulidad” entre el padre y el hijo. ~~El~~ niño de lento desarrollo”, ~~el~~ diminuto esqueleto vacilante”<sup>133</sup>, ~~el~~ hijo desheredado”<sup>134</sup> (con tales calificativos suele denominarse) no puede deshacerse del constante sentimiento de culpa: ante el mundo, por ser hijo y disfrutar de los abusos del poderoso, ante el padre por no responder a sus exigencias. Se trata entonces de ~~desilusionar~~ al niño siempre y por principio”<sup>135</sup>. Por eso, el no convertirse en predicador de lo adulto, sin caer en el papel de víctima, es interrumpir un error que se prolongaría hasta el infinito. Evitar ese error, diciendo ~~no~~” a la tradicional cadena de acumulación y abuso de poder, es acción. Para Kafka ~~acción~~” significa transformarse en ~~lo~~ pequeño”. El

---

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> „ (...) ich kann nicht glauben, daß ein freundliches Wort, ein stilles Bei-der-Hand-Nehmen, ein guter Blick mir nicht alles hätten abfordern können, was man wollte.” Kafka, *Brief an den Vater*, S. 3/p.

<sup>132</sup> „Ich hätte ein wenig Aufmunterung, ein wenig Freundlichkeit, ein wenig Offenhalten meines Wegs gebraucht (...)”, Kafka, S. 3

<sup>133</sup> „ein kleines Gerippe, unsicher”, Kafka, *Brief an den Vater*, S. 4

<sup>134</sup> „ein enterbter Sohn”, Kafka, *Idem.*, S. 20

<sup>135</sup> „Es handelte sich vielmehr darum, daß Du solche Enttäuschungen dem Kinde immer und grundsätzlich bereiten mußtest kraft Deines gegensätzlichen Wesens.” Kafka, *Brief an den Vater*, S. 5

efecto cómico prevalece, pues al mismo tiempo que usa este tono de condescendencia y lamento, el gusano ríe, como ríe Gulliver en el país de los gigantes cuando la reina lo toma en su mano y se ven en el espejo, pues la desproporción los ha vuelto ridículos.

El devenir niño de algunos personajes kafkianos muestra una forma de la transformación; la otra pertenece al devenir animal, a veces, ambas se combinan: ~~–a~~ lo inhumano de –las potencias diabólicas<sup>136</sup> responde lo subhumano de un devenir animal: devenir coleóptero, devenir perro, devenir mono, –sacar primero la cabeza derribándolo todo<sup>136</sup> antes que agachar la cabeza y seguir siendo burócrata, inspector o juez y sentenciado.<sup>136</sup> Según Guattari y Deleuze, todo niño siente esas líneas de fuga, ese devenir animal. En *Carta al padre*, el niño se siente profundamente perturbado cuando nota el crecimiento del gusano: ~~–~~recí estirándome hacia lo alto, pero no sabía qué hacer con ello, la carga era demasiado pesada, la espalda se encorvó: apenas me atrevía a moverme o a hacer un ejercicio, y quedé débil<sup>137</sup>.

Crecer significa una transformación (pues el cuerpo se estira dolorosamente) y, al mismo tiempo, un cambio mental, una inclinación anímica hacia lo adulto. En *La metamorfosis*, Gregor es un hijo eterno, ~~–mi~~ desventurado hijo<sup>138</sup>, dice la madre, pues está condenado a la dependencia familiar, a ser una carga. Al pagar los gastos de la casa y de las deudas del padre, Gregor ocupa la posición de éste y todos los demás miembros de la familia están bajo su influencia: la madre enferma, el padre envejecido, la hermana mimada, a quien desea sorprender, a pesar de los gastos, mandándola a estudiar piano al conservatorio. Con la metamorfosis vuelve a la posición del hijo castigado, golpeado,

---

<sup>136</sup> Guattari y Deleuze, *op. cit.*, p. 24

<sup>137</sup> „(...) ich wuchs lang in die Höhe, wußte damit aber nichts anzufangen, die Last war zu schwer, der Rücken wurde krumm; ich wagte mich kaum zu bewegen oder gar zu turnen, ich blieb schwach (...)” Kafka, *Brief an den Vater*, S. 49

<sup>138</sup> „er ist ja mein unglücklicher Sohn!”, Kafka, *Die Verwandlung*, S. 18

ignorado, incapaz de hacer bien su trabajo, por ser un holgazán, un bueno para nada. Sin embargo, también la hermana se transforma, al principio llora y recibe órdenes –Gregor la considera una niña incapaz de ganar dinero, cuya comprensión del mundo denota cierta –infantil frivolidad”<sup>139</sup> –, pero después se hace cargo de llevarle la comida al escarabajo, de limpiarle el cuarto, de trabajar, de estudiar estenografía y francés; es ella quien toma decisiones, a quien el padre escucha y pide consejo.

---

<sup>139</sup> „aus kindlichem Leichtsin”–*Idem.*, S. 18

Una lectura de *La metamorfosis* tomando en cuenta las teorías de Darwin y cómo éstas funcionan socialmente para sostener la idea de “progreso”, de “permanencia”, por medio del “sistema evolutivo”, no me parece descabellada. Tiene su sustento no sólo en el contexto social, como ya se ha sugerido, sino también en el pensamiento de Kafka, de sus ideas sobre el hombre. Ya antes de publicarse la teoría de Darwin, el comportamiento animal del hombre había sido reflejado, como sucede en *Las ilusiones perdidas* (1843) de Honoré Balzac (1799-1850). Y después de la publicación de *El origen de las especies por medio de la selección natural* (1859), el socialdarwinismo aparece claramente en *Crimen y castigo* de Dostoiewski, o *Las cartas Kempton y Wace* (*The Kempton-Wace Letters*, 1903) de Jack London (1876-1916) y Anna Strunsky (1878-1964). Incluso “el superhombre” (*der Übermensch*) de Nietzsche es deformado por estas teorías para dar paso a personajes heroicos con habilidades nada comunes, a superhéroes como Conan el Bárbaro de Robert Ervin Howard (1906-1936).

Las ideas evolucionistas están en todas partes. Así lo reconoce Kafka en una conversación con Janouch. El amigo colocó el libro *Lady into fox* (1922) de David Garnett (1892-1981) sobre su cama diciéndole que copiaba el método de *La metamorfosis*. Kafka respondió: “¿Qué va! Esto no lo tiene de mí. Es algo que flota en el tiempo. De él lo hemos copiado ambos. El animal está más cerca de nosotros que el hombre. Esto es la reja. El parentesco con el animal resulta más fácil que el parentesco con el hombre.” Días después completa su afirmación: “Todos vivimos tras una reja que llevamos con nosotros a todas partes. Por ello se escribe ahora tanto de los animales. Es la expresión del anhelo de una

vida libre, natural. Pero para el hombre la vida natural es la vida humana. Sin embargo, nadie lo ve. Nadie quiere ver este hecho. La existencia humana resulta demasiado fatigosa, por lo que deseamos desprendernos de ella, por lo menos en la fantasía.”<sup>140</sup>

Varios escritores y críticos han hecho referencias a la cercanía del animal con el hombre en la obra de Kafka. George Bataille hacía del parentesco del hombre con el animal, uno de los rasgos de su narrativa: “en lugar de la dignidad del hombre, supremo concepto burgués, aparece en él la salvadora meditación y recuerdo de la semejanza con el animal”<sup>141</sup>. También F. D. Luke destaca las comparaciones entre el Gregor insecto y Gregor humano, y afirma que, sin mencionarlo, Kafka expone en su obra “el primitivismo persistente en el hombre”<sup>142</sup>, mientras “observa las actividades e intereses humanos como podría observar un ser humano el minar de las hormigas, escarabajos o ratones, el cavar de los topos o los tejones”<sup>143</sup>. En la compilación de textos durante sus clases en Oxford, *Lecciones de literatura*, Vladimir Nabokov (1899-1977) hace un análisis preciso de la progresiva construcción de la obra “la importancia del número tres en su significación técnica o cabalística, el abrir y cerrar de puertas y ventanas– en relación con la progresiva adopción de impulsos animales de Gregor y su familia. Devela también los rasgos del insecto en la totalidad del espacio en que se encuentra, pero se acerca tímidamente a una explicación social de su “realidad”, un acercamiento al socialdarwinismo, tan influyente en el pensamiento de principios del siglo veinte.

---

<sup>140</sup> „Ach Nein! Das hat er nicht von mir. Das liegt in der Zeit. Wir haben es beide von ihr abgeschrieben. Das Tier ist uns näher als der Mensch. Das ist das Gitter. Die Verwandtschaft mit dem Tier ist leichter als die mit Menschen.“ (...) ‘Jeder lebt hinter einem Gitter, das er mit sich herumträgt. Darum schreibt man jetzt so viel von den Tieren. Es ist ein Ausdruck der Sehnsucht nach einem freien, natürlichen Leben. Das natürliche Leben für den Menschen ist aber das Menschenleben. Doch das sieht man nicht. Man will es nicht sehen. Das menschliche Dasein ist zu beschwerlich, darum will man es wenigstens in der Fantasie abschütteln.’” Janouch, S. 43; Heller, p. 66

<sup>141</sup> Bataille, p. 20

<sup>142</sup> F. D. Luke, p. 156

<sup>143</sup> Flores, p. 163

Para realizar un análisis de la influencia del socialdarwinismo en la obra de Kafka es necesario tener en cuenta que *La metamorfosis* inaugura esa serie de escritos en torno a – según Adorno – ~~la~~ salvadora meditación y recuerdo de la semejanza con el animal”. A su vez, se deben considerar, en contexto, analogías nada fortuitas, pues *Mi lucha* de Hitler, pretende ser un paso adelante en el proceso evolutivo mediante la reafirmación del llamado ~~principio~~ aristocrático” de la selección darwiniana; en tanto *La Metamorfosis* representaría un ~~retroceso~~”, una metamorfosis hacia atrás<sup>144</sup>, y una irónica carcajada frente al llamado ~~proceso~~ evolutivo”, justo cuando la descomposición de la familia de Gregor refleja la decadencia de la sociedad de su época. En su conversación con Janouch, Kafka afirma que no se verbaliza el antiguo deseo de ~~Volver~~ a la naturaleza!”; pero se busca en los hechos: ~~Uno~~ vuelve hacia el animal. Eso es mucho más sencillo que la existencia humana.”<sup>145</sup> El prometedor hijo despierta transformado en su forma más primitiva: un bicho, un escarabajo que, poco a poco, va dejando atrás el comportamiento, el saber de miles de años de ~~evolución~~”<sup>146</sup>. A pesar de las numerosas referencias de Kafka respecto a uno de sus grandes temas, cercano en todo caso a *El origen de las especies*, hasta ahora no he encontrado un estudio que establezca la relación entre el darwinismo y *La metamorfosis*.

Walter Benjamín (1892-1940) es el primero en notar que la prosa kafkiana está hecha ~~de~~ tal modo que pueda a cada momento insertarse en contextos demostrativos”<sup>147</sup>, justo como sucede con el lenguaje de la física o la jurisprudencia; en tanto, Nabokov llama la atención sobre el gusto de Kafka por extraer términos de estos lenguajes, dándoles ~~una~~ especie de precisión irónica, sin intrusiones de los sentimientos personales del autor; éste

---

<sup>144</sup> Kafka utiliza la palabra *Rückverwandlung*, Canetti, p. 62/S. 101

<sup>145</sup> „Man kehrt zum Tier zurück. Das ist viel einfacher als das menschliche Dasein“ Janouch, S.43

<sup>146</sup> En alemán este proceso se podría denominar con un verbo: ~~verkäfern~~”, es decir, volverse escarabajo.

<sup>147</sup> Benjamin, p. 212

fue exactamente el método utilizado por Flaubert para conseguir un efecto poético singular.”<sup>148</sup> Curiosamente, el propio Darwin, para sustentar las semejanzas del hombre con el animal en sus investigaciones, recurre con frecuencia a las citas literarias –incluso, a la manera de Cervantes, E. T. A. Hoffman y el mismo Kafka hace hablar a un perro de manera científica<sup>149</sup>–, así como anécdotas de la memoria, las sensaciones de los perros y elefantes, o de la inteligencia e imaginación de los monos: —En el Cabo de Buena Esperanza había un oficial que se complacía frecuentemente en atormentar a cierto mono de los llamados papiones; un domingo, el animal lo vio acercarse vestido de gran gala para hacer la parada, y vertiendo aguas en su bache hizo apresuradamente con el lodo cierta masa espesa, que, con gran diversión de los transeúntes, arrojó con maña sobre el oficial, mostrándose de ahí en adelante muy satisfecho y como triunfante cada vez que acertaba ver a su víctima.”<sup>150</sup>

Acaso, ¿no se parece este texto al cuento “Informe para una academia” (*Ein Bericht für eine Akademie*, 1917)? Kafka utiliza con mucha frecuencia el motivo de la semejanza del hombre con el animal, por ejemplo, en sus novelas los hombres se comportan como animales y en muchos de sus cuentos los animales son como personas. En *La metamorfosis* la metáfora –según Deleuze y Guattari– se destruye al volverse realidad en la trama, pues Gregor no es un insecto, más bien se ha convertido en un espantoso bicho. Incluso, cierto rasgo animal aparece en el apellido de Kafka, pues éste, en checo, significa “corneja” (*corvus manedula*), pájaro de la familia de los cuervos. En una carta a su amigo Oskar Pollak en 1902, habla de Praga como: “Esa madrecita que tiene garras”<sup>151</sup>. En *Carta al*

---

<sup>148</sup> Navokov, p. 268

<sup>149</sup> Darwin, pp. 105-106

<sup>150</sup> *Idem.*, pp. 87-88

<sup>151</sup> „Dieses Mütterchen hat Krallen”, Bezzel, p. 22

*padre* se ve como un gusano pisoteado y con frecuencia aparece en su obra la semejanza con el perro. Frente a Milena se siente como un animal del bosque ~~metido~~ en un hoyo sucio”<sup>152</sup>. En sus relatos aparecen hombres actuando como animales (~~En~~ la colonia penitenciaria”, ~~El~~ fogonero”, ~~Un~~ médico rural” y en algunos pasajes de la novela *El proceso*) y animales comportándose como hombres: ~~Investigaciones~~ de un perro”, ~~La~~ madriguera”, ~~Josefina~~ la cantora o el pueblo de los ratones” (*Josephine, die Sangerin, oder Das Volk der Mause*, 1924).

A partir de *La metamorfosis*, el devenir animal adquiere un tono kafkiano, y tal vez sea en el cine donde más se ha explorado este recurso, en las tres películas de *La mosca* (*The Fly*, 1956, de Kurt Neumann; la segunda, 1986, de David Cronenberg y la tercera de Chris Walas, 1989), en *Viaje ácido* (*The Acid House* de Paul McGuigan, 1998), *El almuerzo desnudo* (*Naked Lunch* de David Cronenberg, 1991), *Estados alterados* (*Altered Estates* de Ken Russell, 1980), escuchando los pensamientos de un perro como en *Baxter* (de Jerome Boivin, 1989) o en el mediodmetraje *Interior Design* (de Michel Gondry dentro de la película *Tokyo*, 2008); y, de manera más simbólica, por ser sólo una transformación psicológica, en *Azul profundo* (*Le Grand Blue* de Luc Besson, 1988) y *Alas de libertad* (*Birdy* de Alan Parker, 1984).

En la metamorfosis del simio de ~~Informe~~ para la academia” y, a través de la serie de aforismos escritos a partir de 1917, aparece una meditación constante del mito del hombre expulsado del paraíso; el mito como un destierro de ese todo orgánico representado en la naturaleza, como adopción de la idea de muerte, duda o confianza ~~en~~ un Dios personal” y búsqueda de ese ~~algo~~ indestructible” que hay en él.<sup>153</sup> Ahí, aparecen los

---

<sup>152</sup> *Idem.*, p. 64

<sup>153</sup> Hoffmann, p. 42

animales en una búsqueda de pensar lo sagrado: ~~Las~~ cornejas afirman que una sola corneja puede destruir el cielo. No hay duda al respecto; pero esto no prueba nada contra el cielo, pues el cielo significa, precisamente, imposibilidad de cornejas”<sup>154</sup> ¿Por qué define Kafka ~~la~~ evolución de la humanidad” como ~~un~~ crecer en la capacidad de morir”<sup>155</sup>? Este aforismo no sólo niega la evolución en términos de progreso, pues debería tratarse de un crecer en la capacidad de vivir, de sobrevivir, sino, tal vez aboga por el retroceso evolutivo, por el retroceso en la metamorfosis<sup>156</sup> para disminuir esa capacidad de morir, pues la conciencia que tiene el animal ~~racional~~” de la muerte hace más difícil ese tránsito, ineludible. Quizá, a partir de *La metamorfosis*, conviven en él la teoría de Darwin y el sentido místico, derivado de la misma, hasta adquirir forma en la idea de ~~eternidad~~”, de ~~lo~~ indestructible” que hay en uno, de ~~la~~ presencia de algo sin cambio y definitivo”, como una manera de alcanzar ~~la~~ estúpida santidad de las cosas”.

---

<sup>154</sup> „Die Krähen behaupten, eine einzige Krähe könnte den Himmel zerstören. Das ist zweifellos, beweist aber nichts gegen den Himmel, denn Himmel bedeutet eben: Unmöglichkeit von Krähen.—*Idem.*, S. 35/ p. 31

<sup>155</sup> *Idem.*, p. 42

<sup>156</sup> „Ich bin ein anderer Mensch, als ich in den ersten 2 Monaten unsres Briefwechsels war; es ist keine neue Verwandlung, sondern eine *Rückverwandlung* und wohl eine dauernde.” Canetti, S. 101

En el cuento “Informe para una academia” se reconoce la persistencia e importancia del tema en Kafka, incluso la referencia a la teoría de la evolución parece demasiado clara, casi obvia. “Más aún, gracias a su relieve, la figura del simio no es una representación alegórica de la idea de la evolución; es un símbolo de la transformación de simio en ser humano, y es tanto simio como humano. Cuando se piensa en el proceso de semejante cambio en relación con el cuento, se hace necesario pensar también en este simio en específico.”<sup>157</sup> El escritor Dabney Stuart (1937), rechaza la importancia del darwinismo en la obra de Kafka e, incluso, de su influencia en los acontecimientos de la época, como lo fue el discurso de la raza superior y el expansionismo alemán.

Stuart también deja de lado el interés de Kafka por estos temas. En los años de colegio, según Klaus Wagenbach en *La juventud de Franz Kafka (1883-1912)* (*Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883–1912*, 1958), Kafka era un firme partidario de Darwin y, a instancias de Gottwald, a quien leyó con “extraño interés”, darwinista convencido, también leyó *El enigma del mundo* (*Die Welträtsel. Gemeinverständliche Studien über monistische Philosophie*, 1899) de Ernst Haeckel (1834-1919), aparecido pocos años antes.<sup>158</sup> Su amigo Oskar Pollak lo estimula a enterarse de todo lo nuevo en ciencia y literatura (Hofmannsthal, Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard y, tal vez, las llamadas “leyes de Mendel”, que sientan las bases de la genética) en la revista *Vigía del arte* (*Kunstwart*, 1887-1937). Mientras que Rudolf Ilówy, lo lleva a las reuniones de su

---

<sup>157</sup> Stuart, p. 179

<sup>158</sup> Wagenbach, p. 67

club Mardých, donde se discutían cuestiones sociales y políticas, sobre Carl Marx y Mijaíl Bacunin (1814-1876). Max Brod (1884-1968) asegura que Kafka se apasiona por todo lo nuevo en el mundo de la técnica, como sucede, por ejemplo, con el artículo “Los aeroplanos en Brescia” (*Die Aeroplane in Brescia*) aparecido en el diario *Bohemia* en 1909.

*La metamorfosis* e “Informe para una academia” se han interpretado de muchas maneras, pero ¿se pueden descartar tan fácilmente las ideas de Darwin sobre la evolución? o ¿Podrían ser éstas, al contrario de las afirmaciones de Stuart, una representación grotesca de la idea de la evolución, una patética parodia del hombre y su transformación, como escarabajo, mono, *homo erectus*, *homo sapiens*? El viaje en barco, el simio, los científicos, la academia o las referencias sociales necesitan de Darwin para poder funcionar dentro de la narración: “Con sinceridad, ya que me gusta emplear imágenes para estas cosas, con sinceridad: su simiedad, Señores, *si es que tienen ustedes tras de sí algo parecido*, no puede serles más lejana que a mí la mía. Pero en el talón le cosquillea *a todo aquel que anda por la tierra*, tanto al pequeño chimpancé como al gran Aquiles.”<sup>159</sup> Evidentemente, el relato contiene muchos más significados, otras interpretaciones, como las planteadas por Deleuze y Guattari sobre dejar atrás la simiedad como una la posibilidad de una salida, más allá de algún determinado concepto de libertad, y más cercano a la lucha por la supervivencia en el sentido de Darwin y no del socialdarwinismo. Entonces ¿por qué no vincular la “búsqueda de una salida” del simio como parte de la teoría de la evolución? Al reflexionar sobre esto, para el mono la tempestad que agitaba desde su pasado “es ya sólo una corriente de aire que me refresca los talones, y el agujero en la lejanía a través del cual pasa, y por el cual un día

---

<sup>159</sup> „Offen gesprochen, so gerne ich auch Bilder wähle für diese Dinge, offen gesprochen: Ihr Affentum, meine Herren, soferne Sie etwas Derartiges hinter sich haben, kann Ihnen nicht ferner sein als mir das meine. An der Ferse aber kitzelt es jeden, der hier auf Erden geht: den kleinen Schimpansen wie den großen Achilles.” Kafka, *Ein Bericht für eine Akademie*, S. 35 / p. 256.

pasé yo, se ha hecho tan pequeño, que yo, en caso de que tuviese la fuerza y la voluntad suficientes para ello, tendría que arrancarme a jirones la piel del cuerpo para pasar por él.”<sup>160</sup> Su única salida es luchar contra “la vieja verdad de mono”<sup>161</sup>, o, explicado en términos de Guttari y Deleuze, llevar a cabo una “desterritorialización” de sus costumbres de animal para trasladarlas al terreno del animal “racional”. En todo caso, el concepto se relaciona con las leyes de la evolución, pues se trata de un cambio en las funciones orgánicas de las especies, asido con el dedo meñique del pie, las muelas del juicio, el apéndice. Este último, por ejemplo, existe sólo como un remanente de nuestros ancestros herbívoros, haciéndose necesario para digerir celulosa.

---

<sup>160</sup> „heute ist es nur ein Luftzug, der mir die Fersen kühlt ; und das Loch in der Ferne, durch das er kommt und duch das ich einmals kam, ist so klein geworden, daß ich, wenn überhaupt die Kräfte und der Wille hinreichen würden, um bis dorthin zurückzulaufen, das Fell von Leib mir schinden müßte, um duczukommen.” *Idem.*, S. 35/p. 256

<sup>161</sup> „die alte Affenwahrheit”, *Idem.*, S. 38/p. 258

## EL DEVENIR INSECTO EN GREGOR

Quizá la particularidad de *La metamorfosis*, su cambio de función con respecto a distintas obras, en las cuales aparece el mismo recurso narrativo, está en su re-territorialización. El devenir insecto de Gregor es una vuelta a las funciones originales de los sentidos del animal, dejar atrás la posición vertical, no poder emitir sonidos articulados y usar la boca sólo para comer. En esto hace falta correspondencia, pues en el monstruoso insecto hay una lucha de lo racional y lo irracional, y esa lucha se manifiesta constantemente en los desencuentros con la familia. Lo patético, lo grotesco, la sátira, el hipérbaton son los distintos efectos cómicos de la narración.

De principio, en Gregor está negada la libertad y la reproducción, pues se encuentra fuera de su hábitat, es ya un insecto en celibato y, prisionero en una cajita con desechos de comida, recuerda vagamente fugaces coqueteos con mujeres que conoció durante sus viajes. La lucha por su existencia es desigual, endeble, pues a diferencia de los otros miembros de su familia, quienes lo ven como un simple insecto, él no deja de considerarlos como sus semejantes: «La hermana – afirma Nabokov – no comprende que Gregor conserva un corazón humano, una sensibilidad humana, un sentido humano del decoro, del pudor de la humanidad y del orgullo.»<sup>162</sup> La lenta adopción de Gregor de instintos animales ha sido descrita detalladamente por este escritor en su ensayo sobre Kafka. Al dibujar al bicho destaca que éste oculta unas «finas alitas que pueden desplegarse y transportar al escarabajo por millas y millas en torpe vuelo.»<sup>163</sup> Gregor no llega a descubrirlas y probablemente han

---

<sup>162</sup> Nabokov, p. 386

<sup>163</sup> *Idem.*, p. 371

sido dañadas por los maltratos del padre, cuando lo empuja por la puerta o cuando le arroja la manzana en la espalda, o por la hermana, cuando deja caer una sustancia corrosiva ocasionándole quemaduras. La voz y la visión de Gregor se vuelven cada vez más confusas; sus costumbres alimenticias cambian, la leche, su alimento preferido, le es repulsiva; su sentido del oído se afina, el ruido de la lluvia en la ventana lo pone melancólico y su habitación ya no le resulta familiar sino aprensiva. La transformación se va completando poco a poco, parece tener aún ojos humanos que se ennegrecen, sangra abundantemente cuando su padre le da un empujón para arrojarlo dentro de la habitación y, al despertar horas después, se sorprende de lo rápido que las heridas han cicatrizado. Su deseo de adoptar la posición vertical le provoca enormes problemas, sólo cuando intenta alcanzar al apoderado, representante de su empresa, busca apoyo en sus múltiples patitas. Al descubrir su afición por pegarse al cristal, ~~movido~~ evidentemente por el recuerdo de cierta sensación de libertad que antes sentía al mirar por la ventana”<sup>164</sup>, se percibe la típica reacción de un insecto ante la luz. Como distracción, toma la costumbre de recorrer las paredes y el techo, ~~se encuentra~~ en el cenit de la exigua dicha que su naturaleza de escarabajo le puede aportar”<sup>165</sup>.

Con cierto patetismo, el discurso de Gregor es manejado por el narrador como el discurso humanista judeo-cristiano de amor al prójimo: el insecto exige un trato humano y hay frecuentes referencias al catolicismo como nombrar a Dios, el sonar de las campanas de la iglesia o que los padres y la hermana se persignen; en cambio, el discurso de la familia se corresponde a la Alemania de Hitler, al exterminio, al poder de los más fuertes. Por lo tanto, si en Gregor hay un ~~retroceso~~ evolutivo”, en la familia se distingue claramente el

---

<sup>164</sup> „sich ans Fenster zu lehnen, offenbar nur in irgendeiner Erinnerung an das Befreiende, das früher für ihn darin gelegen war, aus dem Fenster zu schauen.—Kafka, *Die Verwandlung*, S.17/p. 159

<sup>165</sup> Nabokov, p. 387

camino contrario, un deseo de progreso. Frente a la metamorfosis de Gregor, frente a la progresiva pérdida de su nombre humano para ser considerado ~~un~~ "monstruoso bicho"<sup>166</sup>, frente al gradual deterioro de su cuerpo, se observa igualmente la madurez y la fuerza negativa del padre o de la hermana; esta última es quien toma sobre sí el destino de Gregor, quien impide cualquier intento de comunicación con él, quien pronuncia la sentencia en contra de él y quien, finalmente, realiza la transformación deseada por los padres, convirtiéndose en una especie de mariposa al comenzar la primavera, afirmando las esperanzas ~~evolutivas~~ de los padres: ~~Mientras~~ "Mientras hablaban así, al señor y a la señora Samsa se les había ocurrido al mismo tiempo, al ver a su hija cada vez más animada, que en los últimos tiempos, a pesar de las calamidades que habían echo palidecer sus mejillas, se había convertido en una joven lozana y hermosa. Tornándose cada vez más silenciosos y entendiéndose casi inconscientemente con las miradas pensaban que ya llegaba el momento de buscarle un buen marido, y para ellos fue como una confirmación de sus buenos sueños y buenas intenciones cuando, al final de su viaje, fue la hija quien se levantó primero y estiró su cuerpo joven."<sup>167</sup>

La hermana ha sido capaz de superar las dificultades existentes en un ~~medio~~ "hostil"; ella termina siendo ~~el~~ "individuo mejor dotado", el que permite la continuidad de la especie, la permanencia de la familia en el organismo social. Gregor, por su parte, deja de tener utilidad en este cuerpo, pues ha sucumbido al miedo a ~~la~~ "postura vertical".

---

<sup>166</sup> „ein ungeheures Ungeziefer“, Kafka, *Die Verwandlung*, S. 2

<sup>167</sup> „Während sie sich so unterhielten, fiel es Herrn und Frau Samsa im Anblick ihrer immer lebhafter werdenden Tochter fast gleichzeitig ein, wie sie in der letzten Zeit trotz aller Pflege, die ihre Wangen bleich gemacht hatte, zu einem schönen und üppigen Mädchen aufgeblüht war. Stiller werdend und fast unbewußt durch Blicke sich verständigend, dachten sie daran, daß es nun Zeit sein werde, auch einen braven Mann für sie zu suchen. Und es war ihnen wie eine Bestätigung ihrer neuen Träume und guten Absichten, als am Ziele ihrer Fahrt die Tochter als erste sich erhob und ihren jungen Körper dehnte.—*Idem.* p. 188

## EL MIEDO A LA POSTURA VERTICAL

*Me he dado cuenta claramente que tengo una opinión distinta cuando estoy acostado que cuando estoy parado; cuando he comido poco y cuando estoy satisfecho.*<sup>168</sup>

Lichtenberg

Según la teoría darwinista la posición vertical es un resultado de la evolución del hombre. Los monos, al igual que los seres humanos, tienen la capacidad de sentarse erguidos, como una adaptación a la vida arbórea. Una consecuencia de esta postura es también el cambio en la orientación de la cabeza, que permite al animal mirar directamente adelante en tanto mantenga esta posición. Antes de Darwin, en la literatura ya aparecen alusiones a la naturaleza animal o a la semejanza del mono con el hombre. En la Biblia, Dios, en castigo, condena a la serpiente a reptar desde ese momento, es decir, que tal vez antes tenía patas para caminar de manera erguida. En el *Leviatán* (1651) del filósofo Thomas Hobbes (1588-1679), se plantea que el comportamiento de supervivencia del hombre es bestial, parecido a la lucha de los brutos. En su viaje a los reinos del sol, en el país de los pájaros, para no ser enjuiciado como un hombre, Cyrano inventa su origen al decir que en realidad es un mono arrancado desde muy pequeño de su hábitat para ser criado por los humanos: «(…) que su mala educación me había dejado la piel delicada; que me habían hecho olvidar mi lengua natural y me habían enseñado la suya; que, para complacer a estos animales feroces, me había acostumbrado a caminar sobre dos pies; y que, por último, como es más fácil

---

<sup>168</sup> „Ich habe es sehr deutlich bemerkt, dass ich oft eine andre Meinung habe, wenn ich liege, und eine andre, wenn ich stehe; zumal wenn ich wenig gegessen habe und matt bin.—Lichtenberg

descender que subir de una especie a otra, la opinión , la costumbre y la alimentación de esas bestias inmundas tuvieron tanto poder sobre mí, que apenas mis padres, que son monos honorables, podían ellos mismos reconocerme.”<sup>169</sup>

En *Los viajes de Gulliver*, el personaje principal es secuestrado por un mono porque ~~lo~~ toma por una cría de su especie, pues con la otra mano me acariciaba muy suavemente la cara una y otra vez.”<sup>170</sup> Además, en el país de los houyhnhnms, los yahoos son hombres primitivos con una vida todavía arbórea. Sobre el origen de estos últimos, R. W. Frantz señala que posiblemente proceden de los relatos de viajes de la época, los cuelas Swift leyó, encontrando ahí numerosas ~~descripciones~~ descripciones de encuentros con razas primitivas y con simios que casi invariablemente se presentan como ejemplos detestables del hombre en una condición no regenerada’.”<sup>171</sup> En la segunda parte del *Fausto* (*Faust*, 1808/1831) aparecen los monos como una imagen grotesca del hombre, y Goethe (1748-1832) descubre casi al mismo tiempo que el anatomista francés Vicq d’Azyr (1748-1794) el hueso intermaxilar, muy parecido al de animales inferiores, los monos<sup>172</sup>.

Un cambio de postura se observa en ~~Informe~~ informe para una academia”. El mono es encerrado en una pequeña jaula con rejas en las cuatro paredes: ~~El~~ conjunto era demasiado bajo para estar de pie y demasiado estrecho para sentarse, por eso yo permanecía en cuclillas, con las rodillas temblando constantemente y dobladas, y, además, vuelto hacia el cajón, ya que probablemente al principio no quería ver a nadie y sólo deseaba estar en la

---

<sup>169</sup> Cyrano, p. 176

<sup>170</sup> Swift, p. 333

<sup>171</sup> Pilar Elena comenta a R. W. Frantz (~~Swift’s~~ Swift’s Yahoos and the Voyagers” *Modern Philology*, XXIX, 1931 págs. 49-57). *Idem*, p. 137

<sup>172</sup> Goethe lo menciona por primera vez en una carta a Herder del 27 de marzo 1784, el mismo año en que el anatomista francés publica su descubrimiento: „Ich habe gefunden – weder Gold noch Silber, aber was mir eine unsägliche Freude macht – das *os intermaxillare* am Menschen! Ich verglich mit Lodern Menschen – und Tierschädel, kam auf die Spur und siehe, da ist es... es ist wie der Schlußstein zum Menschen, fehlt nicht, ist auch da!” Ernst Lautenbach, S. 1108

oscuridad, mientras los barrotes se me clavaban por detrás de la carne.”<sup>173</sup> Imitar los gestos humanos, dar la mano, hacer todo con gran lentitud, mezclar la risa con una tos peligrosa, aprender a escupir y comenzar a hablar, diciendo “¡hola!” al vaciar una botella de alcohol, son los pasos que debe seguir el mono para ser considerado un ser pensante. Para él, un destino superior alborea en su interior, entonces: “La naturaleza de mono salió y se apartó de mí dando volteretas a una velocidad vertiginosa de tal forma que mi primer maestro, como consecuencia, se convirtió casi en un mono, pronto tuvo que dejar la clase y ser internado en una casa de salud. Por suerte, salió de nuevo al poco tiempo.”<sup>174</sup> Ha adoptado la postura vertical, mete sus manos en los bolsillos, pero aún salta de un maestro a otro para seguir aprendiendo y aún se deja llevar, a la manera de los monos, por una pequeña chimpancé semiamostrada.

En su ensayo “Poder y supervivencia”, Canetti explica: “El hombre que *está de pie* produce una impresión de autonomía, como si estuviera ahí parado por sí solo y tuviera aún la posibilidad de tomar cualquier tipo de decisión. El hombre *sentado* ejerce una presión, su peso se halla proyectado hacia fuera y despierta una sensación de duración. Mientras esté sentado, no podrá caerse; cuando se levante crecerá. Pero el hombre entregado al descanso, el hombre *yacente*, ha depuesto sus armas. Fácil tarea es dominarlo mientras duerme y no puede defenderse. El yacente acaso haya caído, acaso haya sido herido. Hasta que no vuelva a erguirse sobre sus dos piernas no será tomado en consideración. (...) Y un vivo

---

<sup>173</sup> „Das ganze war zu niedrig zum Aufrechtstehen und zu schmal zum Niedersitzen. Ich hockte deshalb mit eingebogenen, ewig zitternden Knien, und zwar, da ich zunächst wahrscheinlich niemanden sehen und immer nur Dunkel sein wollte, zur Kiste gewendet, während sich mir hinten die Gitterstäbe ins Fleisch einschneiden.“ Kafka, *Ein Bericht...*S. 37/p. 258

<sup>174</sup> „Die Affennatur raste, sich überkugeln, aus mir hinaus und weg, so daß mein erster Lehrer selbst davon fast äffisch wurde, bald den Unterricht aufgeben und in eine Heilanstalt gebracht werden mußte. Glücklicherweise kam er wieder bald hervor.“ *Idem.*, S.43/p. 263

nunca se cree tan grande como cuando es confrontado con un muerto, que ha caído para siempre: en aquel instante tiene la impresión de haber crecido un poco.”<sup>175</sup>

Otras dos referencias importantes sobre la postura vertical, antes de expresada por Kafka, o en los mismos años en que escribe *La metamorfosis*, aparecen en las obras, ya descritas, *El otro viaje* de Bergerac y *Los viajes de Gulliver*, incluso, se podrían mencionar otras como *El libro de la selva* (*The Jungle Book*, 1894) de Rudyard Kipling o *Tarzán* (1914) de Edgar Rice Burroughs (1875-1950), sin embargo, sobre este concepto no hay una ninguna reflexión. En los viajes de Cyrano, los hombres de uno de los reinos que visita miden seis metros, andan a cuatro patas y no pueden creer que él sea también un hombre, pues no se sirve de sus brazos para caminar: —Y, en efecto, al reflexionar después sobre eso, pensé que esa posición del cuerpo no era demasiado extravagante, pues recordé que los niños, cuando aún no han recibido instrucciones más que de la naturaleza, caminan a cuatro patas, y sólo se yerguen sobre las dos piernas gracias al cuidado de sus nodrizas que los enderezan en andaderas y les atan correas para impedirles que se asienten sobre las cuatro, que es la única postura en la que la figura de nuestra masa tiende a descansar.”<sup>176</sup> A su vez, según los sacerdotes, pueden participar mejor que Cyrano de la humanidad y, por consiguiente, de la inmortalidad, pues nacieron en ese país y tienen esa postura, incluso insisten en las grandes diferencias respecto a él: —Nosotros *camina*mos a cuatro pies, porque Dios no quiso que una cosa tan preciosa tuviera una *postura menos firme*, y tuvo

---

<sup>175</sup> „Der *stehende* Mensch wirkt autonom, als stünde er für sich allein, und als hätte er noch die Möglichkeit zu jeglicher Entscheidung. Der *sitzende* Mensch übt einen Druck aus, sein Gewicht stellt sich nach außen dar und erweckt ein Gefühl von Dauer. So wie er sitzt, kann er nicht fallen; er wird größer, wenn er sich erhebt. Der Mensch aber, der sich zur Ruhe niedergelassen hat, der *liegende* Mensch, hat sich entwaffnet. Es ist ein leichtes, ihm in der Wehrlosigkeit seines Schlafes beizukommen. Der Liegende ist vielleicht gefallen, vielleicht ist er verwundet worden. Bevor er wieder auf den Beinen steht, wird er nicht für voll genommen. (25-26pp) Der Lebende dünkt sich nie größer, als wenn er mit dem toten konfrontiert ist, der für immer gefällt ist: in diesem Augenblick ist ihm, als wäre es gewachsen.” *Idem.*, S. 25-27/p. 35-37

<sup>176</sup> Cyrano, p. 47

miedo de que, si anduviera de otra manera, le sucediera alguna desgracia al hombre; es por eso que se tomó la molestia de asentarlos *sobre cuatro pilares*, con el fin de que no pudiera caer; pero, al no querer inmiscuirse en la construcción de esos dos brutos, los abandonó al capricho de la naturaleza, la cual, no temiendo la pérdida de tan poca cosa, sólo los apoyó en *dos patas*. -Ni siquiera los pájaros –decían– fueron tan maltratados como ellos, pues por lo menos recibieron las plumas para subvenir a la debilidad de sus patas y poder lanzarse al aire cuando los rechazamos de nuestras casas; en cambio, la naturaleza, *al quitarle dos pies* a esos monstruos, los puso en estado de no poder escapar a nuestra justicia. -¡Vean, además de esto, cómo tiene *la cabeza vuelta hacia el cielo!* Es la escasez en que Dios los ha puesto de todas las cosas lo que los ha situado de esa manera, pues esa *postura suplicante* da testimonio de que se quejan al cielo de Aquel que los creó, y de que le piden permiso para arreglárselas con nuestras sobras. Nosotros, en cambio, tenemos la *cabeza inclinada hacia abajo* para contemplar los bienes de los que somos dueños, pues no hay nada en el cielo que nuestra feliz condición pueda envidiar.”<sup>177</sup>

Por otra parte, en el reino se ha establecido la obligación de los hijos para castigar con latigazos o ridiculizar al padre si no le obedece; en una ocasión, al hacerlo uno de ellos le grita: —¡Vamos! ¡Anda, golfo! —continuó— en castigo a tu desobediencia quiero que sirvas de hazmerreír de todo el mundo, y, para este efecto, te ordeno que sólo *camines en dos pies* el resto del día.”<sup>178</sup> También el Gato Murr, personaje de la novela con el mismo nombre de E. T. A. Hoffmann, se pregunta a principios de su autobiografía: —¿El andar erguido en dos pies es algo tan grande que la especie que se llama a sí misma humana puede pensarse que tiene dominio sobre todos nosotros, que, con equilibrio más seguro,

---

<sup>177</sup> *Idem.*, p. 69

<sup>178</sup> *Idem.*, p. 91

andamos a cuatro patas?”<sup>179</sup> En el aforismo 44, Kafka escribe: “Te has enderezado ridículamente para este mundo”<sup>180</sup>, y en su cuento “Preocupaciones de un padre de familia” hay una extraña criatura en forma de carrete de hilo, como una estrella, pero (..) no es únicamente un carrete de hilo, pues de su centro emerge un pequeño palito, al que está fijado otro, en ángulo recto. Con ayuda de este último palillo, por un lado, y con una especie de prolongación que tiene uno de los radios, por el otro, el conjunto puede sostenerse como sobre dos patas.”<sup>181</sup> Los nómadas del cuento “Una vieja hoja” (*Ein altes Blatt*, dentro de la colección, *Un médico rural, Ein Landarzt*) “yacen alrededor de los restos del buey” acabado de destazar vivo “como borrachos en torno de un tonel de vino”<sup>182</sup>.

Volviendo a Swift, se pueden encontrar también algunas reflexiones sobre “el devenir animal” y “la postura vertical”. David Nokes encuentra en los poemas escatológicos de Swift una moraleja: en el retrete, todos los hombres son iguales, pues, en el fondo, el hombre, a pesar de sus vastas aspiraciones espirituales, no es más que un mamífero que se alimenta, defeca, menstrúa, entra en celo, padece y contrae enfermedades desagradables.”<sup>183</sup> En el segundo capítulo de *Los viajes de Gulliver*, el protagonista ve desde la altura del insecto, el granjero que lo encuentra pregunta a sus peones si alguna vez habían visto un *animalillo* parecido a él: “Púsome luego suavemente en el suelo a cuatro patas, pero me levanté enseguida y di unos pasos despacio delante y atrás para hacer ver a aquella gente que no tenía intención de huir. (...) Para entonces estaba convencido el

<sup>179</sup> „Ist denn das auf zwei Füßen aufrecht Einhergehen etwas so Großes, daß das Geschlecht, welches sich Mensch nennt, sich die Herrschaft über uns alle, die wir mit sicherem Gleichgewicht auf vieren daherwandeln, anmaßen darf?“, E. T. A. Hoffmann, p. 18

<sup>180</sup> „Lächerlich hast du dich aufgeschirrt für diese Welt“, Kafka, *Er*, S. 233/ p. 153

<sup>181</sup> „Es ist aber nicht nur eine Spule, sondern aus der Mitte des Sternes kommt ein kleines Querstäbchen hervor und an dieses Stäbchen fügt sich dann im rechten Winkel noch eines. Mit Hilfe dieses letzteren Stäbchens auf der einen Seite, und einer der Ausstrahlungen des Sternes auf der anderen Seite, kann das Ganze wie auf zwei Beinen aufrecht stehen.“ Kafka, *Die Sorge des Hausvaters*, S. 2

<sup>182</sup> „(...) wie Trinker um ein Weinfäß lagen sie müde um die Reste des Ochsen.“ Canetti, S. 142/ p. 153

<sup>183</sup> Swift, citado por Pilar Elena en la Introducción a la edición en español, p. 47

agricultor de que debía ser ente racional (...) Llamó a su mujer y le enseñó lo que llevaba, pero ella dio un grito y retrocedió como hacen las mujeres en Inglaterra cuando ven un sapo o una araña.”<sup>184</sup> Pilar Elena, en su prólogo a la novela de Swift, llama la atención sobre el tipo de explicaciones de los sabios de la corte, muy a la manera de los biólogos taxonomistas, preguntándose *qué* es, y no *quién* es, finalmente, los sabios concluyen que Gulliver ~~no~~ podía haber sido creado según las leyes regulares de la naturaleza puesto que no estaba dotado de capacidad para salvaguardar su vida, ya fuera moviéndose velozmente, trepando a los árboles, o excavando agujeros en la tierra.” Para ellos se trata de un *lupus naturae* (~~bro~~ma de la naturaleza”), expresión utilizada por ~~los~~ expertos” para disfrazar su ignorancia.<sup>185</sup> Cuando es presentado al rey de este país, al observarlo, éste reflexiona sobre ~~cuán~~ despreciable cosa es la naturaleza humana, que podía ser remedada por *insectos* como yo.”<sup>186</sup> En el último capítulo aparecen los ya mencionados hombres primitivos, incapaces de tener alguna virtud, pero el personaje no quiere reconocerse en ellos, por eso busca adoptar la perspectiva de los houyhnhnms, unos caballos civilizados que no conocen la mentira. En este país, Gulliver se ve arrebatado a tal grado por las virtudes de estos animales que cuando se vuelve a establecer en Inglaterra, conserva en su voz el peculiar relinchido y, en el andar, el magnífico trote, incluso, el único trato soportable de otros seres se representa en los dos alazanes que se ha comprado para vivir el resto de sus días: ~~cuando~~ acertaba ver la imagen de mi cuerpo en un lago o fuente, volvía la cara horrorizado y asqueado de mí mismo, y soportaba mejor ver a un yahoo común que mi propia persona. De rozarme con los houyhnhnms y respetarlos fascinado di en imitar sus andares y ademanes, lo que se ha hecho ya hábito, y los amigos me dicen a menudo y sin

---

<sup>184</sup> *Idem.*, segunda parte capítulo 1, p. 89

<sup>185</sup> *Idem.*, comentario de Pilar Elena, p. 90

<sup>186</sup> *Idem.*, p. 91

contemplaciones, que *trote como un caballo*, cosa que tomo, no obstante, como un gran cumplido; y no niego que al hablar suelo adoptar la voz y el estilo de los houyhnhnms, y oigo que por eso soy objeto de burlas, pero no me humilla en lo más mínimo.”<sup>187</sup>

El país de los houyhnhnms es el lugar ideal para él, está dispuesto a olvidar familia y amigos con tal de quedarse ahí, sobre todo, después de despreciar todos los defectos humanos en los repulsivos yahoos. Sin embargo, los houyhnhnms deben expulsarlo a causa de su origen. En Gulliver no hay una transformación real como en Gregor; la metáfora se mantiene, pues no es un caballo, quiere ser como un caballo. Sin embargo, los houyhnhnms hubieran podido decir algo parecido a las palabras de la hermana de Gregor: “¿Cómo es posible que sea Gregor? Si fuese Gregor hubiese comprendido hace tiempo que una convivencia entre personas y semejante animal no es posible, y se hubiese marchado por su propia voluntad.”<sup>188</sup>

La posición vertical es la posición de supremacía que el hombre ha asumido con respecto a los animales, pero, al asumirla, él mismo ha quedado desprotegido; por lo tanto, la única forma de sentirse seguro y consolado, en unidad con el cosmos, explica Kafka a Felice en una carta, es la de volver a “echarse entre los animales” para “ver las estrellas”: “En cambio voy a interpretarte tu sueño. Si no te hubieras echado al suelo, entre los animales, tampoco habrías podido ver el cielo y las estrellas, y no habrías quedado liberada. Quizás no hubieras podido sobrevivir al miedo a *la postura vertical*. A mí también me sucede; se trata de un sueño común, tú has soñado por nosotros dos.” Para salvarse, interpreta Canetti, hay que echarse entre los animales, es la única salida: “La posición

---

<sup>187</sup> *Idem.*, p. 569

<sup>188</sup> „Aber wie kann es denn Gregor sein? Wenn es Gregor wäre, er hätte längst eingesehen, daß ein Zusammenleben von Menschen mit einem solchen Tier nicht möglich ist, und wäre freiwillig fortgegangen.— Kafka, *Die Verwandlung*, p. 182/S. 30

vertical es el poder que el hombre tiene sobre los animales, pero precisamente en esta postura más ostensiva de su poder el hombre está expuesto, visible, atacable. Porque este poder es el de la culpa y sólo yaciendo en el suelo, entre los animales, es posible contemplar las estrellas, que le liberan a uno de este atemorizador poder del hombre.”<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> „In einem Brief an Felice findet er das bestürzende Wort von der Angst des Aufrechtstehens‘ Er erklärt ihr einen Traum, den sie ihn mitgeteilt hat, dank seiner Erklärung fällt es nicht schwer, seinen Inhalt zu erschließen:

Dagegen will ich Dir Deinen Traum deuten. Hättest Du dich nicht auf den Boden unter das Getier gelegt, hättest Du auch den Himmel mit den Sternen nicht sehen können und wärest nicht erlöst worden. Du hättest vielleicht die Angst des Aufrechtstehens gar nicht überlebt. Es geht mir auch nicht anders; das ist eingemeinsamer Traum, den Du für uns beide geträumt hast.‘

Man muß sich unter das Getier legen, um erlöst zu werden. Aufrechtstehen ist die Macht des Menschen über die Tiere, aber eben in dieser offenkundigen Position seiner Macht ist er ausgesetzt, sichtbar, anfechtbar. Denn diese Macht ist zu gleich Schuld, und nur am Boden, unter den Getiere liegend, kann man die Sterne sehen, die einen von dieser angsterregenden Macht des Menschen erlösen.” Canetti, S. 141/p. 153

## GREGOR Y —LA POSTURA VERTICAL”

Gregor adopta la postura del insecto dejando de lado la posición de supremacía que el hombre ha adquirido respecto a los animales. Tal vez su transformación en un bicho proviene de ese secreto anhelo de sentirse seguro y consolado, en unidad con el cosmos. Pero el deseo mismo se vuelve un absurdo, pues en vez de convertirse en un insecto pequeño que gracias a sus proporciones puede salir de casa y encontrar un escape, se transforma en un monstruoso insecto que nadie está dispuesto a dejar escapar. En las primeras páginas del relato, el gigantesco bicho yace sobre su dura espalda en forma de caparazón, en contraste con la dama del cuadro que está —sentada derecha”<sup>190</sup>, con la cabeza baja, e inmediatamente piensa que levantarse temprano lo vuelve a uno completamente tonto.

Estar acostado de espaldas sobre la cama no es la posición natural del insecto, es la posición común de los humanos para dormir; de hecho, ésta parece más bien desventajosa para Gregor, pues no se puede levantar, ni acomodarse en su costado derecho para volver a conciliar el sueño. Su vida a partir de la transformación se encuentra en dos planos, constantemente referidos por el narrador: el orden y el desorden, es decir, lo razonable y lo irracional. Las dos vidas están narradas en pasado (el tiempo de la narración es el pretérito), la del orden aparece comúnmente en pluscuamperfecto, por medio de recuerdos o introducida por el verbo pensó (*dachte*), asimismo, Gregor aparece activo en todo momento, asumiendo como suyas las responsabilidades derivadas de —la posición vertical”.

---

<sup>190</sup> „aufrecht dasaß”. Kafka, *Die Verwandlung*, p. 133/S. 2

En la sala de la casa hay una foto suya, donde aparece con su uniforme del servicio militar: *—(…)* que le presentaba con uniforme de teniente, y cómo, con la mano sobre la espada, sonriendo despreocupadamente, exigía respeto para su actitud y su uniforme.”<sup>191</sup> Gregor ha escogido la casa, se hace cargo de los gastos, de las deudas del padre, planea la vida de la hermana, pero al mismo tiempo, se queja del trabajo, es decir, de una vida alienada, despersonalizada, donde el dinero arduamente ganado no causa ninguna emoción. Junto a la cotidianeidad, aparece Gregor como insecto, trastornando con su metamorfosis la vida de los demás miembros de la familia. No puede levantarse ni sostenerse en dos piernas o patas, ahora debe reptar, cojear, arrastrarse. Como ya dije, tal vez podría volar, pero seguramente sus alas han quedado dañadas con el empujón del padre o la manzana incrustada en su espalda.

En toda la primera parte del relato aparecen constantemente las referencias a la posición vertical y horizontal, las cuales subrayo con cursivas para poder identificarlas. Mientras Gregor está acostado, los demás miembros de la familia se paran junto a la puerta y el apoderado entra a la casa con pasos firmes. Después se ve a la hermana, los padres y los huéspedes caminar sobre la punta de los pies. En la vida humana de Gregor, en *—el orden—*, el papá, por ejemplo, aparece en una posición de inferioridad cada vez que lo ve el hijo: en la cama, sentado leyendo el periódico, apoyándose en el bastón. Sin embargo, cuando Gregor sale de su habitación por segunda vez y el padre lo castiga, éste ya no aparece encorvado, sino *—muy derecho—*, vestido con un rígido uniforme azul con botones.”<sup>192</sup> Gregor lo ve desde abajo, asombrado por el enorme tamaño de las suelas de

---

<sup>191</sup> „Gerade an der gegenüberliegenden Wand hing eine Photographie Gregors aus seiner Militärzeit, die ihn als Leutnant darstellte, wie er, die Hand am Degen, sorglos lächelnd, Respekt für seine Haltung und Uniform verlangte.—*Idem.*, p. 146/S. 9

<sup>192</sup> „Nun aber war er doch gut aufgerichtet; in eine straffe blaue Uniform mit Goldknöpfen gekleidet (...)—*Idem.* p. 168/S. 22

sus botas; es un gigante. Cuando la mujer de la limpieza entra a su cuarto, (..) al verle, *se quedó parada*, asombrada, con los brazos cruzados, mientras éste, sorprendido y a pesar de que nadie lo perseguía, comenzó a correr de un lado a otro.”<sup>193</sup> Si acaso, él deseara hacer frente, ella agarra una silla y, desde su posición, lo amenaza. Gracias a las palabras de la hija, el padre *–se sienta más derecho.*”<sup>194</sup> Después de que las patitas tocan tierra firme, Gregor aparece en esta posición sólo en contadas ocasiones y siempre apoyado, lleno de nostalgia, en la ventana o en la puerta: *–Este tipo de pensamientos, completamente inútiles en su estado actual, eran los que se le pasaban por la cabeza mientras permanecía allí pegado a la puerta y escuchaba. A veces ya no podía escuchar más de puro cansancio y, en un descuido, se golpeaba la cabeza contra la puerta, pero inmediatamente volvía a levantarla, porque incluso el pequeño ruido que había producido con ello, había sido escuchado al lado y había hecho enmudecer a todos.*”<sup>195</sup>

No repara en esfuerzos *–para jalar una silla hacia la ventana, arrastrarse hasta el alféizar y, levantado en la silla, apoyarse en la ventana y mirar a través de la misma, sin duda como recuerdo de lo libre que se había sentido siempre que anteriormente había estado apoyado aquí.*”<sup>196</sup> Hacia el final del libro, la posición vertical es sólo un deseo: *–Después de esta confesión (revelarle que siempre tuvo la intención de mandar a Grete a la*

---

<sup>193</sup> „Ohne irgendwie neugierig zu sein, hatte sie zufällig einmal die Tür von Gregors Zimmer aufgemacht und war im Anblick Gregors, der, gänzlich überrascht, trotzdem ihn niemand jagte, hin- und herzulaufen begann, die Hände im Schoß gefaltet staunend stehen geblieben.—*Idem.*, p. 174/S. 25

<sup>194</sup> „hatte sich aufrecht gesetzt.—*Idem.*, p. 181/S. 29

<sup>195</sup> „Solche in seinem gegenwärtigen Zustand ganz nutzlose Gedanken gingen ihm durch den Kopf, während er dort aufrecht an der Türe klebte und horchte. Manchmal konnte er vor allgemeiner Müdigkeit gar nicht mehr zuhören und ließ den Kopf nachlässig gegen die Tür schlagen, hielt ihn aber sofort wieder fest, denn selbst das kleine Geräusch, das er damit verursacht hatte, war nebenan gehört worden und hatte alle verstummen lassen. ‚Was er nur wieder treibt,‘ sagte der Vater nach einer Weile, offenbar zur Türe hingewendet, und dann erst wurde das unterbrochene Gespräch allmählich wieder aufgenommen.—*Idem.*, p. 157/S. 16

<sup>196</sup> „Oder er scheute nicht die große Mühe, einen Sessel zum Fenster zu schieben, dann die Fensterbrüstung hinaufzukriechen und, in den Sessel gestemmt, sich ans Fenster zu lehnen, offenbar nur in irgendeiner Erinnerung an das Befreiende, das früher für ihn darin gelegen war, aus dem Fenster zu schauen.—*Idem.*, p. 159/S. 17

escuela de música), la hermana estallaría en lágrimas de emoción y Gregor *se levantaría* hasta sus hombros y le daría un beso en el cuello, que, desde que iba a la tienda, llevaba siempre al aire sin cintas ni adornos.”<sup>197</sup> El único deseo de Gregor es ~~levantarse~~ tranquilamente y sin ser molestado.”<sup>198</sup> Acostado, recuerda que en varias ocasiones ~~había~~ sentido en la cama algún leve dolor, quizá producido por *estar mal acostado*, dolor que *al levantarse* había resultado ser sólo fruto de su imaginación, y tenía curiosidad por ver cómo se iban desvaneciendo paulatinamente sus fantasías de hoy.”<sup>199</sup> “No hay que *permanecer en la cama* inútilmente”, se decía Gregor.”<sup>200</sup> “(…) y durante un largo instante *permaneció acostado*, tranquilo, respirando débilmente, como si esperase del absoluto silencio el regreso del estado real y cotidiano.”<sup>201</sup> “Cuando Gregor ya sobresalía a medias de la cama – el nuevo método era más un juego que un esfuerzo, sólo tenía que balancearse a empujones– se le ocurrió lo fácil que sería si alguien viniese en su ayuda. Dos personas fuertes –pensaba en su padre y en la criada– hubiese sido más que suficientes; sólo tendrían que introducir sus brazos por debajo de su abombada espalda, descascararle así de la cama, agacharse con el peso, y después solamente tendrían que haber soportado que diese con cuidado una vuelta impetuosa en el suelo, sobre el cual, seguramente, las patitas adquirirían su razón de ser.”<sup>202</sup> En las citas anteriores se refleja que *permanecer acostado*, significa para

---

<sup>197</sup> „Nach dieser Erklärung würde die Schwester in Tränen der Rührung ausbrechen, und Gregor würde sich bis zu ihrer Achsel erheben und ihren Hals küssen, den sie, seitdem sie ins Geschäft ging, frei ohne Band oder Kragen trug.—*Idem.*, p. 179/S. 28

<sup>198</sup> „Zunächst wollte er ruhig und ungestört aufstehen.—*Idem.*, p. 137/S. 4

<sup>199</sup> „Er erinnerte sich, schon öfters im Bett irgendeinen vielleicht durch ungeschicktes Liegen erzeugten, leichten Schmerz empfunden zu haben, der sich dann beim Aufstehen als reine Einbildung herausstellte, und er war gespannt, wie sich seine heutigen Vorstellungen allmählich auflösen würden. *Idem.*, p. 137/S. 4

<sup>200</sup> „Nur sich nicht im Bett unnütz aufhalten“, sagte sich Gregor.” *Idem.*, p. 153/S. 4

<sup>201</sup> „Und ein Weilchen lang lag er ruhig mit schwachem Atem, als erwarte er vielleicht von der völligen Stille die Wiederkehr der wirklichen und selbstverständlichen Verhältnisse.—*Idem.*, p. 138/S. 5

<sup>202</sup> „Als Gregor schon zur Hälfte aus dem Bette ragte — die neue Methode war mehr ein Spiel als eine Anstrengung, er brauchte immer nur ruckweise zu schaukeln —, fiel ihm ein, wie einfach alles wäre, wenn man ihm zu Hilfe käme. Zwei starke Leute — er dachte an seinen Vater und das Dienstmädchen — hätten vollständig genügt; sie hätten ihre Arme nur unter seinen gewölbten Rücken schieben, ihn so aus dem Bett

él tener un sueño reparador, descansar hasta olvidar todas esas locuras, perder el tiempo perezosamente después de comer. De su posición, de un absoluto silencio, Gregor espera, incluso, volver nuevamente al orden anterior de las cosas. Cuando imagina que el padre y la criada lo toman con cuidado por la espalda para ayudarlo a incorporarse, cree encontrar su verdadera posición sobre el suelo, este ridículo pensamiento esconde el deseo de comprensión por su actual estado y, por lo tanto, paciencia para revertirlo, pero quienes andan en dos patas nunca le conceden un mínimo de raciocinio, y la posibilidad de acercarse a la familia se vuelve impotencia. En él mismo, siguiendo un decir general, salen a relucir también los prejuicios contra esta posición, pues la designa “razonablemente” como algo inútil, improductivo.

Cuando aún Gregor está en su habitación, se pregunta si la hermana llora porque él no se levanta y no deja entrar al apoderado, porque está en peligro de perder su puesto, porque entonces el jefe perseguiría de nuevo a sus padres con las viejas exigencias. “De momento *yacía* en la alfombra y nadie que hubiese tenido conocimiento de su estado hubiese exigido seriamente de él que dejase entrar al apoderado.”<sup>203</sup> El apoderado le dice que “su *posición* no es en lo absoluto la más firme”<sup>204</sup>, y de hecho no lo es, se trata de una posición tambaleante, insegura: “Y mientras Gregor farfullaba atropelladamente todo esto, y apenas sabía lo que decía, se había acercado un poco al armario, seguramente como consecuencia del ejercicio ya practicado en la cama, e intentaba ahora *levantarse* apoyado en él. (...) Al principio se resbaló varias veces del liso armario, pero finalmente dio con fuerza un último impulso y *permaneció erguido*; ya no prestaba atención alguna a los

---

schälen, sich mit der Last niederbeugen und dann bloß vorsichtig dulden müssen, daß er den Überschwung auf dem Fußboden vollzog, wo dann die Beinchen hoffentlich einen Sinn bekommen würden.—*Idem.*, p. 159/S. 5

<sup>203</sup> „Augenblicklich lag er wohl da auf dem Teppich, und niemand, der seinen Zustand gekannt hätte, hätte ihm Ernst von ihm verlangt, daß er den Prokuristen hereinlasse.—*Idem.*, p. 141/S. 6

<sup>204</sup> „Und Ihre Stellung ist durchaus nicht die festeste.—*Idem.*, p. 142/S. 6

dolores del vientre, aunque eran muy agudos. Entonces se dejó caer contra el respaldo de una silla cercana, a cuyos bordes se agarró fuertemente con sus patitas. Con esto había conseguido el dominio sobre sí, y enmudeció porque ahora podía escuchar al apoderado.”<sup>205</sup> –Gregor *se acercó* lentamente hacia la puerta con la ayuda de la silla, ahí la soltó, se arrojó contra la puerta, se *mantuvo erguido* sobre ella –las callosidades de sus patitas estaban provistas de una sustancia pegajosa– y descasó allí, durante un momento, del esfuerzo realizado. A continuación comenzó a girar la llave dentro de la cerradura.”<sup>206</sup> –A medida que avanzaba el giro de la llave, Gregor *se movía* en torno a la cerradura, ya sólo *se mantenía de pie* con la boca, y, según era necesario, se colgaba de la llave o la apretaba de nuevo hacia dentro con todo el peso de su cuerpo. El sonido agudo de la cerradura, que se abrió por fin, despertó del todo a Gregor.”<sup>207</sup> –Como tuvo que abrir la puerta de esta forma, ésta estaba ya bastante abierta y todavía no se le veía. En primer lugar tenía que darse lentamente la vuelta sobre sí mismo, alrededor de la hoja de la puerta, y ello con mucho cuidado si no quería caer torpemente de espaldas justo ante el umbral de la habitación.”<sup>208</sup> –Gregor no entró, pues, en la habitación sino que se apoyó en la parte

---

<sup>205</sup> „Und während Gregor dies alles hastig ausstieß und kaum wußte, was er sprach, hatte er sich leicht, wohl infolge der im Bett bereits erlangten Übung, dem Kasten genähert und versuchte nun, an ihm sich aufzurichten. (...)Zuerst glitt er nun einigemale von dem glatten Kasten ab, aber endlich gab er sich einen letzten Schwung und stand aufrecht da; auf die Schmerzen im Unterleib achtete er gar nicht mehr, so sehr sie auch brannten. Nun ließ er sich gegen die Rücklehne eines nahen Stuhles fallen, an deren Rändern er sich mit seinen Beinchen festhielt. Damit hatte er aber auch die Herrschaft über sich erlangt und verstummte, denn nun konnte er den Prokuristen anhören.—*Idem.*, p. 143/S. 7-8

<sup>206</sup> „Gregor schob sich langsam mit dem Sessel zur Tür hin, ließ ihn dort los, warf sich gegen die Tür, hielt sich an ihr aufrecht — die Ballen seiner Beinchen hatten ein wenig Klebstoff — und ruhte sich dort einen Augenblick lang von der Anstrengung aus. Dann aber machte er sich daran, mit dem Mund den Schlüssel im Schloß umzudrehen.—*Idem.*, p. 144/S. 8

<sup>207</sup> „Je nach dem Fortschreiten der Drehung des Schlüssels umtanzte er das Schloß, hielt sich jetzt nur noch mit dem Munde aufrecht, und je nach Bedarf hing er sich an den Schlüssel oder drückte ihn dann wieder nieder mit der ganzen Last seines Körpers. Der hellere Klang des endlich zurückschnappenden Schlosses erweckte Gregor förmlich.—*Idem.*, p. 145/S. 8

<sup>208</sup> „Da er die Türe auf diese Weise öffnen mußte, war sie eigentlich schon recht weit geöffnet, und er selbst noch nicht zu sehen. Er mußte sich erst langsam um den einen Türflügel herumdrehen, und zwar sehr vorsichtig, wenn er nicht gerade vor dem Eintritt ins Zimmer plump auf den Rücken fallen wollte.—*Idem.*, p. 145/S. 9

intermedia de la hoja de la puerta que permanecía cerrada, de modo que sólo podía verse la mitad de su cuerpo y sobre él, la cabeza, inclinada a un lado, con la cual miraba hacia los demás.”<sup>209</sup> Han pasado ya diez páginas de la narración y todos los acontecimientos están enmarcados en la lucha de Gregor por levantarse de la cama y adoptar la posición vertical, lo cual implicaría un cambio de perspectiva. Su lucha es ridícula, porque para él esta postura resulta extraña, antinatural, pues no es la postura del insecto. Todo su comportamiento desencadena una serie de efectos cómicos que vuelven patético cualquier acontecimiento: le piden abrir la puerta, ya el representante de la empresa sabrá disculpar el desorden en la habitación, también lo increpan a arreglarse enseguida, ponerse el sombrero y el abrigo para tomar el siguiente tren. Cuando Gregor cae finalmente sobre sus patitas, siente un enorme alivio físico, una profunda alegría, entonces las cosas comienzan a adquirir sentido: —Y sin pensar que no conocía todavía su actual capacidad de movimiento, y que sus palabras posiblemente, seguramente incluso, no habían sido entendidas, abandonó la hoja de la puerta y *se deslizó* a través del hueco abierto. Pretendía dirigirse al apoderado que, de una forma grotesca, se agarraba ya con ambas manos a la barandilla del rellano; pero, buscando algo en qué apoyarse, *cayó inmediatamente sobre sus múltiples patitas*, dando un pequeño grito. Apenas había sucedido esto, *sintió por primera vez en esta mañana un bienestar físico*: las patitas tenían suelo firme por debajo, obedecían a la perfección, como advirtió con alegría; incluso intentaban transportarle hacia donde él quería; y ya creía Gregor que el alivio definitivo de todos sus males se encontraba a su alcance (...)<sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> „Gregor trat nun gar nicht in das Zimmer, sondern lehnte sich von innen an den festgeriegelten Türflügel, so daß sein Leib nur zur Hälfte und darüber der seitlich geneigte Kopf zu sehen war, mit dem er zu den anderen hinüberlugte.—*Idem.*, p. 146/S. 9

<sup>210</sup> „Und ohne daran zu denken, daß er seine gegenwärtigen Fähigkeiten, sich zu bewegen, noch gar nicht kannte, ohne auch daran zu denken, daß seine Rede möglicher- ja wahrscheinlicherweise wieder nicht

Al adoptar la postura del insecto, también se da un cambio de perspectiva. Desde el momento en que Gregor mira desde abajo, hacia arriba, a quienes mantienen la postura vertical, éstos ejercen su poder sobre él. Tanto el padre como la hermana asumen entonces plenamente su posición en la familia. Sólo en dos momentos, el monstruoso bicho vuelve a tener una visión desde arriba. En los dos momentos el personaje que interviene es el miembro más débil de la familia, es la madre, quien lo mira desde abajo cuando está caída en el suelo y cuando Gregor se pega al cuadro colgado sobre la pared. El padre lo obliga a regresar a su cuarto, pero este retorno es sumamente penoso para él, pues requiere de movimientos similares a los que realizó para salir: —Su idea fija (del padre) consistía solamente en que Gregor tenía que entrar en su habitación lo más rápido posible; tampoco hubiera permitido jamás los complicado preparativos que necesitaba Gregor para incorporarse y, de este modo, atravesar la puerta.”<sup>211</sup> Gregor se queda atorado en la puerta y el padre, impaciente por la tardanza, le da un empujón que lo hace *volar* (*und er flog*, dice en el original) a su habitación, lastimándole los costados y rompiéndole una patita: —Uno de los costados se levantó, ahora estaba atravesado en el hueco de la puerta, su costado estaba herido por completo, en la puerta blanca quedaron marcadas unas manchas desagradables, pronto se quedó atascado y solo no hubiera podido moverse, las patitas de un costado estaban colgadas en el aire, y temblaban, las del otro lado permanecían aplastadas dolorosamente contra el suelo. Entonces el padre le dio por detrás un fuerte empujón que,

---

verstanden worden war, verließ er den Türflügel; schob sich durch die Öffnung; wollte zum Prokuristen hingehen, der sich schon am Geländer des Vorplatzes lächerlicherweise mit beiden Händen festhielt; fiel aber sofort, nach einem Halt suchend, mit einem kleinen Schrei auf seine vielen Beinchen nieder. Kaum war das geschehen, fühlte er zum erstenmal an diesem Morgen ein körperliches Wohlbehagen; die Beinchen hatten festen Boden unter sich; sie gehorchten vollkommen, wie er zu seiner Freude merkte; strebten sogar darnach, ihn fortzutragen, wohin er wollte; und schon glaubte er, die endgültige Besserung alles Leidens stehe unmittelbar bevor.—*Idem.*, p. 148/S. 10

<sup>211</sup> „Niemals hätte er auch die umständlichen Vorbereitungen gestattet, die Gregor brauchte, um sich aufzurichten und vielleicht auf diese Weise durch die Tür zu kommen.—*Idem.*, p. 150/S. 11

en esta situación, le produjo un auténtico alivio, y Gregor penetró profundamente en su habitación sangrando con intensidad. La puerta fue cerrada con el bastón y a continuación se hizo, por fin, el silencio.”<sup>212</sup>

---

<sup>212</sup> „Die eine Seite seines Körpers hob sich, er lag schief in der Türöffnung, seine eine Flanke war ganz wundgerieben, an der weißen Tür blieben häßliche Flecke, bald steckte er fest und hätte sich allein nicht mehr rühren können, die Beinchen auf der einen Seite hingen zitternd oben in der Luft, die auf der anderen waren schmerzhaft zu Boden gedrückt — da gab ihm der Vater von hinten einen jetzt wahrhaftig erlösenden starken Stoß, und er flog, heftig blutend, weit in sein Zimmer hinein. Die Tür wurde noch mit dem Stock zugeschlagen, dann war es endlich still.—*Idem.*, p. 150/S. 11

En su ensayo sobre Kafka, Canetti compara la relación del hombre y el animal con la vieja costumbre de los chinos de alzar a los pequeños insectos, principalmente grillos, a la altura de los ojos para hacer desaparecer las proporciones que hay entre ambos, para ver a los pequeños como iguales. Otra de las tradiciones chinas menciona el hábito de echarse en tierra para ver combatir a estos animalitos. Hay en esa actitud, una idea de “semejanza”, una forma para hacer desaparecer las medidas: “Es preciso tener a los animales diminutos a la altura de los ojos para poderlos ver con exactitud: es como si, alzándolos, se quisiera promoverlos a la categoría de uno. El inclinarse al suelo, una especie de rebajamiento, confiere una idea equivocada e incompleta de ellos. El acto de levantar animales diminutos a la altura de los ojos también hace recordar la tendencia de Kafka a agrandar esos seres: el insecto en *La metamorfosis*, la especie de topo en *La madriguera*. La transformación en algo pequeño se hace más patente, tangible y verosímil gracias al acercamiento del animal, y al consiguiente agrandamiento.”<sup>213</sup> “Entre los chinos están muy difundidas las historias protagonizadas por pequeños animales; son especialmente frecuentes aquellas en que grillos, hormigas o abejas acogen a una persona y ante ella se comportan como seres humanos.”<sup>214</sup>

---

<sup>213</sup> „Man muß kleinere Tiere vor sich in Augenhöhe haben, um sie genau zu sehen: das ist, wie wenn man sie sich durch Erhebung gleichstellen würde. Das Niederbeugen zur Erde, eine Art Herablassung, gibt einem eine falsche, unvollständige Vorstellung von ihnen. Bei der Erhebung kleinerer Tiere auf Augenhöhe denkt man auch an Kafkas Neigung, solche Geschöpfe zu vergrößern: Den Käfer in der *Verwandlung*, das maulwurfartige Geschöpf im *Bau*. Die Verwandlung ins Kleine wird durch das Entgegenkommen des Tiers, durch seine Vergrößerung, anschaulicher, greibar, glaubwürdiger.“ *Idem.*, S. 144/p. 162

<sup>214</sup> „Geschichten, in denen kleine Tiere eine Rolle spielen, sind bei den Chinesen sehr verbreitet; besonders häufig sind solche, in denen Grillen, Ameisen, Bienen einen Menschen unter sich aufnehmen und wie Menschen mit ihm inngehen.—*Idem.*, S. 149/ p. 164

En *La condena*, la relación padre-hijo termina con un cambio de perspectiva. Cuando el hijo ha llevado en brazos al padre hasta su cama, después de que el padre se ha mostrado como un ser completamente desprotegido, entonces se pone de pie sobre ella para pronunciar la acusación, la sentencia contra Gregor. Aunque las dimensiones de Gregor, del insecto, podrían acortar las distancias con los miembros de la familia, la posición del insecto queda disminuida por la postura de éstos. A partir de la segunda parte del libro, el personaje adopta casi por completo la perspectiva desde abajo, sólo en algunos momentos (cuando se pega a la ventana para ver hacia el exterior o se queda dormido junto a la puerta) y hasta que la manzana le impide levantarse, adopta de nuevo la posición vertical. Como empleado, observa al jefe desde abajo y si alguien se entrevista con el jefe, éste se sienta sobre el escritorio para hablar desde arriba<sup>215</sup>. Por supuesto, esto tiene relación con las jerarquías: jefe, apoderado, empleados que viven como ~~—~~“mujeres de harem”<sup>216</sup>, el mensajero del jefe, ~~—~~“una criatura del jefe”<sup>217</sup> ~~—~~“sin agallas ni juicio”<sup>218</sup>. La habitación de techos altos le asusta sin poder descubrir cuál es la causa: ~~—~~(..) y con un giro medio inconsciente y no sin una cierta vergüenza, se apresuró a meterse en el canapé, en donde a pesar de que su caparazón era algo estrujado y a pesar de que ya no podía levantar la cabeza, se sintió pronto muy cómodo y solamente lamentó que su cuerpo fuera demasiado ancho para poder desaparecer por completo debajo del canapé.”<sup>219</sup> Gregor adquiere el hábito de espiar por debajo de la puerta para saber lo que sucede en casa, tantea con sus

---

<sup>215</sup> „von der Höhe”, dice en el original

<sup>216</sup> „Haremsfrauen“

<sup>217</sup> „eine Kreatur des Chefs—

<sup>218</sup> „ohne Rückgrat und Verstand—*Idem.*, p. 135/S. 3

<sup>219</sup> „Aber das hohe freie Zimmer, in dem er gezwungen war, flach auf dem Boden zu liegen, ängstigte ihn, ohne daß er die Ursache herausfinden konnte, denn es war ja sein seit fünf Jahren von ihm bewohntes Zimmer — und mit einer halb unbewußten Wendung und nicht ohne eine leichte Scham eilte er unter das Kanapee, wo er sich, trotzdem sein Rücken ein wenig gedrückt wurde und trotzdem er den Kopf nicht mehr erheben konnte, gleich sehr behaglich fühlte und nur bedauerte, daß sein Körper zu breit war, um vollständig unter dem Kanapee untergebracht zu werden.—*Idem.*, p. 152/S. 13

antenas en la oscuridad, se arrastra de acá para allá en la habitación para no perderse pensando en el pasado, y sueña con hacerlo a gran escala y sin sentido: «(…) ya soportaba con dificultad estar acostado tranquilamente durante la noche, pronto ya ni siquiera la comida le producía alegría alguna y así, para distraerse, adoptó la costumbre de arrastrarse en todas direcciones por las paredes y el techo. Le gustaba especialmente permanecer colgado del techo; era algo muy distinto a estar tumbado en el suelo; se respiraba con más libertad; un ligero balanceo atravesaba el cuerpo; y sumido en la casi feliz distracción en la que se encontraba allí arriba, podía ocurrir que, para su sorpresa, se dejase caer y se golpease contra el suelo.»<sup>220</sup> «(…) y, afligido por los remordimientos y la preocupación, comenzó a arrastrarse, se arrastró por todas partes: paredes, muebles y techos, y finalmente, en su desesperación cuando ya la habitación comenzaba a dar vueltas a su alrededor, se desplomó en medio de la gran mesa.»<sup>221</sup>

Sin embargo, estos son los únicos momentos en que el personaje se deja llevar así por su instinto animal. Cuando el padre lo bombardea con las manzanas, una de ellas se queda incrustada en su espalda, entonces pierde movilidad, y con el tiempo el cuarto se va llenando de objetos. Gregor comienza a menguar, ya no puede trepar al techo ni a la ventana. El monstruoso insecto que al principio no consigue pasar por la puerta debido a

---

<sup>220</sup> „Der Wunsch Gregors, die Mutter zu sehen, ging bald in Erfüllung. Während des Tages wollte Gregor schon aus Rücksicht auf seine Eltern sich nicht beim Fenster zeigen, kriechen konnte er aber auf den paar Quadratmetern des Fußbodens auch nicht viel, das ruhige Liegen ertrug er schon während der Nacht schwer, das Essen machte ihm bald nicht mehr das geringste Vergnügen, und so nahm er zur Zerstreuung die Gewohnheit an, kreuz und quer über Wände und Plafond zu kriechen. Besonders oben an der Decke hing er gern; es war ganz anders, als das Liegen auf dem Fußboden; man atmete freier; ein leichtes Schwingen ging durch den Körper, und in der fast glücklichen Zerstretheit, in der sich Gregor dort oben befand, konnte es geschehen, daß er zu seiner eigenen Überraschung sich losließ und auf den Boden klatschte.—*Idem.* p. 162/S. 18

<sup>221</sup> „er klebte aber fest an dem Glas und mußte sich mit Gewalt losreißen; er lief dann auch ins Nebenzimmer, als könne er der Schwester irgendeinen Rat geben, wie in früherer Zeit; mußte aber dann untätig hinter ihr stehen (...) er hatte jetzt nichts zu tun, als zu warten; und von Selbstvorwürfen und Besorgnis bedrängt, begann er zu kriechen, überkroch alles, Wände, Möbel und Zimmerdecke und fiel endlich in seiner Verzweiflung, als sich das ganze Zimmer schon um ihn zu drehen anfang, mitten auf den großen Tisch.—*Idem.*, p. 167/S. 21

sus grandes proporciones, va adelgazando, casi hasta desaparecer (algo parecido le sucede al artista del hambre), pero nadie se percata del lamentable estado de Gregor hasta que lo encuentran muerto en la habitación, llenos de sorpresa lo miran: –Grete, que no apartaba los ojos del cadáver, dijo: –Mirad qué flaco estaba, ya hacía mucho tiempo que no comía nada, las comidas salían tal como entraban.‘ Efectivamente, el cuerpo de Gregor estaba completamente *plano y seco*, sólo se daban realmente cuenta de ello ahora que ya no le levantaban sus patitas, y ninguna otra cosa distraía la mirada.’<sup>222</sup> Después de la sentencia de la hermana y a punto de morir, el personaje piensa con cariño y emoción en su familia, –su opinión de que tenía que *desaparecer* era, si cabe, aún más *decidida* que la de su hermana. En este estado de apacible y letárgica meditación permaneció hasta que el reloj de la torre dio las tres de la madrugada.’<sup>223</sup> Finalmente, la mujer de la limpieza se deshace del cuerpo como quien se deshace de la basura.

En *La metamorfosis*, la perspectiva de “lo pequeño” no se relaciona sólo con la visión desde abajo del personaje, sino también con su transformación. El narrador busca hacer notar estas diferencias de postura. Que Gregor vea el mundo desde este punto de vista, parece algo humillante desde la posición de lo humano, pero desde la del insecto no debe tener importancia un concepto como éste. Sin embargo, el personaje no adopta por completo su naturaleza irracional, y, a su vez, la familia se siente humillada de tener un insecto por hermano o hijo.

---

<sup>222</sup> „Grete, die kein Auge von der Leiche wendete, sagte: ‚Seht nur, wie mager er war. Er hat ja auch schon so lange Zeit nichts gegessen. So wie die Speisen hereinkamen, sind sie wieder hinausgekommen.‘ Tatsächlich war Gregors Körper vollständig flach und trocken, man erkannte das eigentlich erst jetzt, da er nicht mehr von den Beinchen gehoben war und auch sonst nichts den Blick ablenkte. *Idem.*, p. 184-85/ S. 31

<sup>223</sup> „An seine Familie dachte er mit Rührung und Liebe zurück. Seine Meinung darüber, daß er verschwinden müsse, war womöglich noch entschiedener, als die seiner Schwester. In diesem Zustand leeren und friedlichen Nachdenkens blieb er, bis die Turmuhr die dritte Morgenstunde schlug.—*Idem.*, p. 183/S. 31

La perspectiva narrativa también muestra un uso constante de palabras que se refieren a “lo pequeño”. Este adjetivo es tal vez el más usado en la novela; junto a sustantivos importantes para la historia, o en la forma paradójica del superlativo. El monstruoso insecto está en contradicción con expresiones como “los pequeños puntitos de su cuerpo”, “la pequeña esperanza”, “un pequeño capital”, “la casi derecha pequeña pluma de avestruz sobre el sombrero”, etc.<sup>224</sup> Es curiosos que Kafka prefiera usar el adjetivo pequeño (*klein*) a cualquier otro sinónimo. También es frecuente el uso de diminutivos, principalmente cuando se refiere a las patitas, que de manera “antinatural” han soportado el enorme peso del cuerpo durante toda la narración.<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> Algunas de estas expresiones son: *mit lauter kleinen weißen Pünktchen; das kleine Gespräch; nach einer kleinen Weile; die kleinste Hoffnung; bei der kleinsten Versäumnis; einen kleinen Rahmen; wegen dieser kleinen Unhöflichkeit; einen kleinen Augenblick Geduld, eine kleine Vorahnung; wenigstens zu einem kleinen Teil recht geben!; mit einem kleinen Schrei; kleine Schnitte von Weißbrot; bis zu einer kleinen Spalte; Unter kleinen Erstickungsanfällen; nur kleine Trauer ersparen; aus seiner kleinen Wertheimkassa; aus einem kleinen Kommis; das kleine Geräusch; ganz kleines Vermögen; zu einem kleinen Kapital; vor dem Anblick auch nur der kleinen Partie seines Körpers; eine kleine Besserung zu bemerken; ihre kleinen Zurufe; Es verging eine kleine Weile; Diese kleinen roten Äpfel; in den kleinen Hotelzimmern; mit kleinen Ermahnungen; der Vater holte den kleinen Bankbeamten das Frühstück; bei der kleinsten Bewegung umherflog; Die fast aufrechte kleine Straußfeder auf ihrem Hut; sie wollten nun eine kleinere und billigere, aber besser gelegene und überhaupt praktischere Wohnung nehmen.*

<sup>225</sup> *Pünktchen; statt dessen aber hatte er nur die vielen Beinchen; und wieder seine Beinchen; das Weilchen; das Mädchen; das Dienstmädchen; wo dann die Beinchen hoffentlich einen Sinn bekommen würden; während seine Beinchen nur desto eiliger tanzten; an deren Rändern er sich mit seinen Beinchen festhielt; die Ballen seiner Beinchen hatten ein wenig Klebstoff; mit einem kleinen Schrei auf seine vielen Beinchen nieder; die Beinchen hatten festen Boden unter sich; die Beinchen auf der einen Seite hingen zitternd oben in der Luft; ein Beinchen war übrigens im Laufe der vormittägigen Vorfälle schwer verletzt worden; Gregors Beinchen schwirren; ein Stückchen; Fläschchen; ein Stubenmädchen; zu seinem gewöhnlichen Abendschläfchen; die Beinchen einknickten; mit diesen dünnen Beinchen; da er nicht mehr von den Beinchen gehoben war; die Hände in den Taschen ihrer etwas abgenützten Röckchen.*

## LOS LATIDOS DEL TAMBOR, LOS LATIDOS DE LO PEQUEÑO

### ÁLBUM DE FOTOS, UNA MIRADA AL PASADO

En su ensayo «Declaración como partidario sobre la literatura de escombros»<sup>226</sup> (1952), Heinrich Böll (1917-1985) afirma que un buen ojo es la mejor herramienta para un escritor. Pero nosotros, los lectores de la novela de Günter Grass (1927), atentos espectadores de una época en ruinas, necesitamos además un buen oído para así poder escuchar los latidos de este singular tambor. Con las imágenes y los sonidos de esta época uno puede, aunque sea en parte, acompañar a aquellos hombres derrotados, disminuidos, que regresan a sus hogares después de haber combatido en La Segunda Guerra Mundial, y procurar entender así algo de la vida y la obra de los escritores de la llamada: «Generación de la literatura de escombros»<sup>227</sup>.

*El tambor de hojalata*<sup>228</sup> es la novela de posguerra con la cual Grass comenzó a tener reconocimiento a nivel mundial. Publicada en 1959, en los mismos años en que el filósofo Theodor W. Adorno (1903-1969) se preguntara si aún se podía escribir después de Auschwitz y de que muchos intelectuales dieran por muerta a la literatura sobre el terruño, sobre la patria, provocó de inmediato opiniones diversas: algunos críticos reconocieron su originalidad, pero la mayoría la tacharon de obscena, profana, pornográfica, escandalosa o la consideraban como una obra menor, inmadura, de difícil lectura. Como consecuencia, el

---

<sup>226</sup> „Bekanntnis zur Trümmerliteratur“

<sup>227</sup> „Trümmerliteraturgeneration“, como la bautizó Böll.

<sup>228</sup> *Die Blechtrommel*

mismo año de su publicación el senado de Bremen –se negó a dar su aprobación para otorgarle el premio literario de la ciudad”<sup>229</sup>. La polémica llegó a tal grado que entonces salieron en su defensa escritores como Hans Magnus Enzensberger (1929), quien era uno de los jurados del premio. Con el tiempo, críticos como Marcel Reich-Ranicki (1920), que en un principio habían manifestado sus reservas hacia la novela, cambiaron de postura y la crítica y las investigaciones literarias comenzaron a interesarse por su estudio; aunque sin ahondar en –la perspectiva desde de abajo” o en –una idea de lo pequeño”.

A partir de su publicación, poco a poco se suceden también los reconocimientos. En 1971 Grass aparece en la portada de la prestigiada revista *Times* y es designado como uno de los representantes más vigorosos de la literatura alemana. Años después, en 1979, el cineasta Volker Schlöndorff (1939), con la colaboración del propio Grass, hace la adaptación de la novela para el cine y gana en Hollywood un año después el Oscar a la mejor película extranjera. A partir de estos sucesos, *El tambor de hojalata* se convirtió en una exitosa obra que hasta 1997 se –había traducido a más de 24 idiomas y alcanzado una edición de más de 3 millones de ejemplares.”<sup>230</sup> Cuando a Grass le otorgaron en 1999 el Premio Nobel de literatura, él y su personaje eran desde tiempo atrás mundialmente famosos. Con lo que aún hoy se puede decir lo mismo que un crítico escribiera en 1963, confirmando así el significado que esta obra ha tenido en la vida del autor y su pequeño tamborilero: –quie dice Grass, dice igualmente *El tambor de hojalata*.”<sup>231</sup>

Hablemos entonces de Oskar Matzerath, de sus orígenes como personaje literario en la primavera de 1952 y de cómo fue tomando forma la actitud con la que decide enfrentar al

---

<sup>229</sup> „daß der Bremer Senat 1959 -Jahr der Veröffentlichung- seine Zustimmung zur Verleihung eines Literaturpreises der Stadt verweigerte—Rüdiger Krohn, *op. cit.*, S. 416

<sup>230</sup> „in mehr als 24 Sprachen übersetzt und erreichte bislang eine Gesamtauflage von über 3 Millionen Exemplaren.—Arnold Heinz, Ludwig (Hg.): *Blechtrommel. Günter Grass in der Kritik*, S. 11

<sup>231</sup> „Wer Grass sagt, meint *Blechtrommel*—*Ibidem*.

mundo. Miremos furtivamente –El álbum de fotos”<sup>232</sup> – el cuarto capítulo se llama así – que celosamente guarda en su cama y que es el punto de partida para contar su historia. Ahí Oskar se pregunta con extrañeza: –¿Qué en el mundo, cuál novela tendría la épica extensión de un álbum de fotos?”<sup>233</sup> La comparación entre la novela y el álbum de fotos tiene como referencia la historia familiar. ¿Por qué nos gusta mirar fotografías? ¿Por qué este paciente de un hospital psiquiátrico desea aclarar su pasado (comenzando con la historia de sus abuelos y su vida antes y después del Nacionalsocialismo) y su presente (la época del milagro económico a partir de la reforma monetaria de 1948) ayudándose de un tambor pintado con llamitas rojas y blancas? Lo que Oskar toca sobre el tambor y el porqué escribe su autobiografía (la novela de –sus supuestas culpas”, de su responsabilidad ante la historia), es quizás algo parecido a lo que Albert Camus (1913-1960) a principios de 1950 ha nombrado como: –la nostalgia por la unidad”, –la totalidad originaria”<sup>234</sup>. Con igual tono de lamento afirma Grass en su ensayo –Mirada retrospectiva sobre *El tambor de hojalata* – o el autor como dudoso testigo” (1973): –Si un día nos alcanzase el infierno, uno de los más refinados tormentos consistiría en encerrar desnudos en un cuarto a los hombres con las enmarcadas fotos de sus días (...) Tal vez sería sólo soportable ese infierno, pues las más horribles imágenes sólo han sido soñadas, no hechas, o si han sido hechas, no han sido reveladas.”<sup>235</sup>

---

<sup>232</sup> „Das Fotoalbum”

<sup>233</sup> „Was auf der Welt, welcher Roman hätte die epische Breite eines Fotoalbums?”—Grass, S. 37

<sup>234</sup> „das Heimweh nach der Einheit”, –die ursprüngliche Ganzheit”. Sabine Mose, *Günter Grass (Romane und Erzählungen)*, S. 37-38

<sup>235</sup> „Sollten uns eines Tages die Hölle blühen, wird eine der ausgesuchtesten Qualen darin bestehen, den nackten Menschen mit den gerahmten Fotos seiner Tage in einen Raum zu sperren. (...) Vielleicht – spricht er weiter – wird auch diese Hölle erträglich sein, weil ja die schlimmsten Aufnahmen nur geträumt, nicht gemacht, oder wenn gemacht, nicht entwickelt wurden.—Grass, „Rückblick auf *die Blechtrommel* oder: Der Autor als fragwürdiger Zeuge”, S. 38

Desde luego que Grass no quiere atormentar a nadie con su novela; y es casi seguro que quien aquí lee o escribe no está desnudo ni encerrado acompañado de este álbum contemplando impasible sus imágenes. Quien está acostado en una cama con barrotes, concentrado en su instrumento, solo con sus recuerdos, con ~~las~~ enmarcadas fotos de sus días”, ese es Oskar. Nosotros, los lectores, que no somos pacientes de ningún hospital para enfermos mentales, podemos en todo caso, meternos en nuestro propio cuarto para indiscretamente mirar este ajeno álbum familiar, y adentrarnos así en *El tambor de hojalata*, la novela de un escritor en lengua alemana llamado Günter Grass. Si lo hacemos, debemos pensar en aquellas horribles imágenes que Oskar con su tambor nos evoca, las cuales ~~sólo~~ han sido soñadas, no hechas, o si han sido hechas, no han sido reveladas”.

El difícil ~~regreso~~ a casa” que propone Böll en su texto sobre ~~La~~ literatura de escombros” y la ~~nostalgia~~ por la unidad” de Camus parecen estar presentes en las más de ~~quinientas~~ páginas de papel virgen”<sup>236</sup> en que el joven Grass, a través de su personaje, aclara algo de su pasado y su presente, que en mucho también quiere decir el pasado y el presente de otros tantos miles de hombres. Imaginemos entonces este épico tesoro y peguemos junto a los horribles retratos del pequeño Oskar las horribles imágenes de Grass; dejemos que éstas corran juntas como si fuesen proyectadas a una velocidad inusitada; o, en todo caso, hagamos ese collage que el Tambor y su amigo, el jazzista Klepp, realizan después de salir del cine y tomarse fotografías tamaño pasaporte, recortar las partes del rostro y pegarlas en las imágenes del otro. Estas imágenes mostrarán en algún momento cómo ambos destinos, el del autor y el de su personaje, están en estrecha relación, con lo que al decir Grass, estaríamos diciendo igualmente *El tambor de hojalata*.

---

<sup>236</sup> „fünfhundert Blatt unschuldigem Papier—Grass, *Die Blechtrommel*, S.10/p.19

Acostado en su cama con barrotes del hospital psiquiátrico, Oskar escribe febrilmente. De la misma forma, uno puede imaginar a Grass junto a su escritorio cuando comienza el así llamado “escrito primario”<sup>237</sup> de la novela. ¿Cómo nace y se desarrolla la idea de “lo pequeño” en este autor? ¿Cuál es el origen de Oskar? En su autobiografía *Pelando la cebolla*<sup>238</sup> (2006), Grass señala que ya desde los poemas de *Las ventajas de las gallinas de viento*<sup>239</sup> (1956) aparecen alusiones al personaje; desde “La escuela de los tenores” en donde por primera vez se ensaya la rotura de vidrios cantando, hasta el poema final “Charanga” en el que “se pone en cuestión a un niño... ‘Con un gorro de papel periódico viejo en la cabeza...’ y se expresan motivos que apuntan a algo que estaba todavía oculto en el juego rojiblanco de ‘Bandera polaca’.”<sup>240</sup>

En su ensayo, Grass menciona también bastantes detalles del proceso artístico de la novela. Al principio, Oskar estaba basado en una concepción falsa de un anacoreta estilista, el cual construye una columna en el centro de su ciudad natal, desde la cual lo juzgaba todo y reacciona a sus conciudadanos con palabras cargadas de metáforas. Lo que perduró del anacoreta en el personaje del *Tambor de hojalata*, agrega Grass, fue su perspectiva apartada; pero ésta sufrió un cambio radical en cuanto a la apariencia: a diferencia del eremita subido en su columna, Oskar pasaba desapercibido a sus conciudadanos gracias a su corta estatura, con lo que podía ser un testigo distinto de la historia cruel que fue la Segunda Guerra Mundial:

---

<sup>237</sup> „Niederschrift—

<sup>238</sup> *Beim Häuten der Zwiebel*

<sup>239</sup> Grass, *Die Vorzüge der Windhühner*

<sup>240</sup> „Von der ‘Schule der Tenöre’, in der erstmals das Glaszersingen erprobt wird, bis zum Schlußgedicht der ‘Windhühner’, in dem unter dem Titel ‘Blechmusik’ ein Kind in Frage gestellt ist- ...auf dem Kopf einen Helm aus gelesener Zeitung’ -, werden Motive laut, die auf etwas deuten, das sich im Weißrot und Rotweißspiel der ‘Polnischen Fahne’ noch versteckt hält.” Grass, *Pelando la cebolla (Beim Häuten der Zwiebel)*, S. 467/p. 434

Luego hay un poema sin fin, durante el cual un santo estilista actual es elevado a héroe del absurdo: un joven albañil que renuncia a salario y pan, rompe todos sus lazos familiares y sociales, se convierte en automarginado y construye en la plaza del mercado de su ciudad una columna, desde cuya altura mira el ajeteo diario y también el mundo, para cubrirlo de calumnias cargados de metáforas, desde un punto de vista elevado. Por lo menos permite a su madre que lo alimente por medio de una larga pértiga.

Esa epopeya poética (...) sólo debe mencionarse porque aquel estilista estático, durante los años siguientes y en el curso de un largo proceso de fermentación, se convirtió en un parto mental ambulante que, desde una perspectiva contrapuesta – la visión a la altura del canto de una mesa – despotricaba contra el mundo, aunque en prosa.<sup>241</sup>

Grass declara que, por entonces, era existencialista (–como prescribía la moda<sup>242</sup>), de profesión escultor y vivía en París, en la Avenue d' Italie III. En el sótano tenía su cuarto de trabajo, y estaba afinando la obra de teatro *Los malos cocineros*<sup>243</sup> (1956), cuando comenzó con el primer borrador de una novela que tenía diversos títulos: *Oskar, el tambor, El tambor, El tambor de hojalata*. Y su memoria se bloquea hasta que con la primera frase le apremia el lenguaje, fluye libremente la capacidad de recordar y la fantasía, el placer lúdico y la obsesión por los detalles. Los capítulos se suceden uno a uno y da brinco cuando inesperadas depresiones contienen la corriente del relato:

(...) me ayudó la historia con ofertas locales, las latas reventaron para soltar olores, fui adquiriendo una familia reproducida espontáneamente, me peleé con Oskar Matzerath y sus anexos sobre los tranvías y la disposición de las líneas, sobre los procesos simultáneos y la absurda coacción ejercida por la cronología, sobre el derecho de Oskar a hablar en primera o en tercera persona, sobre su pretensión de engendrar un hijo, sobre sus faltas verdaderas y su culpa fingida.<sup>244</sup>

---

<sup>241</sup> „Danach aber ein Endlosgedicht, in dessen Verlauf ein gegenwärtiger Säulenheiler zum Helden des Absurden erhoben wird: als junger Maurer, der auf Lohn und Brot verzichtet, bricht er mit Tallen familiären und gesellschaftlichen Bindungen, wird Aussteiger und mauert auf dem Marktplatz seiner Stadt eine Säule, von der herab er das alltägliche Getriebe und also die Welt überblickt, um sie von erhöhtem Standpunkt aus mit metapherngeladenen Lästerungen zu überschüttern. Immerhin erlaubt er seiner Mutter, ihn an langer Stange zu füttern.

Dieses (...) ist nur zu erwähnen, weil sich der statische Säulenheilige während der folgenden Jahre und im Verlauf eines langwierigen Gärungsprozesses zu einer mobilen Kopfgeburt wandelte, die aus entgegengesetzter Perspektive – dem Blick aus Tischkantenhöhe – die Welt verlästerte, allerdings in Prosa.“ *Ibid.*, S. 381-382/p. 355

<sup>242</sup> „wie es die Zeitmode vorschrieb.—Grass, „Rückblick...“, S. 325

<sup>243</sup> *Die bösen Köche*

<sup>244</sup> „noch während ich an dem Theaterstück *Die bösen Köche* feilte, mit der ersten Niederschrift eines Romans, der wechselnde Arbeitstitel trug: *Oskar der Trommler, Der Trommler, Die Blechtrommel* (...) Mit dem ersten Satz: „Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt...—fiel die Sperre, drängte Sprache, liefen Erinnerungsvermögen und Phantasie, spielerische Lust und Detailobsession an langer Leine, ergab sich Kapitel aus Kapitel, hüpfte ich, wo Löcher den Fluß der Erzählung hemmten, kam mir Geschichte

Grass escribe “~~in~~interrumpidamente” y el lenguaje lo afecta “como una diarrea”<sup>245</sup>; le sucedía igual que tres años antes, cuando tuvo la primera idea sobre la novela. Aquella ocasión banal en que entre adultos tomando café, vio a un niño que traía colgado un tambor:

(...) Entró en el cuarto de estar lleno de humo, golpeando con palillos de madera la redonda hojalata. Dio dos golpes a la derecha, uno a la izquierda. Al hacerlo no hizo caso de los adultos reunidos, atravesó el cuarto y dio varias veces la vuelta a los contertulios, sin dejar de tamborilear constantemente. No se le pudo distraer ofreciéndole chocolate ni con ridículas voces, parecía calar a todos y cada uno, y de pronto se dio la vuelta y salió del cuarto por donde había venido.<sup>246</sup>

Lo que le llama la atención en ese momento es “~~la~~ entrega ensimismada del niño a su instrumento” y “~~su~~ forma de no hacer caso al mundo de los adultos.”<sup>247</sup>

Con una exactitud mayor que los procesos mismos de escribir, Grass recuerda el cuarto donde entonces trabajaba. Un agujero húmedo de la planta baja que le servía de estudio para las esculturas empezadas y que, al dedicarse a la redacción de la novela parecían comenzar a desmoronarse.

El cuarto servía también para calentar nuestro minúsculo departamento de dos habitaciones en la planta siguiente. Mi actividad de fogonero se engranó con la de escribir. En cuanto el trabajo con el manuscrito se estancaba, salía por coque, con dos cubetas, a un cobertizo del sótano en el edificio de enfrente. Mi habitación olía a moho y, acogedoramente, a gas. Las goteras de las paredes estimulaban mi imaginación. Es posible que la humedad del cuarto haya activado el ingenio de Oskar Matzerath.<sup>248</sup>

---

mit lokalen Angeboten entgegen, sprangen Döschchen auf und gaben Gerüche frei, legte ich mir eine wildwuchernde Familie zu, stritt ich mit Oskar Matzerath und seinem Anhang um Straßenbahnen und deren Linienführung, um gleichzeitige Vorgänge und den absurden Zwang der Chronologie, um Oskars Berechtigung, in erster oder dritter Person zu berichten, um seinen Anspruch, einen Sohn zeugen zu wollen, um seine wirklichen Verschuldungen und um seine fingierte Schuld.” *Ibid.* S. 238.

<sup>245</sup> „ununterbrochen—; Sprache hatte mich als Durchfall erwischt.—*Ibid.* S. 325

<sup>246</sup> „(...) als ein Knabe, etwa dreijährig, der Sohn der Schwester meiner hellseherischen Kinofreundin, behängt mit einer Kindertrommel das verrauchte Wohnzimmer betrat und mit hölzernen Stöcken auf das runde Blech einschlug.—Grass, *Beim Häuten der Zwiebel*, S. 384/p. 357

<sup>247</sup> „Bei banaler Gelegenheit, nachmittags, sah ich zwischen Kaffee trinkenden Erwachsenen einen dreijährigen Jungen, dem eine Blechtrommel anhing. Mir fiel auf und blieb bewusst: die selbstvergessene Verlorenheit des Dreijährigen an sein Instrument, auch wie er gleichzeitig die Erwachsenenwelt (nachmittäglich plaudernde Kaffeetrinker) ignorierte.” Grass, „Rückblick...—S. 326

<sup>248</sup> „Gleichzeitig war mein Arbeitsraum Heizkeller unserer darüber liegenden winzigen Zweizimmerwohnung. In den Schreibvorgang war meine Tätigkeit als Heizer verzahnt. Sobald die Manuskriptarbeit ins Stocken geriet, ging ich aus einem Kellerverschlag des Vorderhauses mit zwei Eimern Koks holen. In meinem

En ese cuarto le vienen las imágenes de sus lecturas: Trakl y Apollinaire; Ringelnatz y Rilke; Lorca y Döblin; Grimmshausen (*Las aventuras de Simplicius Simplicissimus*); Swift (*Los viajes de Gulliver*); Cervantes (*Don Quijote*); Rabelais (*Gargantua y Pantagruel*); Shakespeare (*Hamlet*); Kafka (*El proceso*) y los expresionistas tempranos; los hermanos Grimm y Perrault (los cuentos populares, “Pulgarcito”); la *Biblia* y Dostojevski (*Crimen y castigo*). Y a veces, para cambiar de aire: “(…) garabateaba los borradores para los capítulos en los *bistrots* de París, tal y como se les conserva en las películas: entre parejas de enamorados trágicamente abrazados, ancianas escondidas en sus abrigos, paredes de espejos y ornamentos *Art Nouveau*, algo sobre *Afinidades electivas*: Goethe y Rasputín.”<sup>249</sup> Ahí se mezclan, se inventan e, incluso, arden en el horno de la calefacción, las páginas de la novela, y junto con ellas los recuerdos del joven escritor: “Y sólo porque conocía mi origen y su fuerza impulsora, servía yo, con todos mis esfuerzos, juguetona y fríamente: escribir como un suceso distante y por eso irónico, el cual se entabla de forma privada, así que públicamente después se cantan los resultados o por casualidad vienen.”<sup>250</sup>

Por lo tanto, cuando Oskar mira su álbum de fotos bien podría mirar las fotos de la vida de Grass, pues tienen que ver con su propia existencia. En ese épico álbum surgen en cada página las breves imágenes del pasado, y al mismo tiempo que transcurre la vida del autor, veladamente transcurre también la del personaje. En la autobiografía se cuenta, por

---

Arbeitsraum roch es nach Mauerschwamm und anheimelnd gasig. Rinnende Wände hielten meine Vorstellung in Fluß. Die Feuchte des Raumes mag Oskar Matzeraths Witz gefördert haben.” *Ibid.*, S. 319

<sup>249</sup> „Manchmal, um die Luft zu wechseln, kritzelte ich Kapitelentwürfe in Pariser Bistros, wie sie in Filmszenen konserviert sind: zwischen tragisch-verschlungenen Liebespaaren, alten, in ihren Mänteln versteckten Frauen, Spiegelwänden und Jugendstilornamenten etwas über *Wahlverwandtschaften*: Goethe und Rasputin.” *Ibid.*, S. 329

<sup>250</sup> „Und nur weil ich mein Herkommen und seine Treibkraft kannte, bediente ich es, bei aller Anstrengung, spielend und kühl: Schreiben als distanzierter, darum ironischer Vorgang, der sich privat einleitet, so öffentlich seine Ergebnisse später auftrumpfen oder zu Fall kommen”. *Ibid.*, S. 324

ejemplo, sobre ese joven de trece años ~~que~~ gusta de contar historias de mentiras<sup>251</sup>, y al que su madre le reduce las ~~desmesuradas~~ ganancias que obtenía por hacer el cobro de los clientes morosos de la tienda de ultramarinos familiar diciéndole que lo hacía: ~~Para~~ que no te crezcas demasiado<sup>252</sup>. Ahí están las fotos con su familia en Danzig, ciudad que será años después parcialmente destruida a causa de La Segunda Guerra Mundial, y a la que cuando en marzo del cincuenta y ocho vuelve para afinar detalles de la novela, su abuela lo recibe con una frase que hubiera sido imbatible para el personaje de Grass: ~~Vaya~~, Güntericito, qué grande te has hecho<sup>253</sup>. Y después están aquellas fotos donde Grass se presenta tanto como miembro de las juventudes hitlerianas<sup>254</sup> (1933-1945) o, como recientemente ha confesado, participando algunos meses como artillero de tanque en un campo de entrenamiento y en el frente de batalla con el temido escuadrón de defensa<sup>255</sup> (1945), dirigido por Heinrich Himmler (1900-1945), uno de los principales ideólogos de la Solución Final en Europa, del exterminio sistemático de la población judía, gitana, homosexual, disidente. Imágenes que a pesar de su deplorable significado, tampoco faltan, y las cuales tienen que ver con su propia responsabilidad histórica, con sus verdaderas culpas y con sus culpas fingidas.

En otra página de la autobiografía, Grass recuerda su viaje de reclutamiento por Berlín para recoger la hoja de ruta y que, cuando sonó la alarma antiaérea y debió refugiarse en el sótano de una estación de tren, encontró en medio de la multitud a un grupo de artistas de circo:

Mientras afuera disparaba la artillería antiaérea y caían bombas tanto lejos como cerca, ahí abajo el teatro del grupo continuaba: un enano nos asombró como malabarista,

---

<sup>251</sup> „der gerne Lügengeschichten tischte—*Ibidem*.

<sup>252</sup> „Damit du mir ja nicht übermütig wirst.“ Grass, *Beim Häuten der Zwiebel*, S. 31/p. 31

<sup>253</sup> „Na, Ginterchen, bist aber groß geworden.“ *Ibid.*, S. 18/ p. 19

<sup>254</sup> *Jungvolk, Hitlerjugend, Luftwaffenhelfer*

<sup>255</sup> *Waffen-SS*

sosteniendo al mismo tiempo en el aire bolos, pelotas y anillos de colores, y haciéndolos girar. Varios liliputienses realizaron números acrobáticos. Entre ellos estaba una delicada dama, que sabía anudar su cuerpo con gracia mientras repartía besitos con los dedos y que cosechó grandes aplausos. El grupo, que viajaba como teatro de campaña, estaba dirigido por un anciano de corta estatura que hacía de payaso. Sus dedos rozando copas entre llenas y vacías, puestas en fila, hacían surgir una música patéticamente dulce. Él sonreía maquillado, una imagen que se me quedó.<sup>256</sup>

Después de perder a su compañía durante un enfrentamiento con los rusos, vaga solo en el bosque algún tiempo. Un día escucha pasos que se acercan a él, y entonces se le ocurre cantar una canción infantil para averiguar si el que camina es el enemigo: –Canté en alemán, muy largo y repetido, sólo el primer verso: ‘Hans pequeñito muy sólo iba...’, hasta recibir una respuesta a ese comienzo. ‘... por el mundo abajo y arriba...’<sup>257</sup> Así encuentra a su compañero de huida, quien le recomienda quitarse el uniforme del escuadrón de defensa para así salvar la vida. Otra referencia a la idea de “pequeño” podrían ser aquellos versos que le gustaba hacer en compañía de un amigo: –Si Antek se encuentra una pulga inquieta, enseguida se busca una licencia para armas.’<sup>258</sup>

En otra página de ese álbum se pueden ver también aquellos retratos en los que Grass aparece como cantero (1947), –De esa época sólo ha quedado una foto. Representa a un joven, subido a una estructura de tubo de acero, que mira al mundo como si lo abarcara con la vista. Para identificarse profesionalmente, el zurdo sostiene como es debido el mazo de madera de los tallistas y en la otra mano el puntero.’<sup>259</sup> Como miembro de una banda de

---

<sup>256</sup> „Während draußen die Flak ballerte und fern wie nah Bomben einschlugen, ging ihr Theater hier unten weiter: ein Gnom erstaunte uns als Jongleur, der Kegel, Bälle, farbige Ringe zugleich in der Luft hielt und wirbeln ließ. Mehrere Liliputaner führen akrobatische Kunststücke vor. Zu ihnen gehörte eine zierliche Dame, die sich anmutig zu verknoten verstand, dabei Kußhändchen verteilte und viel Beifall bekam. Geführt wurde die Gruppe, die als Fronttheater unterwegs war, von einem kleinwüchsiger Greis, der als Clown auftrat. Aus leeren bis gefüllten Gläsern, die gereiht standen, zauberten seine den Gläserrand streichelnden Finger Musik: jammervoll süß. Er lächelte geschminkt. Ein Bild, das blieb.” *Ibid.* S. 125/p. 118

<sup>257</sup> „Ich sang so lange und wiederholt nur die eine Zeile, ‘Hänschen klein ging allein...’, bis ich auf den Beginn des Liedes Antwort bekam: ‘...in die weite Welt hinein...’” *Ibid.*, S. 158/p. 149

<sup>258</sup> „Hat sich Antek Floh am Bein, holt sich gleich ein Waffenschein.” *Ibid.*, S. 263/p. 246

<sup>259</sup> „Aus dieser Zeit ist ein einziges Foto geblieben. Es bildet einen jungen Mann ab, der hoch im Stahlrohrgerüst steht und in die Welt schaut, als überblicke er sie. Um sich beruflich auszuweisen, hält der

Jazz (1952), tocando la tabla de lavar, sobre cuya hojalata ondulada marcaba ritmos con dedales en ocho dedos.”<sup>260</sup> Como grabador o pintor. Viajando por Suiza, Italia, Polonia, París, Düsseldorf, Berlín. Está evocada la muerte de su madre, acontecimiento que con el tiempo deja libre el impulso para que escriba la novela. Escenas en las que la caballería polaca ataca a los tanques alemanes.”<sup>261</sup> Y después aquel retrato, en que va a buscar a su hermana, que se había encerrado en un convento católico”<sup>262</sup>.

Cuando escribe la novela, su pluma se esfuerza entonces por acercarse a esos temas con variados estilos, imaginando otros tonos para matizar todo lo que su pequeño personaje representa: una descarnada ironía, un cruel realismo exterior, una fantasía grotesca, una parodia exagerada; un intento, afirma Grass, el cual permanecía sin consuelo ni catarsis”: Tal vez le sale bien al autor – escribe – desenterrar una nueva supuesta visión, poner desnudo otro supuesto comportamiento, descomponer la mentirosa mirada de la demonización del nacionalsocialismo con una fría carcajada y hacer terminar el hasta ahí miedoso discurso; él no podía (o quería) violentar el pasado.”<sup>263</sup>

La vida del personaje es una distinta a la del autor, pero digamos distinta sólo en la medida en que también es la historia de una idea, que en sí misma tiene un origen independiente; en la historia de Grass estos acontecimientos son poco importantes, pero no lo son en la de Oskar. Y de esa nueva visión”, de ese otro supuesto comportamiento”, de esa descomposición de la mirada” surge quien finalmente cuenta su historia, Oskar, el hijo

---

Linkshänder zünftig den hölzernen Steinmetzknüppel und in der anderen Hand das Spitz Eisen.” *Ibid.*, S. 317/p. 297

<sup>260</sup> „(...) das Waschbrett, zu, auf dessen gewelltem Blech ich mit Fingerhüten an acht Fingern Rhythmen schlug.” *Ibid.*, S. 272/p. 346

<sup>261</sup> „Szenen, in denen die polnische Kavallerie deutsche Panzerwagen attackierte.—Grass, „Rückblick ...”, p. 327

<sup>262</sup> „die sich verrannt hatte, aus einem katholischen Kloster.—*Ibidem.*

<sup>263</sup> „Vielleicht gelang es dem Autor; einige neu anmutende Einsichten freizuschäufeln, schon wieder verummtes Verhalten nackt zu legen, der Dämonisierung des Nationalsozialismus mit kaltem Gelächter den verlogenen Schauer regelrecht zu zersetzen und der bis dahin ängstlich zurückgepfiffenen Sprache Auslauf zu schaffen; Vergangenheit bewältigen konnte (wollte) er nicht.—*Ibidem.*

de una pareja cachuba-alemana, el cual decide a la edad de tres años no crecer más: –Permanece como un enano que esconde su maldad bajo su infantilismo. Un pequeño tambor es su juguete preferido. Y sobre él aprende a devolver con gran maestría sus sensaciones. (...) Su segunda virtud, que es adquirida en parte por un accidente – cae por las escaleras del sótano –, es la capacidad de romper vidrio con sus gritos.”<sup>264</sup>

En esa cama con barrotes, desde donde Oskar toca su tambor, se revelan escritas las fotos de sus recuerdos; su álbum le trae las imágenes de su pasado, mientras el constante retumbar de la hojalata las pone en movimiento. Grass traza su narración como un fotógrafo en un cuarto oscuro, quien entre las sombras y mediante procedimientos químicos hace el revelado apenas con un tenue rayo de luz roja, para poder apreciar cómo los rasgos de esos viejos recuerdos van tomando forma. Cuando Oskar toca su tambor de juguete, sus propias figuras lo atrapan, experimentando así el infierno de su –fingida culpa”. De esta manera, el tambor sirve para que pueda mostrar las imágenes de una familia de clase media y a sus conocidos. Un mundo pequeño, en el que los personajes adultos se comportan por momentos como niños recién salidos del colegio. Ahí uno ve la vida de todos, y su futuro, si aún se escuchan la palabras de Böll, –alcanza hasta el fin del mundo—<sup>265</sup>.

No se puede negar que además de los recuerdos de Grass en su autobiografía y en sus escritos sobre la creación de la novela debe haber también algo de ficción, cierta reelaboración de esos recuerdos; aún ahí debe prevalece el novelista sobre el biógrafo o el ensayista. Qué tanto de verdad hay en lo que nos cuenta Grass, es imposible saberlo, y tal vez no tenga tanta importancia; él mismo se reconoce como un –dudoso testigo” y las

---

<sup>264</sup> „Er bleibt ein Zwerg, der seine Bosheit unter seinem Infantilismus versteckt. Eine kleine Blechtrommel ist sein bevorzugtes Spielzeug, und er lernt, seine seelischen Empfindungen mit großer Meisterschaft auf der Trommel wiederzugeben. (...) Seine zweite Gabe, die ihm mit dem Unfall –er fällt auf der Kellertreppe- zuteil wird, ist die Fähigkeit, durch sein Schreien Glas zu zersingen.” Arnold Heinz, Ludwig (Hg.), S. 12

<sup>265</sup> „ihre Zukunft, wenn wir noch die Worte von Böll hören, reicht bis ans Ende der Welt—Böll, S. 12

imágenes que nos ofrece como ~~no~~ "reveladas". En cualquier caso, estas referencias tienen que ver con la estética de ~~lo~~ "pequeño" y sólo nos queda ubicarlas como un antes o un después de la novela, como un reflejo de los recuerdos de Grass en la narración, o como un elemento ficticio más en la historia del personaje. Ciertas o falsas, gracias a estas imágenes podemos observar un proceso, cómo se van dando, o se dan de acuerdo a ese ~~el~~ "dudoso testigo", algunos de los elementos por los que pasa la conformación de la personalidad de Oskar y su firme propósito de permanecer ~~pequeño~~: el niño, el enano que toca el tambor para apartarse de los adultos, a la vez que conserva la perspectiva del lejano anacoreta en quien al principio estaba basado, las canciones, sus recuerdos de la Segunda Guerra Mundial y de la compañía de artistas de circo que vio en la estación del tren. Así es que, para completar este álbum, uno debe pegar también esas imágenes con las que la actitud de Oskar afianza su decisión de no crecer; las referencias que Grass hace en el libro para sustentar la actitud de su personaje, las fotos de un pasado literario de ~~lo~~ "pequeño" y la influencia que, en aquellos años de destrucción, ejerciera Kafka sobre el joven Grass, la cual quedó reflejada en el ensayo ya mencionado, en grabados y en el poema *K. el escarabajo*<sup>266</sup>, cuyo motivo es *La metamorfosis*.

Todas estas imágenes muestran que el álbum de fotos de Oskar, en el que también asoma Grass, será aún más ancho y épico de lo que ahora es. Lo más importante, en todo caso, es que este autor no vive como en el juego de la gallinita ciega<sup>267</sup>, que su ojo permanece humano e incorruptible. Un ojo que si bien está completamente húmedo ~~y~~ nosotros debemos recordar que la palabra latina para humedad es humor<sup>268</sup> – también

---

<sup>266</sup> „K. der Käfer“—Grass, *Pelando la cebolla*, p. 396

<sup>267</sup> „Blindekuhzustand“—

<sup>268</sup> „und wir wollen daran erinnern, dass das lateinische Wort für Feuchtigkeit Humor ist“—Böll, S. 12

permanece completamente seco, pues de esta manera puede uno intentar ~~descifrar~~ la realidad de los hechos<sup>269</sup>.

Así pues, dejemos que el latón desde donde escribe Oskar, su cama o su pequeño tambor de juguete esmaltado en blanco con llamitas rojas, marque el tono y dirija el ritmo de su propia historia; dejemos que mediante su peculiar arte de evocar recuerdos, de hacerlos presentes, aunque en la distancia den la impresión de desaparecer, el latón suene y el tamborilero pueda retener lo que de ~~pequeño~~ aún hay en él.

Como el Slogan de George Eastman para la cámara Kodak de 1888, en todo caso podrían Grass y Oskar entre tanto solamente decir: „You press the button, we do the rest—

---

<sup>269</sup> „um aus den Tatsachen -behauptet Böll- die Wirklichkeit entziffern—*Ibid.*, S. 14

## AL SON DEL CORAZÓN<sup>270</sup> O EL TAMBOR COMO INSTRUMENTO DE ~~LO~~ PEQUEÑO”

No se sabe desde qué tiempos se toca el tambor; desde cuándo su hipnótico sonido acompaña al hombre por la tierra, por su lenta evolución de simio. El eco inmemorial con que se presenta, una ampliación de nuestro propio latido, ha servido para avivar el enfrentamiento y hacer temer al enemigo; pero también para evocar recuerdos, danzas, gritos. Nuestros orígenes, al igual que nuestro destino, están ligados a sus cambios de ritmo, a su redoble desde el vacío. Tal vez al son de un tambor empieza la historia del hombre, tal vez con el callar de alguno ésta termine: ~~con~~ el tambor se saca a la gente de sus casas, al son del tambor se la congrega y al son del tambor se la manda a la tumba<sup>271</sup>, escribe Oskar, el protagonista de la novela.

El repicar metálico de un tambor de juguete es el sonido que marca el ritmo de cada línea, de cada página de esta historia. Según sus propias palabras, el personaje desenreda con este instrumento, desde la cama de latón del hospital psiquiátrico en que se encuentra, ~~los~~ intrincados vericuetos de mi prehistoria<sup>272</sup>. Golpear el latón y escribir su autobiografía se vuelven una sola cosa: La vida de un solitario tamborilero que decide no crecer, en contraste con la imagen de Hitler, quien era considerado por el conjunto de los alemanes como ~~el~~ gran líder”, ~~el~~ tambor del movimiento”, ~~el~~ salvador de Alemania<sup>273</sup>.

Desde el momento de nacer, Oskar escucha con su fino oído el incesante repiqueteo de las palomillas parloteando, tocando sin cesar sobre las bombillas; ese sonido y la

---

<sup>270</sup> Título de un poema del mexicano Ramón López Velarde

<sup>271</sup> „(...) man trommelt jemanden heraus, man trommelt zusammen, man trommelt ins Grab.” Grass, *Die Blechtrommel*, S. 54/p. 36

<sup>272</sup> „(...) meine verworrene Vorgeschichte”, *Ibid.*, S. 37/p. 464

<sup>273</sup> „der große Führer“, „der Trommler“, „der Retter Deutschlands—

promesa que su madre le hace al tenerlo entre sus brazos de regalarle cuando cumpla tres años un tambor de hojalata, lo alejan de dar a su deseo de volver a ~~la~~ posición embrionaria en presentación cefálica una expresión más categórica<sup>274</sup>, para, en cambio, aproximarlos a los ~~latidos~~ de lo pequeño”: ~~La~~ mariposa parloteaba sin cesar, como si tuviera prisa de vaciarse de su saber, como si no debiera de tener ya más ocasión de futuros coloquios con las bombillas, como si el diálogo entablado con ellas debía de ser su última confesión y una vez obtenido el género de absolución que suelen dar las bombillas, ya no hubiera más lugar para el pecado y la ilusión.<sup>275</sup>

Antes de que su mamá se lo dé como regalo de cumpleaños, Oskar aparece en el álbum de fotos completamente dispuesto a tocarlo, con los puños cerrados y seriamente concentrados a ambos lados de su cabeza, a punto siempre de dejarse caer y dar el tono. ~~¿~~Qué tono? ~~–~~se pregunta para contestar contundentemente– ¡El del tambor!<sup>276</sup> Éste es su fiel compañero y el arma con que resiste a los adultos, que siempre quieren ~~interrumpir~~lo, cortarle el paso, echarle la zancadilla a toda costa<sup>277</sup>. Gracias a él, Oskar comprende el mundo y obtiene la respuesta que necesita; es su manera de evocar recuerdos y de acercarse a ese ~~–~~ fuego de tambor”, a esos ~~–~~revólveres de tambor<sup>278</sup> de la Segunda Guerra Mundial. Ya que éste le da el tono y las imágenes se vuelven precisas, transparentes, su máxima preocupación al estar encerrado en el hospital psiquiátrico consiste en buscar un camino hacia el cordón umbilical; es decir, en regresar sobre sus pasos para averiguar si aún tiene

---

<sup>274</sup> „(...) dem Wunsch nach Rückkehr in meine embryonare Kopflage stärkerem Ausdruck zu geben.” *Ibid.*, S. 37/p. 55

<sup>275</sup> „Der Falter schnatterte, als hätte er es eilig, sein Wissen los zu werden, als käme ihm nicht mehr Zeit zu für spätere Plauderstunden mit Lichtquellen, als wäre das Zwiegespräch zwischen Falter und Glühbirne in jedem Fall des Falters letzte Beichte und nach jener Art von Absolution, die Glühbirnen austeilen, keine Gelegenheit mehr für Sünde und Schwärmerei.” *Ibid.*, S. 36/p. 54

<sup>276</sup> „Welchen Ton? Den Trommelton!” *Ibid.*, S. 45/p. 67

<sup>277</sup> „Meine Trommel hielt das aus, die Erwachsenen wollten sie meiner Trommel ins Wort fallen, wollten meinen Blech im Wege sein, wollten meine Trommelstößchen ein Bein stellen – aber die Natur sorgte für mich.” *Ibid.*, S. 49/p. 72

<sup>278</sup> „Trommelrevolver”, „Trommelfeuer”. *Ibid.*, S. 36/p. 54

futuro, para saber si la decisión a los tres años de no crecer más, de permanecer ~~pequeño~~, es aún válida a pesar del desigual y doloroso crecimiento que padece. En tan arduo camino, este juguete es su inseparable consejero y, al igual que las abrigadoras cuatro faldas de su abuela, puede convertirse en su refugio; e incluso, el mismo Oskar puede confundirse con los primigenios latidos del tambor, con la precipitada marcha de la derrota y del fracaso del pueblo alemán en la Segunda Guerra Mundial. Al narrar su historia, el personaje defiende su derecho a hablar indistintamente en primera y en tercera persona: de ser el héroe y el villano, el narrador omnisciente y el que finge desconocerlo todo; a jugar en su narración, como si se tratara de tocar una melodía, con el espacio (las ciudades de Danzig, París y Düsseldorf) y el tiempo (desde finales del siglo XIX, cuando el protagonista todavía no nacía, hasta ~~el~~ milagro económico alemán” en la posguerra); a introducir en su relato a Goethe, a Rasputin o a Dostoievski; a recurrir, si le parece justo, a un diálogo, a una poesía, a hechos históricos, o bien a hacer uso de lo inverosímil o dar distintas miradas de un mismo hecho, siempre un nuevo comienzo, uno distinto porque, de acuerdo con su punto de vista, nunca existirá una sola versión (la oficial) de nuestras culpas, de nuestra indiferencia; porque nunca debe cerrarse la oportunidad de revalorar el pasado. Desde su blanca y esmaltada cama de latón, rayada por las groseras e inquietas manos de los adultos, ~~las~~ cuales no tienen tambor alguno en que ocuparse”, con sus palillos Oskar explora las variaciones de su propia historia y, por medio de los retumbantes latidos del tambor, extiende su confesión y su protesta. Pero sobre todo, es importante resaltar que con este instrumento Oskar puede desde los tres años detener su crecimiento y, a partir de esta decisión, negarse a obedecer las reglas de los adultos. Siempre que toca el tambor, éste aparece como un instrumento de ~~lo~~ pequeño”. Con ello, Grass da a este concepto un tono ético y estético.

Cuando la Segunda Guerra Mundial termina y, para asumir su responsabilidad familiar, Oskar entierra el tambor junto a su presunto padre Matzerath, entonces comienza a crecer de nuevo, aunque de manera dolorosa e irregular y su visión del mundo también se deforma. Sus manos quedan vacías, por lo que intenta ocuparlas tallando sobre la piedra y trabajando como modelo en una escuela de arte; aún así siente la falta. Por eso, en el momento en que nuevamente lo tiene en sus manos, resucitan en él no sólo los sonidos de la hojalata, sino también su deseo de permanecer pequeño. Y entonces vuelve a tocar el tambor como en aquellos días en que se colocaba bajo la tribuna que usaba el partido nazi para embaucar a la gente, la tribuna como símbolo del lugar en donde se manifiestan y se hacen grandes las ideologías, y con su música enseñaba a toda esa masa que busca olvidarse de sí misma que existe algo mejor que el retumbar constante y molesto de los bombos o el trompeteo sobrio que acompaña la marcha; y con los sonidos de su tambor deshacía las reuniones de propaganda y los desfiles, convirtiéndolos en una fiesta donde todos se ponían a bailar. En términos de Bajtín, se puede decir que con el casi imperceptible hipnotismo musical de su tamborileo provoca que los que están arriba pierdan el control; de esta manera pone a prueba al farsante discurso, se burla de sus «elevadas aspiraciones». Con el milagro económico ensaya varios ritmos (charlestón, jazz, foxtrot), toca en bares y graba un disco. A su música se le atribuye la capacidad de hacer milagros, y el término «Oskarismo» se convierte en consigna contra el olvido. Oskar es mirado entonces como un ídolo, pues se dice que los sonidos de su tambor logran eliminar la pérdida de la memoria en las personas mayores al hacer que retornen a la infancia. Durante una falsa embriaguez de llanto colectivo en «El Bodegón de las Cebollas»<sup>279</sup>, el cual es el nombre de una especie de cabaret, nuevamente el sonido hipnótico de Oskar da el tono, hace que todas las

---

<sup>279</sup> *Im Zwiebelkeller*

distinguidas personas” que se encuentran ahí regresen a su infancia y experimenten el mundo desde el punto de vista de los tres años: –Y empecé –declara– a poner en cintura a esa sociedad de la posguerra incapaz de verdaderas orgías, los llevé al Posadowskiweg, al Kindergarten (...) les coloqué sin transición un susto mayúsculo con la bruja negra.” Y luego, –las damas y caballeros comenzaron a derramar gruesas lágrimas, tuvieron miedo y solicitaron temblorosos mi compasión (...) les permití la satisfacción de una pequeña necesidad infantil.”<sup>280</sup>

Otra narración que refiere acontecimientos y personajes parecidos y que pertenece a la literatura infantil es *El flautista de Hamelin*<sup>281</sup>, una leyenda recopilada por los hermanos Grimm en su libro de cuentos, en la cual se habla de un flautista que por venganza contra los habitantes de este pueblo se roba a los niños tocando una hipnótica melodía. El contexto de esta narración tiene varias hipótesis, y una de las más fuertes es la de que los jóvenes del pueblo fueron obligados a irse de ahí para realizar la colonización en el este alemán; uno podría imaginar incluso a esa banda de reclutadores que llegan a la plaza haciendo sonar un tambor en vez de una flauta para llevarse a los jóvenes. En la novela de Grass, Oskar aparece con su tambor como aquel legendario personaje; sólo que aquí la imagen se invierte, pues es el niño el que al tocar su melodía, dirige a los adultos, se apodera de su mente y los obliga a jugar, a bailar o a hacer una pequeña necesidad; es decir, con su música Oskar no sólo logra detener su crecimiento sino también provoca un devenir niño como el que se da en los personajes de Kafka. Cuando empieza a escribir su autobiografía,

---

<sup>280</sup> „Alte Wege trommelte ich hin und zurück, machte die Welt aus dem Blickwinkel der Dreijährigen deutlich, nahm die zur wahren Orgie unfähige Nachkriegsgesellschaft zuerst an die Leine, was heißen soll, ich führte sie in den Posadowskiweg, in Tante Kauers Kindergarten (...) jagte ihnen dann als ich überall kindliche Heiterkeit als Erfolg registrieren konnte, sogleich den ganzen großen Schreck ein (...) Die Damen und Herren weinten kindlich runde Kullertränen, fürchteten sich sehr, forderten zitternd mein Erbarmen heraus (...) nun dürft ihr Kinderchen: Und sie befriedigten ein Kleinkinderbedürfnis (...)” *Ibid.*, S. 445/p. 593

<sup>281</sup> *Der Rattenfänger von Hameln*, El cazador de ratas de Hamelin

este procedimiento lo utiliza para sí mismo, él es como esos alemanes del nazismo y la posguerra que vuelven al pasado.

Al comenzar su autobiografía, Oskar escribe que uno no debería hablar de sí mismo —sin haber tenido la paciencia antes de fechar su propia existencia, de recordar por lo menos a la mitad de sus abuelos.”<sup>282</sup> Me parece importante nombrar a algunos de los que podrían considerarse sus —parientes” literarios o históricos más cercanos, aquellos escritores y sus personajes con los que Grass, a través de Oskar, comparte esta manera de ver el mundo, para así poder saber qué tanto estas referencias culturales corresponden o no con las que Oskar y su época son representadas en la novela; un recuento de lo que estos parientes le han dejado como herencia para apoyar su firme propósito de no crecer; un recuento de aquellas cosas que le han ayudado a crear un mundo a su medida. Dentro de las series que he formado anteriormente, se han nombrado a algunos de estos personajes históricos y literarios. Analizar estos vínculos para elaborar una definición más aproximada de lo que una idea de —lo pequeño” significaría, sería una tarea necesaria pero que por lo pronto queda fuera de los alcances de este trabajo. Así pues, quiero enfocarme en aquellos a los que el propio Autor de la novela hace referencia.

Como narrador e ilustrador, Grass se ha interesado mucho por los cuentos de hadas. Con sus dibujos de *La sombra - Los cuentos de H. C. Andersen vistos por Günter Grass*<sup>283</sup> (2005) ha ganado el premio Andersen de ilustración en el año 2005. Además de *El tambor de hojalata*, otras de sus novelas contienen referencias a los cuentos de los hermanos

---

<sup>282</sup> „(...) denn niemand sollte sein Leben beschreiben, der nicht die Geduld aufbringt, vor dem Datieren der eigenen Existenz wenigstens der Hälfte seiner Großeltern zu gedenken”, *Ibid.*, S. 11/p. 20

<sup>283</sup> *Hans Christian Andersens Märchen - gesehen von Günter Grass*

Grimm y con ello al cambio de perspectiva. *El Rodaballo*<sup>284</sup> (1977) está basada en el cuento «Del pescador y su mujer»<sup>285</sup>, en el que se relata la historia de un hombre que atrapa a este pez mágico. Para ser liberado, le concede un deseo, pero la codicia de tener más no llega a satisfacer a Ilsebill, la mujer del pescador, quien se atreve incluso a exigir al marido que le pida al Rodaballo le conceda ser Dios. Grass tomó este motivo para hablar en su novela de la lucha entre sexos y clases sociales a través de la historia, desde tiempos prehistóricos hasta el levantamiento de los obreros de Gdansk. El pez mágico aparece en nueve épocas distintas, y al mismo tiempo que se cuenta la historia de estas Ilsebill, satisfaciendo el sentido del gusto con deliciosos platillos, se habla de la guerra y el hambre. Pero es sobre todo en su novela *La Ratesa*<sup>286</sup> (1986) en donde Grass utiliza más referencias de los cuentos de hadas. Una parte de este apocalíptico relato trata de la destrucción de los bosques de la Selva negra, razón por la cual una comisión de los personajes de estos cuentos sale hacia Bonn para encontrarse con los dos hermanos eruditos, quienes se desempeñan como ministros para la salvación de los bosques, y planear con ellos y con el canciller un encuentro; aunque en realidad, tienen el deseo oculto de prepararle a este último una emboscada. Desde el principio, la narración se plantea como un guión de cine que el narrador va arreglando para que el poderoso empresario de los medios de comunicación, Oskar Matzerath, lo financie. Los personajes de los cuentos de hadas aparecen aquí trastocados. Hänsel y Gretel son los rebeldes hijos del canciller; los enanos de Blancanieves, un grupo de anarquistas; el Príncipe, un don Juan obsesionado por los besos... La misma Ratesa tiene como referencia a la reina de las ratas del cuento «El

---

<sup>284</sup> *Der Butt*

<sup>285</sup> *Vom Fischer und seiner Frau*

<sup>286</sup> *Die Rätin*

Cascanueces y el rey de los ratones”<sup>287</sup> del escritor romántico E. T. A. Hoffmann (1776-1822). Esta novela también es importante para nuestro análisis porque en ella vuelve a aparecer Oskar. Ya en la vejez, éste emprende un viaje a Gdansk para asistir a la fiesta de cumpleaños de su abuela.

En *El tambor de hojalata* se dan pistas para establecer el vínculo que une a Oskar con estos personajes literarios o históricos. Ahí aparecen constantemente referencias a la literatura de niños por medio de canciones infantiles y alusiones a los cuentos de hadas. Como en este tipo de narrativa, Grass no sólo dota a Oskar con el tono “fantástico” de los sonidos del tambor y el canto vitricida, sino que también algunos de los personajes secundarios son mirados a partir de la lógica de estos cuentos: Heriberto Truczinski y sus tatuajes; Niobe, el mascarón de proa de un viejo barco como referencia a la legendaria sirena Loreley; la Bruja Negra, como aquellas brujas que aparecen en Hänsel y Gretel o en Blancanieves; y el Hombre del gas en comparación con el hombre de la navidad. La narración de Oskar a veces adquiere un tono similar al que hay en estos cuentos: castillos de naipes que se desploman, la caballería polaca embistiendo a los tanques de guerra alemanes como si fueran molinos de viento. Además de los ya mencionados *El Flautista de Hamelín*, *Los viajes de Gulliver* y *Don Quijote de la Mancha*; otro relato que es muy importante para la idea de “lo pequeño” en la novela es el cuento de “Pulgarcito”. Oskar relata que sus padres lo llevan a una representación teatral y una de las cosas que más lo sorprende de este personaje es que no se le puede ver: “Lo hacían bien: a Pulgarcito no se le veía para nada, sino que sólo se oía su voz, y los adultos iban de un lado a otro buscando al

---

<sup>287</sup> *Nußknacker und Mäusekönig*

héroe titular, invisible pero muy atractivo.”<sup>288</sup> Después de ir a ver la obra, su madre lo llama con frecuencia su pequeño Pulgarcito. Oskar se convierte así en la encarnación grotesca de este personaje refugiándose bajo las faldas de la abuela, emulando al abuelo desaparecido. Como Pulgarcito, Oskar hace sentir sólo su voz vitricida y su tamborileo sin que los demás se den cuenta de su presencia.

Por otra parte, también aparecen mencionados en *El tambor de hojalata* algunos personajes históricos de corta estatura o jorobados, como el armenio Narses (473-573), un esclavo eunuco que fue castrado para cuidar de los harenes persas y después comprado por Justiniano I (483-527). Su eficacia en la administración y su conocimiento de las teorías de la guerra lo volvieron el Gran Chambelán de la corte y uno de los principales generales del Imperio romano. Tras una guerra de veinte años, logra derrotar al ejército ostrogodo al mando de Titila. Oskar hace referencia a él en el capítulo “El teatro de campaña de Bebra”<sup>289</sup>. Acaba de hojear el libro *Lucha por Roma*<sup>290</sup> y cerca de la escuela Pestalozzi cree verlo salir:

(...) Narses, en efecto, era deforme y jorobado, era pequeño; un enano, un gnomo, un liliputiense: eso era Narses. Quizá le aventajara a Oskar en una cabeza de niño, reflexionaba yo, y me detuve frente a la Escuela Pestalozzi, eché a título de comparación una mirada a las condecoraciones de algunos oficiales de la Luftwaffe que habían crecido demasiado rápidamente, y me dije que Narses no llevaba ninguna, que no las necesitaba. Cuando he aquí que en el centro de la puerta principal de la escuela, lo vi en persona, a aquel gran capitán. Llevaba del brazo a una dama – ¿por qué no había de tener Narses una dama? –; diminutos al lado de los gigantes de la Luftwaffe avanzaban en mi dirección y eran el centro, con todo, un centro aureolado de historia; antiquísimos entre simples héroes aéreos de reciente confección – ¿qué significaba ya ese cuartel lleno de totilas y tejas, lleno de ostrogodos como torres, al lado de un solo armenio llamado Narses? –; y Narses se fue acercando a Oskar a pasitos le hacía señas a Oskar, y también la dama le hacía señas: Bebra y la Signora Rosvita me saludaron – la Luftwaffe hízose respetuosamente a un lado –, y yo, acercando mi boca al oído de Bebra, le susurré: – Querido maestro, lo había tomado a

---

<sup>288</sup> „Man machte es geschickt, zeigte den Däumeling gar nicht, ließ nur seine Stimme hören und die erwachsenen Personen hinter dem unsichtbaren aber recht aktiven Titelhelden des Stückes herspringen.” Grass, S. 87/p. 122

<sup>289</sup> “Brebras Fronttheater”

<sup>290</sup> *Kampf um Rom*

usted por el gran capitán Narses, al que estimo muy por encima de aquel hombrón de Belisario<sup>291</sup>

Otro personaje histórico que Grass menciona en la novela es el Príncipe Eugenio (1663-1736), quien fuera el quinto hijo del príncipe Eugenio Mauricio de Saboya- Carignan (1635-1673) y a quien el rey Luis XIV (1638-1715) le negó el mando de un batallón alegando que era enjuto y de corta estatura, por lo que ofreció sus servicios al Emperador Leopoldo I (1640-1705). De primer oficial fue ascendiendo poco a poco al lograr contundentes victorias contra los turcos y los españoles, llegando a ser comandante de los ejércitos imperiales y Gobernador de los Países bajos austriacos. Oskar se refiere a él porque al parecer Bebra es su descendiente en línea directa; si bien se sabe que a la muerte del Príncipe Eugenio, una pariente lejana fue quien recibió la herencia. Casi al final de la novela vuelve a pensar en este personaje histórico buscando tomar una decisión sobre su vida:

También el Príncipe Eugenio era deforme, lo que no le impidió conquistar la ciudad y la fortaleza de Belgrado. María habría de comprender finalmente que una joroba trae suerte. También el Príncipe Eugenio tenía dos padres. Ahora tengo treinta años, pero mi joroba es más joven. Luis XIV fue uno de los presuntos padres del Príncipe Eugenio. Antes ocurría con frecuencia que bellas mujeres me tocaran la joroba en la calle, porque eso trae suerte. El Príncipe Eugenio era deforme y por ello murió de muerte natural. Si Jesús hubiera sido jorobado, difícilmente lo habrían crucificado. ¿Debo ahora realmente, sólo porque tengo treinta años, salir al mundo y rodearme de discípulos?<sup>292</sup>

---

<sup>291</sup> „(...) erwachsen, bucklig war Narses, klein war Narses, ein Zwerg, Gnom, Liliputaner war Narses. Vielleicht war Narses ein Kinderköpfchen größer als Oskar, überlegte ich und stand vor der Pestalozzischule, sah einigen zu schnell gewachsenen Luftwaffenoffizieren vergleichsweise auf die Ordensschnallen, sagte mir, Narses trug gewiß keine Orden, das hatte der nicht nötig; da stand mitten im Hauptportal der Schule jener große Feldherr persönlich, eine Dame hing an seinem Arm –warum sollte Narses keine Dame am Arm haben?– winzig neben den Luftwaffenriesen kamen sie mir entgegen, dennoch Mittelpunkt, von Historie umwittert, uralt zwischen lauter frischgebacken Lufthelden –was bedeute diese ganze Kaserne voller Totilas und Tejas, voller baumlanger Ostgoten gegen einen einzigen armenischen Zwerg namens Narses– und Narses näherte sich Schrittchen auf Schrittchen Oskar, winkte Oskar zu, und auch die Dame an seinem Arm winkte: Bebra und Signora Roswitha Raguna begrüßten mich – respektvoll wick uns die Luftwaffe aus – ich näherte meinen Mund Bebras Ohr, flüsterte: „Lieber Meister, ich hielt Sie für den großen Feldherrn Narses, den ich weit höher einschätze als den Kraftmeier Belisar.“ Grass, *Die Blechtrommel*, S. 262/ pp. 354-355

<sup>292</sup> „Auch Prinz Eugen war verwachsen und nahm trotzdem Stadt und Festung Belgrad ein. Maria sollte endlich begreifen, daß ein Buckel Glück bringt. Auch Prinz Eugen hatte zwei Väter. Jetzt bin ich dreißig, aber mein Buckel ist jünger. Ludwig der Vierzehnte war der eine mutmaßliche Vater des Prinzen Eugen. Früher berührten oft schöne Frauen meinen Buckel auf offener Straße, des Glückes wegen. Der Prinz Eugen war

Además de los personajes históricos mencionados, Grass coloca junto a su personaje a otros personajes pequeños como él. El ya mencionado Bebra, el payaso filarmónico que dirige a los pequeños liliputienses de la compañía de teatro de propaganda. Oskar afirma al verlo después de una función en el circo:

Nuestras miradas sólo se cruzaron superficialmente, y sin embargo nos reconocimos en seguida (...) —Excelente Oscar (le dice Bebra), haced caso a un colega experimentado. Nosotros no debemos estar nunca entre los espectadores. Nuestro lugar está en el escenario o en la arena. Nosotros somos los que hemos de llevar el juego y determinar la acción, pues en otro caso son ellos los que nos manejan, y suelen tratarnos muy mal. (...) Os están buscando, mi estimado amigo. Pero volveremos a vernos. Somos demasiado pequeños para perdernos. Por lo demás, Bebra dice siempre que para los pequeñines como nosotros hay siempre un lugarcito, aun en las tribunas más abarrotadas. Y si no en la tribuna, entonces debajo de la tribuna, pero nunca delante de la tribuna. Es lo que dice Bebra que descende en línea directa del Príncipe Eugenio.<sup>293</sup>

Sin embargo, años después cuando Bebra y Oskar se vuelven a encontrar y hace referencia a su participación con los nazis en el aparato de propaganda, el maestro le vuelve a decir: —¡Nosotros, los enanos y bufones, no deberíamos danzar sobre un cemento vertido y endurecido para gigantes! ¡Hubiera sido mejor que no nos hubiéramos movido de debajo de las tribunas, donde nadie sospechaba nuestra presencia!”<sup>294</sup> Por medio de este “reconocimiento” Oskar admite estar emparentado con los personajes pequeños. Bebra lo sugiere también cuando utiliza el pronombre personal “nosotros”, con lo que se asume dentro de un grupo, hablando sobre el papel que tienen que jugar frente a las circunstancias

---

verwachsen und starb deshalb eines natürlichen Todes. Wenn Jesus einen Buckel gehabt hätte, hätte sie ihn schwerlich aufs Kreuz genagelt. Muß ich jetzt wirklich, nur weil ich dreißig Jahre zähle, hinausgehen in alle Welt und Jünger um mich sammeln?” *Ibid.*, S. 487-488/p. 649

<sup>293</sup> „Flüchtling nur kreuzten sich die Blicke. Dennoch erkannten wir uns sofort. (...) „Bester Oskar, glauben Sie einen erfahrenen Kollegen. Unsereins darf nie zu den Zuschauern gehören. Unsereins muß auf die Bühne, in die Arena. Unsereins muß vorspielen und die Handlung bestimmen, sonst wird unsereins von jenen da behandelt. Und jene da spielen uns allzu gerne übel mit!“ (...) „Man sucht Sie, bester Freund. Wir werden uns wiedersehen. Wir sind zu klein als, daß wir uns verlieren könnten. Zudem sagt Bebra, immer wieder: Kleine Leute wie wir finden selbst auf überfülltesten Tribünen noch ein Plätzchen. Und wenn nicht auf der Tribüne, dann unter der Tribüne, aber niemals vor der Tribüne.“ Das sagt Bebra, der in direkter Linie von Prinz Eugen abstammt.” *Ibid.*, S. 91-92/pp. 128-129

<sup>294</sup> „Wir Zwerge und Narren sollten nicht auf einem Beton tanzen, der für Riesen gestampft und hart wurde! Wären wir nur unter den Tribünen geblieben, wo und niemand vermutete.” *Ibid.*, S. 285/p. 383

de la guerra y el Nacionalsocialismo. Un grupo en el que se admira al más pequeño. En la compañía de Bebra, el acróbata Félix, quien mide ciento treinta y ocho centímetros de altura, se acongojaba de su talla excesiva, y la aparición de los noventa y cuatro centímetros de Oskar aumenta su complejo.<sup>295</sup> “Lo pequeño” también es temporal, pues Oskar se admira del escaso envejecimiento de Bebra y la raguna Roswitha: “¿Qué edad podrá tener la signora?, preguntábame yo. ¿Es una muchachita en flor de veinte años, si no de diecinueve? ¿O será esa grácil anciana nonagenaria llamada a encarnar todavía incorruptiblemente por otros cien años la juventud eterna en miniatura?”<sup>296</sup> Por eso Oskar concibe la idea de establecer una dinastía de tambores con su supuesto hijo Kurt, cuando éste cumple tres años

Oskar, que había pensado ya en el aniversario de su hijo con mucha anticipación, que en pleno frenesí de acontecimientos históricos se había apresurado a trasladarse al este para no perderse el tercer aniversario de su heredero, se mantenía apartado; contemplaba la obra de destrucción, admiraba la resolución del rapaz, comparaba sus dimensiones físicas con las de su hijo y hubo de confesarse, un tanto preocupado: durante tu ausencia el pequeño Kurt te ha aventajado, aquellos noventa y cuatro centímetros que tú has sabido mantener desde el día de tu tercer aniversario que queda ya casi diecisiete años atrás, el muchachito los rebasa ya en sus buenos dos o tres centímetros, es hora pues, de convertirlo en tambor y de operar a tan rápido crecimiento un enérgico “¡hasta!”.- (...) ¡Como si para un hombre joven y lleno de ambición la sucesión de un tambor no fuera tan aborrecible como la de un negocio de ultramarinos! Así piensa hoy Oscar. Pero entonces no había para él más que una sólo voluntad: tratábase de colocar un hijo tambor al lado de un padre tambor; tratábase de tocar el tambor a los adultos desde abajo y por partida doble; tratábase de formar una dinastía de tambores susceptible de perpetuarse, porque mi obra habría de resonar de generación en generación y transmitirse esmaltada en rojo y blanco.<sup>297</sup>

---

<sup>295</sup> *Ibid.*, S. 267/p. 361

<sup>296</sup> „Wie alt wird sie sein, die Signora? fragte ich mich. Ist sie ein blühendes zwanzigjähriges, wenn nicht neunzehnjähriges Mädchen? Oder ist sie jene grazile neunundneunzigjährige Greisin, die noch in hundert Jahren unverwüsthlich das Kleinformat ewiger Jugend verkörpern wird?“ *Ibid.*, S. 252/p. 341

<sup>297</sup> „Oskar, der seines Sohnes Geburtstag schon lange im voraus bedacht hatte, der mitten aus rabiatestem Zeitgeschehen gen Osten eilte, damit er den dritten Geburtstag seines Stammhalters nicht versäumte, er stand abseits, sah dem zerstörerischen Werk zu, bewunderte den resoluten Knaben, verglich seine körperlichen Ausmaße mit denen seines Sohnes, und etwas nachdenklich gestand ich mir ein: das Kurtchen ist dir während deiner Abwesenheit über den Kopf gewachsen, jene vierundneunzig Zentimeter, die du dir seit deinem fast siebzehn Jahre zurückliegenden dritten Geburtstag zu erhalten verstanden hast, überragt das Jüngelchen um glatte zwei bis drei Zentimeter; es ist an der Zeit, ihn zum Blechtrommler zu machen und jenem voreiligen Wachstum ein energisches ‘Genug!’ zuzurufen. (...) als wäre die Übernahme einer Blechtrommel für einen jungen, hoffnungsvollen Menschen nicht gleich scheuüchlich wie die Übernahme eines Kolonialwarengeschäftes. So denkt Oskar heute. Doch damals gab es für ihn nur ein einziges Wollen: es galt, einen trommelnden Sohn an die Seite eines trommelnden Vaters zu stellen, es galt, zweimal von unten her trommelnd, den

Junto a estos personajes comparte Oskar una concepción del mundo en la que “lo pequeño” tiene como fondo un sentido ético y estético. Por lo tanto, hablemos ahora desde la perspectiva de Oskar, desde su pequeñez, instalémonos en su mirada infantil, en sus añorados noventa y cuatro centímetros de gnomo, en algún lugar de su “actual” joroba. Miremos el mundo con la madurez de los treinta años y la vivacidad, la inteligencia, la curiosidad, la malicia de los tres.

---

Erwachsenen zuzuschauen, es galt, eine zeugungsfähige Trommlerdynastie zu begründen; denn mein Werk sollte von Generation zu Generation<blechern und weißrot gelackt übermittelt werden.“ *Ibid.*, S.287-288/p. 386

## RAZONES PARA NO CRECER

–Pues sí: soy huésped de un sanatorio...”<sup>298</sup> Así empieza a relatar Oskar su vida antes de cumplir treinta años. Debe ser 1954, el protagonista ha podido sobrevivir a La Segunda Guerra Mundial y, gracias al hipnótico poder de su tambor, “disfruta” del desigual y aparente “milagro económico”; si bien no deja de asustarse así mismo con la vieja “Bruja Negra”<sup>299</sup>, o de inventarse una nueva culpa, una con la cual pueda justificar su “aburrida vida”. Para entonces ya sólo añora los 94 centímetros de estatura, de los que alguna vez estuvo orgulloso. Desde que tomó la decisión de crecer frente a la tumba de su presunto padre, sus hinchadas articulaciones le revelan dolorosamente que algo busca a toda costa permanecer “pequeño”. Por eso, al entrar a la edad de “la madurez”, vive preocupado por su irregular crecimiento y cada tercer día pide a su enfermero Bruno que lo mida. Durante su estancia en el sanatorio decide llevar a cabo un proceso contra sí mismo, análogo al que le siguen en el exterior, en el que es acusado de homicidio, y por eso comienza a escribir su autobiografía.

Oskar afirma que desde su nacimiento ha perdido el gusto por la vida, sobre todo al intuir que sus padres han planeado por anticipado para él un futuro en que los límites son la obediencia y el trabajo: “Al lado de estas preocupaciones relativas a mi futuro, me confirmé a mí mismo que mamá y aquel padre Matzerath carecían del sentido necesario para comprender mis objeciones y decisiones y respetarlas en su caso.”<sup>300</sup> Consciente de sí

---

<sup>298</sup> „Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt...” *Ibid.*, S. 2/p. 9

<sup>299</sup> *Die Schwarze Köchin*

<sup>300</sup> „Neben all diese Spekulationen, meine Zukunft betreffend, bestätigte ich mir: Mama und jener Vater Matzerath hatten nicht das Organ, meine Einwände und Entschlüsse zu verstehen und gegebenenfalls zu respektieren.” *Ibid.*, S.37/p. 55

mismo ya desde entonces, lo que – así afirma – muchos ni siquiera logran en la vejez, deduce que si no quiere estar sometido a ese mundo, lo único que puede hacer es dejar de crecer a los tres años:

Logré entonces una actitud que no tenía motivo de abandonar; dije, resolví y me decidí a no ser político en ningún caso y, mucho menos todavía, negociante en ultramarinos, sino a poner un punto y quedarme tal cual era: y así me quedé, con la misma talla y el mismo equipo durante muchos años. (...) para verme libre de distinciones como las del pequeño y gran catecismo, pero no verme entregado al llegar a un metro setenta y dos, en calidad de lo que llaman adulto, a un hombre que al afeitarse ante el espejo se decía mi padre y tener que dedicarme a un negocio que, conforme al deseo de Matzerath, le había de abrir a Oskar, al cumplir veintiún años, el mundo de los adultos. Para no tener que habérmelas con ningún género de caja registradora, me aferré a mi tambor y, a partir de mi tercer aniversario, ya no crecí ni un dedo más; me quedé en los tres años, pero también con una triple sabiduría; superado en talla por todos los adultos, pero tan superior a ellos; sin querer medir mi sombra con la de ellos, pero interior y exteriormente ya cabal, en tanto que ellos, aún en la edad avanzada, van chocheando a propósito de su desarrollo, comprendiendo ya lo que los otros sólo logran con la experiencia y a menudo con sobradas penas; sin necesitar cambiar año con año de zapatos y pantalón para demostrar que algo crecía.

Con todo – y aquí Oskar ha de confesar algún desarrollo –, algo crecía, no siempre por mi bien, y acabó por adquirir proporciones mesiánicas. Pero, ¿qué adulto, entonces, poseía la mirada y el oído a la altura de Oskar, el tocador de tambor, que se mantenía a perpetuidad en sus tres años?<sup>301</sup>

Los tres años le parece la edad perfecta, no sólo por el significado cabalístico de este número, o porque es en el tercer cumpleaños cuando su mamá le entrega el primer tambor de hojalata, ése que le había prometido al nacer y que le recuerda tanto el sensual diálogo de la mariposa y las bombillas, sino porque a esta edad sus sentidos están completamente

---

<sup>301</sup> „Da gelang mir damals eine Position, die aufzugeben ich keine Veranlassung hatte. Da sagte, da entschloß ich mich, da beschloß ich, auf keinen Fall Politiker und schon gar nicht Kolonialwarenhändler zu werden, viel mehr einen Punkt zu machen, so zu verbleiben – und ich blieb so, hielt mich in dieser Größe in dieser Ausstattung viele Jahre lang. (...) um Unterscheidungen wie kleiner und großer Katechismus enthoben zu sein, um nicht als einundzweiundsiebzig großer, sogenannter Erwachsener, einem Mann, der sich selbst vor dem Spiegel beim Rasieren, mein Vater nannte, ausgeliefert und einem Geschäft verpflichtet zu sein, das, nach Matzeraths Wunsch als Kolonialwarengeschäft einem einundzwanzigjährigen Oskar die Welt der Erwachsenen bedeuten sollte. Um nicht mit einer Kasse klappern zu müssen, hielt ich mich an die Trommel und wuchs seit meinem dritten Geburtstag keinen Fingerbreit mehr, bleib der Dreijährige, aber auch Dreimalklug, den die Erwachsenen alle überragten, der den Erwachsenen so überlegen sein sollte, der seinen Schatten nicht mit ihrem Schatten messen wollte, der innerlich und äußerlich vollkommen fertig war, während jene noch bis ins Greisenalter von Entwicklung faseln mußten, der sich bestätigen ließ, was jene mühsam genug und oftmals unter unter Schmerzen in Erfahrung brachten, der es nicht nötig hatte, von Jahr zu Jahr größere Schuhe und Hosen zu tragen, nur um beweisen zu können, daß etwas im Wachsen sei.

Dabei, und hier muß auch Oskar Entwicklung zugeben, wuchs etwas – und nicht mehr zu meinem Besten – und gewann schließlich messianische Größe; aber welcher Erwachsene hatte zu meiner Zeit den Blick und das Ohr für den anhaltend dreijährigen Blechtrommler Oskar?“ *Ibid.*, S. 46-47/pp. 68-69

desarrollados para hacerlo independiente de los adultos; aunque al mismo tiempo conserve la apariencia de lo contrario, para éstos él es un niño y necesita protección. Oskar se vale de ellos para poder sobrevivir, pero sin querer realmente medirse con su alargada sombra.

Al negarse a crecer, Oskar se convierte en un hábil camaleón y con este disfraz puede enfrentar, o por lo menos eludir, a uno de los poderes más grandes y crueles que ha habido durante la historia de la humanidad personificado en la brutalidad de los nazis y la indiferencia e ingenuidad del pueblo alemán; la desmesurada figura de Hitler y sus incontenibles deseos de hacerse grande, metafóricamente hablando, de dominarlo todo si se triunfa o de destruirlo si se pierde. Su corta estatura se vuelve insignificante en comparación con las enormes proporciones que adquiere el Nacionalsocialismo: –Sin enunciar aquí las fintas y las estratagemas de Oskar, basta decir escuetamente que a Oskar no lo encontraron, porque no estaban a la altura de Oskar.”<sup>302</sup>

La decisión de no crecer corresponde también a personajes de la literatura infantil como Peter Pan y el Principito, los cuales parecen ostentar perpetuamente una misma edad. Oskar tiene con ellos en común su protesta contra los adultos. El lema de los niños que viven en el país imaginario de Nunca jamás es permanecer siempre como niños aún siendo adultos, –no querer crecer nunca”. Esto dio lugar a que en los años ochenta el Dr. Dan Kiley (1942-1996), al notar que un alto porcentaje de los jóvenes que trataba se negaban a aceptar responsabilidades, introdujera en la psicología popular, con su libro *El síndrome de Peter Pan, la persona que nunca crece*<sup>303</sup> (1983), la idea de que la personalidad masculina es inmadura y narcisista, pues las características de Peter Pan tienen algunos rasgos de irresponsabilidad, rebeldía, cólera, dependencia, manipulación, y la creencia de que se está

---

<sup>302</sup> „Ohne die Finten und Täuschungsmanöver Oskars aufzuzählen zu wollen, sei hier kurz festgestellt: sie fanden Oskar nicht, weil sie Oskar nicht gewachsen waren.” *Ibid.*, S. 98/p. 138

<sup>303</sup> *The Peter Pan Syndrome: Men Who Have Never Grown Up*

más allá de las leyes de la sociedad y las normas. Algunas de estas particularidades describen muy bien al personaje de Grass, sin embargo la explicación deja de lado el aspecto central que lleva a Oskar a tomar una decisión así, una decisión todavía más consciente que la de Peter Pan: su rechazo a lo adulto. El Dr. Kiley ve como un defecto que alguien se niegue a crecer, pero no toma en cuenta que precisamente esta idea es la que se cuestiona, pues tiene que ver con aceptar un rol determinado por medio del sometimiento del individuo a reglas sociales, no importando que éstas lleguen a ser incluso más absurdas que la de permanecer como un niño; el Principito se volvió precisamente por eso tan famoso, sólo que en él se destaca más la mirada sorprendida del niño que la crítica a lo adulto. Como Swift, Dogson, Barrie y Kafka, también Grass hace una reflexión, por ejemplo, sobre la infantil idea del tiempo para la mayoría de las personas; después de que con su voz vitricida rompe el vidrio del reloj familiar y los padres se quedan desconcertados, supersticiosos, Oskar llega a la conclusión de que:

(...) la relación entre los adultos y sus relojes es sumamente singular y además, infantil en un sentido en el que yo nunca lo he sido. Tal vez el reloj sea, en efecto, la realización más extraordinaria de los adultos. Pero sea ello como quiera, es lo cierto que los adultos, en la misma medida en que pueden ser creadores – y con aplicación, ambición y suerte lo son –, se convierten inmediatamente después de la creación en criaturas de sus propias invenciones sensoriales.<sup>304</sup>

Además, la postura del personaje de Grass, a diferencia del de Barrie, es que apuesta por la memoria en vez del olvido; Oskar es consciente de los acontecimientos históricos que vive. La narración de *El tambor de hojalata* está situada en un lugar y una época en las que, seguramente por la guerra y las muertes en los campos de concentración, la idea de lo que es el hombre vuelve a ser cuestionada, y a partir de ahí el personaje analiza su propia

---

<sup>304</sup> „Es ist aber das Verhältnis der Erwachsenen zu ihren Uhren höchst sonderbar und kindisch in jenen Sinne, in welchem ich nie ein Kind gewesen bin. Dabei ist die Uhr vielleicht die großartigste Leistung der Erwachsenen. Aber wie es nun einmal ist: in selbem Maß wie die Erwachsenen Schöpfer sein können und bei Fleiß, Ehrgeiz und einigem Glück auch sind, werden sie gleich nach der Schöpfung Geschöpfe ihrer eigenen epochenmachenden Erfindungen.“ *Ibid.*, S. 52/p. 76

vida; por eso los elementos fantásticos del mundo infantil (o de la cultura infantil, canciones, cuentos, juguetes) terminan por explicar y ser parte de esa realidad, la analogía que hace entre “el hombre del gas” y “el hombre de la navidad”, refiriéndose a la persecución nazi y a los asesinatos en los campos de concentración o, incluso, de llevar a esos niños nazis del final de la guerra, los curtidores, a una especie de hipnotismo suicida como en “El flautista de Hamelin”. El Capitán Garfio en *Peter Pan*, la Reina de corazones en *Alicia en el País de la maravillas*, el Contador de estrellas en *El Principito* son algunos de los representantes de lo adulto en la literatura infantil; son adultos en el mundo de los niños y, en ese sentido, son los que transgreden las reglas por las que éste se rige. A pesar de sus rasgos grotescos y crueles, en mucho de este tipo de narrativa hay algo de pedagógico, nos enseña a crecer con ciertos valores o, por lo menos, termina por decirnos que hay que crecer pero conservando la mirada infantil. ¿No se quiere transformar con esto la idea típica de lo adulto? En *El tambor de hojalata* sucede lo contrario, Oskar vive en el mundo de “los grandes” y al negarse a volverse un exitoso abogado, un rico comerciante, un influyente político, decide conservar el mundo infantil para sí y ver su realidad con estos ojos; si bien hacerse un músico famoso no debe estar muy alejado de ser un abogado famoso. Por otra parte, lo pedagógico tampoco funciona en él, pues sus intentos por buscarse discípulos como Jesús o por establecer con su supuesto hijo Kurt una dinastía de tambores suenan absurdos y terminan en el fracaso. Los hijos del tío Jan, cuando se dan cuenta de que Oskar se queda con la misma estatura de los tres años, lo ven como “al niño enano anormal, digno de lástima, y se consideraban a sí mismos sanos y con toda la vida por delante.”<sup>305</sup> Una cosa distinta pasa con Oskar al permanecer pequeño; claramente el

---

<sup>305</sup> „Natürlich sahen die Beiden in mir das anormale, bedauernswerte Zwergenkind, kamen sich gesund und vielversprechend vor (...)” *Ibid.*, S. 174/p. 238

mundo de los adultos no le acomoda, no puede sostener un arma, ni siquiera los palillos del temible bombo que dirige a los hombres al frente de batalla y los incita a la lucha. Oskar se da cuenta de que el niño crece y, en consecuencia, el mundo se le va haciendo cada vez más chico; hay un cambio de perspectiva que tiene que ver con convertirse en adulto y de esta manera conquistar una posición de igualdad con el que antes era ~~el~~ "enemigo". Como el mundo no está diseñado para él, su deseo de ser pequeño es substituido por el de formar parte de los que considera superiores; de acomodarse al mundo de los que ordenan, pues sólo siendo grande se puede acceder a sus beneficios. Ante tal desventaja, y ante la repugnancia que el mundo de los adultos le ofrece, lo que Oskar mira no empequeñece, como acontece a sus ~~compañeros~~ "compañeros", para él la realidad tiene a lo largo de gran parte de su vida una sola dimensión, a pesar de que desde esta perspectiva no se puede dejar de lado que él mismo se mire con horror. Percibir el mundo desde la altura de una mesa parece no privarle de cometer errores y, tal vez sin ser tan graves, enumerar sus culpas, y al hacerlo, exhibirlas como quien aumenta la importancia de algo para no olvidarlo, para que ese algo no pueda ser disminuido, para que ese algo con su nueva dimensión se convierta en la mayor de las culpas, en el mayor de los errores, ése del que uno no puede escapar. Grass convierte el error alemán en la culpa extrema, en el espanto que trae la bruja negra con cada recuerdo, en el tormento de lo irremediable.

Por eso, según Grass, Oskar no es el tradicional héroe de las novelas de aventuras; pertenece también a aquellos que aparecen en las novelas picarescas, un héroe sumamente independiente, anárquico, desafiante contra todo aquello que amenace su personalidad. Si bien no se considera inocente y, en algunas ocasiones, como representante de ~~lo~~ "pequeño" parece mostrar sólo su lado dionisiaco ~~–~~ "peligro que le advierte Bebra, su maestro", él mismo se siente un héroe, tan sólo por sobrevivir a la destrucción que para él habían

planeado. Tal vez un héroe distinto al que comúnmente pensamos, pero de todas maneras un héroe, por lo menos al mantener su independencia, al decidirse a ser él mismo y no la fracasada imitación de los adultos. Bebra le asegura que: ~~→~~No resulta fácil mantenerse ecuánime con nuestra talla. Conservarse humano sin crecimiento exterior: ¡Qué empresa, qué oficio!”<sup>306</sup>

---

<sup>306</sup> Grass, *Die Blechtrommel*, p. 191

## LA PERSPECTIVA DESDE ABAJO Y SU SENTIDO ESTÉTICO

Como ya he mencionado, en principio el personaje de Oskar fue concebido a partir de un eremita que decide construir una columna en medio de su ciudad natal sobre la que se va a vivir y desde la que increpaba a sus conciudadanos. En *El tambor de hojalata* este “parto mental” se convirtió en un niño-enano, el cual abarca todo gracias a su maestría para avivar recuerdos y a su habilidad para escabullirse por todos lados. Grass cambia la perspectiva elevada (o sólo la mantiene en un sentido moral, el personaje tiene aires de grandeza) por una mirada desde abajo. La inmovilidad del anacoreta era también un obstáculo para su desenvolvimiento, pues limitaba sus acciones. A pesar de que Oskar conserva esta inmovilidad, ya que escribe desde su cama de latón, por medio del tambor se traslada al pasado, y desde esta posición puede hacer un mejor examen de su vida. Esto último, el ritmo que le imprime a sus recuerdos desde su cama de latón, es lo que le faltaba al anacoreta para darle dinamismo a la novela, para que el personaje funcionara dentro de ella, para activar la narración y nutrirla de aventuras. La lectura queda determinada por la decisión de no crecer, de permanecer con la apariencia de un niño, pues entonces el lector supone los alcances y limitaciones del personaje. ¿Qué aventuras podría correr alguien que prefiere permanecer pequeño a crecer y ser como los demás adultos, que acepta lo que esto implica? ¿Cómo podría sobrevivir este personaje en un mundo hecho para gigantes, en una época, en un país en el que precisamente se exige de los niños lo contrario, ser el más alto, el más fuerte, el mejor? Por supuesto, la habilidad narrativa de Grass está en compensar las limitaciones de la perspectiva infantil del enano; en invertir el telescopio, como quería Lichtenberg.

El escritor y crítico literario Dietrich Krusche (1935), en su libro *Mostrar en el texto. Orientación general en modelos literarios del mundo*<sup>307</sup> (2001), ha investigado la forma narrativa de la novela tomando como guía el primer capítulo, *Las cuatro faldas*<sup>308</sup>. Su análisis se enfoca en la especial perspectiva de lugar que suele ocupar Oskar dentro de la narración; en este caso, es la historia de cómo se conocieron sus abuelos maternos. A pesar de que los acontecimientos ocurren muchos años antes de que el personaje nazca, éste logra hacerlos cercanos. Ahí Krusche analiza un ejemplo de lo que llama doble mirada<sup>309</sup>, un concepto tomado del vocabulario del cine que significa: un percibir del sujeto desde dos posiciones distintas. De este modo destaca cómo el personaje percibe a los otros y cómo él mismo se convierte en el centro de experiencias ajenas. Atinadamente observa que:

(Oskar) se encuentra siempre en un ámbito no acostumbrado de la vida: bajo la mesa familiar, bajo la tribuna, sobre el ombligo de María, en el cual fluye el polvo efervescente, sobre la espalda de su padre mientras le hace el amor a María y – de alguna manera – la fecunda, etc. Esas posiciones, cuando despliegan su potencialidad en lo grotesco, permiten un privilegiado enfoque y una expansión del espacio. Constituyéndose en el texto como modelo del mundo.<sup>310</sup>

En el capítulo seleccionado por este crítico, Oskar asimila la perspectiva de la abuela de lado materno y la convierte en una historia propia. De esta manera, parece que:

(...) la instancia de percepción se hace doble, la visión contiene por lo menos algo irrisado, lo cual da a lo descrito su picardía, su especial seducción. Todo se completa en una deformación de la perspectiva y una extrañeza – una posición de la mirada, que sea adecuada a Oskar. Todas las otras determinaciones de las proporciones del espacio se realizan a través de expresiones del espacio nombrado.<sup>311</sup>

---

<sup>307</sup> *Zeigen im Text. Anschauliche Orientierung in literarischen Modellen von Welt*

<sup>308</sup> „Der weite Rock“, literalmente —la falda amplia”

<sup>309</sup> *Doppeltes Sehen* o *Überblendung*, Zwei Szenen derart ineinander übergehen lassen, dass die eine Szene langsam verschwindet und gleichzeitig die nächste allmählich sichtbar oder hörbar wird.

<sup>310</sup> „Er (Oskar) befindet sich immer wieder in höchst ungewöhnlichen ‚Lebenslagen‘: unter dem Familientisch, unter der Tribüne, über dem Nabel Marias, in dem Brausepulver sich verflüssigt, auf dem Rücken seines Vaters, während dieser auf Maria liegt und —möglicherweise— ein Kind zeugt, usf. Diese Positionen bedürfen, wenn sie ihr Potential an Groteske entfalten sollen, einer höchst prägnanten Blickeinstellung und Raumverarbeitung. Sie sind für den Text als Modell von Welt konstitutiv.” *Ibid.*, S. 179

<sup>311</sup> „(...) die Instanz der Wahrnehmung zu verdoppeln, zumindest erhält das Sehen etwas Irisierendes, das dem Geschilderten in seiner Pikanterie seinen besonderen Reiz gibt. Alles vollzieht sich in einer perspektivischen Verzerrung und Verfremdung —eine Blickeinstellung, die Oskar angemessen ist. Alle anderen Bestimmungen der Raumverhältnisse werden durch Ausdrücke des Nennfelds geleistet.” *Ibid.*, S. 180

Las percepciones de los abuelos están muy ligadas al carácter de Oskar, quien permanece como el yo asimilado que los percibe o los ha percibido; desde esa posición en el texto la abuela está cambiando hacia ambas, la figura que es observada y la figura que es sentida y vivida. Lo que descubre Krusche es que las relaciones se vuelven múltiples y que las posiciones desde las cuales narra el personaje cambian rápidamente, lo que explica su intuitiva identificación (como residente de un hospital psiquiátrico) con las distintas voces de su vida pasada y presente. La orientación múltiple conduce también a una completamente determinada, pues al intentar aclarar sus propios recuerdos provoca continuamente la participación del lector: —A todos ustedes que fuera de la clínica llevan una vida agitada, a vosotros, amigos y visitantes semanales que nada sospecháis de mi reserva de papel, aquí os presento a la abuela materna de Oskar.”<sup>312</sup> Para Krusche este tipo de perspectiva es muy importante en la narración pues:

La selección de los detalles contados está ligada a Oskar como síndrome del —carácter”. La calidad de la experiencia, la cual marca lo narrado, pertenece a una experiencia del mundo. A través de él como narrador, el distanciamiento pasa frente a lo que se cuenta en el texto, con lo que se produce lo grotesco. A eso ayudan las orientaciones cambiantes y no desconcertantes. Las sensaciones de las tres figuras participantes, Oskar, la abuela y el fugitivo parecen mezcladas por igual, siendo ahí Oskar al mismo tiempo el batidor y la olla.<sup>313</sup>

Metiéndose en los personajes, Oskar parece alcanzar la altura de los adultos. ¿Se puede definir este tipo específico de narración a través de la así llamada perspectiva desde abajo? Ésta es para mí una pregunta importante, pues lo narrado sucede igualmente como un largo monólogo dentro de su cama, donde constantemente lo vemos adoptar la perspectiva ajena,

---

<sup>312</sup> „Ihnen allen, die außerhalb meiner Heil- und Pflegeanstalt ein verworrenes Leben führen müssen (...) stelle ich Oskars Großmutter mütterlicherseits vor”. Grass, *Die Blechtrommel*, S. 11/p. 20

<sup>313</sup> „Die Selektion der erzählten Details ist an Oskar als ‚Charakter‘ —Syndrom gebunden. Die Erlebnisqualität, die das Erzählte prägt, gehört zu einer Welterfahrung. Durch ihn als Erzähler kommt die Distanziertheit dem erzählten Geschehen gegenüber in den Text, daraus erzeugt sich das Groteske. Eben dazu tragen die wechselnden und doch nicht verwirrenden Orientierungen bei. Die Wahrnehmungen der drei beteiligten Figuren, Oskar, Großmutter, Flüchtling scheinen gleichsam verquirlt, wobei Oskar zugleich Quirl und Topf ist.” Krusche, *op. cit.*, p. 182

pero cuyos límites el personaje no puede contener, como si quedara atrapado en el pasado por esas voces; en algunos momentos su enfermero Bruno tiene que interrumpir el tamborileo para que no se desborde, y es entonces que el personaje sale de su éxtasis narrativo; en otra ocasión Bruno, toma la pluma para narrar pues las manos del tamborilero están hinchadas, con lo que se da un nuevo cambio de perspectiva, aunque sea breve y único durante toda la novela. Las posiciones de Oskar, desde las que Grass representa la vida de los otros personajes, son evocadas gracias a los sonidos del tambor y los trazos de la pluma sobre el papel virgen, por medio de su nostálgica mirada y la jerarquía de sus ya perdidos 94 centímetros de altura, con los cuales antes, según afirma, podía alcanzarlo todo. Krusche hace una relación entre la forma narrativa más o menos constante en toda la novela, el cambiante uso de la primera y la tercera persona, y la manera en que Oskar puede llegar a encarnar a los otros personajes, sus pensamientos, sus sensaciones, sus movimientos, para verse a él mismo.

Si ponemos esta relación dentro de la idea de “lo pequeño”, “la perspectiva desde abajo” podría ampliarse. Krusche menciona también algunos de los lugares que Oskar ocupa cotidianamente en la narración, ámbitos poco acostumbrados en la vida. Las preposiciones de lugar corresponden también a la posición que Oskar quiere o tiene que establecer con el mundo. A punto de nacer, dentro del vientre de su madre, escucha el golpeteo de las palomillas contra la bombilla de luz, y compara este sonido con la afirmación del padre de que cuando crezca se hará cargo del negocio de ultramarinos por el que tanto han trabajado; dentro del ropero en la habitación de los padres, desde el que ve a su madre y al tío Jan acariciarse; dentro de la iglesia obligando al niño Jesús a tocar el tambor; dentro de la escuela; dentro del hospital psiquiátrico; dentro de la cama con Roswita; en la bodega de su casa, donde los rusos matan al padre y violan a Lina Greff; en

el vagón del tren que lo lleva a Düsseldorf; dentro del bodegón de las cebollas. Cuando aparece en estos lugares, vemos a Oskar en su justa dimensión, es el niño enano que es mirado desde arriba por los adultos. O, a lo mucho, alcanza una posición de igualdad con otros personajes, sobre todo cuando está junto a otros niños o en la cama con alguna mujer. En contraste, se puede mencionar que su comportamiento es distinto cuando se encuentra bajo las faldas de la abuela, bajo la mesa familiar, bajo la tribuna; se nota seguro, más dueño de la situación, no es sólo un espectador. Lo mismo ocurre cuando adquiere una posición elevada. Sobre el edificio desde el que rompe los vidrios del parlamento e intenta quebrar los de la iglesia. Sobre el ombligo de María, en el cual fluye el polvo efervescente. Sobre la espalda de su padre mientras le hace el amor a María y la fecunda. Sobre la tribuna. Sobre las casamatas. etc.

Oscar contesta: bajo las faldas buscaba yo al África y, eventualmente, a Nápoles que, como es notorio, hay que haber visto. Allí, en efecto, concurrían los ríos y se dividían las aguas; allí soplan vientos especiales, pero podía también reinar la más perfecta calma; allí se oía la lluvia, pero se estaba al abrigo; allí los barcos hacían escala o levaban el ancla; allí estaba sentado al lado de Oscar el buen Dios, al que siempre le ha gustado estar calentito; allí el diablo limpiaba su catalejo y los angelitos jugaban a la gallinita ciega. Bajo las faldas de mi abuela siempre era verano, aunque las velas ardieran en el árbol de Navidad, aunque estuvieran por salir los huevos de Pascua o se celebrara la fiesta de Todos los Santos. En ningún otro sitio podría yo vivir mejor de acuerdo al calendario que bajo las faldas de mi abuela.<sup>314</sup>

Es decir, a pesar de que la perspectiva narrativa sea múltiple, el punto de vista desde el que ve no cambia, Oskar conserva la perspectiva de lo pequeño y a través de ella la estética de la novela termina por formarse. El escritor Michael Tournier (1924) se fija que a diferencia de los personajes de las novelas de pícaros o las de aprendizaje, Oskar siempre

---

<sup>314</sup> „Oskar antwortet: Afrika suchte ich unter den Röcken, womöglich Neapel, das man bekanntlich gesehen haben muß. Da flossen die Ströme zusammen, da war die Wasserscheide, da wehten besondere Winde, da konnte es aber auch windstill sein, da rauschte der Regen, aber man saß im Trockenen, da machten die Schiffe fest oder die Anker wurden gelichtet, da saß neben Oskar der liebe Gott, der es schon immer gerne warm gehabt hat, da putzte der Teufel sein Fernrohr, da spielten Engelchen blinde Kuh; unter den Röcken meiner Großmutter war immer Sommer, auch wenn der Weihnachtsbaum brannte, auch wenn ich Ostereier suchte oder Allerheiligen feierte. Nirgendwo konnte ich ruhiger nach dem Kalender leben als unter den Röcken meiner Großmutter.“ *Die Blechtrommel*, S.101/p. 142

tiene la misma actitud; es alguien ya maduro desde que nace. Cuando se decide por la perspectiva desde abajo, está defendiendo un punto de vista, una visión del mundo, la cual tal vez parte de la idea de “lo pequeño”, una idea confrontada con la de sus padres y demás adultos. En cierta forma, se puede afirmar que hay una lucha ideológica y estética entre estas dos posturas. ¿En que se basan? ¿Cómo se da esta confrontación?

Con su desproporción, con sus escuelas para niños gigantes, con sus tribunas abarrotadas, con sus trenes y sus cámaras de gas llenas de gente, los adultos atentan no sólo contra un sentido ético de la vida, sino también contra lo que Oskar consideraría “una estética de lo pequeño”. Una estética la cual se aproxima a lo infantil, pero también establece sus límites, como en Kafka. Así lo describe cuando está en la escuela Pestalozzi y observa el comportamiento de los niños: “Detrás de mí graznaban, vociferaban, reían, lloraban y hacían escándalo mis así llamados condiscípulos (...) considerando mucho más estético el espectáculo de las nubes que seguían su curso sin desviarse que la vista de aquella horda de mocosos que no paraban de hacer muecas.”<sup>315</sup> En otra parte de la novela se refiere nuevamente a los motivos estéticos que tiene contra lo adulto: “No vean más en mí que a un individuo algo solitario que, por razones personales y evidentemente estéticas, tomando a pecho las lecciones de su maestro Bebra, rechazaba el color y el corte de los uniformes y el ritmo y el volumen de la música usual en las tribunas, y que por ello trataba de exteriorizar su protesta sirviéndose de un simple tambor de juguete.”<sup>316</sup> Además del enfrentamiento con “lo adulto” y establecer la diferencia con “lo infantil”, en la novela hay

---

<sup>315</sup> „Hinter mir schnatterten, brüllten, lachten, weinten und tobten meine sogenannten Mitschüler. (...) hielt vielmehr die zielbewußten Wolken für ästhetischer als den Anblick einer Horde Grimassen schneidender, völlig überdrehter Rüpel.” *Ibid.*, S. 62/p. 89

<sup>316</sup> „in mir nichts anderes als einen etwas eigenbrötlerischen Mensch zu sehen, der aus privaten, dazu ästhetischen Gründen, auch seines Lehreres Bebra Ermahnungen beherzigend Farbe und Schnitt der Uniformen, Takt und Lautstärke der auf Tribünen üblichen Musik ablehnte und deshalb auf einem bloßen Kinderspielzeug einigen Protest zusammentrommelte.” *Ibid.*, S. 100/p. 140

otros acontecimientos que hablan de la idea de ~~lo~~ "pequeño" en este sentido. Grass ha reelaborado distintos motivos literarios a partir de la perspectiva desde abajo: el religioso, el erótico, el político, el sensitivo. A lo largo del texto he mencionado algunos de ellos, como por ejemplo: Oskar convertido en una especie de pequeño flautista de Hamelin o en un pequeño Gulliver con un afinado sentido del gusto y el olfato; Oskar queriendo establecer una dinastía de tambores por medio de ~~su~~ "hijo" Kurt. También se pueden mencionar otras situaciones como cuando Oskar, que se ve así mismo como un pequeño semidios, desafía al niño Jesús a que toque el tambor y muestre lo que de ~~pequeño~~ hay en él:

Allí estaba sentado, en efecto, en el muslo de la Virgen, y levantaba los brazos y los puños como si fuera a darle al tambor, como si el tambor fuera Jesús y no Oscar, como si sólo aguardara mi hojalata, como si esta vez se propusiera de veras tocarnos a la Virgen, a Juan y a mí, algo deliciosamente rítmico. (...) ¡Toca ahora, dulcísimo Jesús, toca el tambor, yeso pintado! Y Oscar se retira, las tres gradas, la alfombra —¡toca, Niño Jesús!— ; y Oscar se aleja más, toma distancia y se retuerce de risa, porque Jesús allí sentado, no puede tocar aún cuando tal vez quiera. Y el aburrimiento empezaba a roerme como a una corteza de tocino, cuando... ¡le dio, tocó el tambor! (...) Jesús —le dije, reuniendo lo que me quedaba de voz —, no hicimos tal apuestas. Devuélveme inmediatamente mi tambor. ¡Tu ya tienes tu cruz y con eso debiera bastarte. (...) —¡Te odio, rapaz, a ti y a todo tu repiqueteo! Curiosamente, mi enojo puso en su voz un tono de triunfo. Levantó el índice, a la manera de una maestra de primaria, y me asignó una misión: —¡Tú eres Oscar, la roca, y sobre esta roca edificaré mi Iglesia! ¡Sígueme!<sup>317</sup>

Oskar sustituyendo la imagen de Jesús y tomando como discípulos a una banda juvenil de asaltantes y asesinos, ~~los~~ "curtidores":

---

<sup>317</sup> „Und der hielt sie auch so, der Bengel. Der saß auf der Oberschenkel der Jungfrau und hob Arme und Fäuste, als hätte er vor, aufs Blech zu schlagen, als wäre Jesus der Trommler und nicht Oskar der Trommler, als wartete er nur auf mein Blech, als hätte er diesmal ernsthaft vor, der Jungfrau, dem Johannes und mir etwas rhythmisch Reizvolles aufs Blech zu legen. (...) trommle nun, süßester Jesus, bunter Gips trommelt aufs Blech, Oskar zurück, die drei Stufen, runter vom Teppich, auf Fliesen, trommle Jesusknabe, Oskar tritt weiter hinter sich. Abstand nimmt er und lacht sich schief, weil der Jesus so dasitzt, trommeln nicht kann, vielleicht, will. –Begann mich schon Langeweile wie eine Schwarte zu nagen – da schlug er, da trommelte er! (...) ‚Jesus‘, kratzte ich einen Rest Stimme zusammen, ‚so haben wir nicht gewettet. Sofort gibst du mir meine Trommel wieder. Du hast dein Kreuz, das sollte dir reichen!‘ (...) –Ich hasse dich, Bürschchen, dich un deinen ganzen Klimbim!

Merkwürdigerweise verhalf ihm mein Anwurf zu stimmlichem Triumph. Den Zeigefinger hob er wie eine Volksschleherin und gab mir einen Auftrag: ‚Du bist Oskar, der Fels, und auf diesem Fels will ich meine Kirche bauen. Folge mir nach!‘ *Ibid.*, S. 295-296/p. 395-397

En el Credo pude observar que los muchachos creían en mí. (...) La Virgen señalaba con el dedo a Oscar, el tambor. Accedía yo a la sucesión de Jesucristo. La misa iba como sobre ruedas (...) Y cuando confió al espacio de la iglesia las palabras finales *vite, missa est* —id, estáis liberados—, entonces tuvo realmente lugar una liberación espiritual y la instancia secular ya sólo podía ejercerse sobre una comunidad de curtidores fortalecida en la fe y fortificada en el nombre de Oscar y de Jesús.<sup>318</sup>

Por otra parte, también están las ridículas situaciones en que por causa de su estatura se ve envuelto: su pretensión de tener un hijo con María, su idilio amoroso con Roswitha, su fracaso con la señorita Dorotea: —œea cuando tenía conciencia de que yo, con mis dieciséis años por cumplir, me hallaba inequívocamente desnudo frente a una muchacha que iba a cumplir sus dieciséis, sonrojábame violentamente y en forma prolongada.”<sup>319</sup> Y después, —Y en el acto la reconocí como tal. Rabia, vergüenza, indignación, decepción y un endurecimiento incipiente mitad cómico mitad doloroso de mi regadera bajo el traje de baño me hicieron olvidar mi tambor y los dos palillos, por amor de aquel que me acababa de crecer.”<sup>320</sup> Pero el sentido estético de “pequeño” se ve trastornado por el personaje cuando decide crecer, pues su crecimiento es irregular. Es como si hubiera en el personaje todavía una resistencia a esta decisión, lo que provoca que le salga una joroba y se pierda la simetría en las proporciones. De esta manera, Oskar aparece a partir de la tercera parte de la novela como un enano jorobado. Se podría decir que con esta decisión se desencadena también una dolorosa lucha entre permanecer pequeño y crecer, que sólo parece tener una tregua cuando Oskar vuelve a tocar el tambor. Sin embargo, sus noventa y cuatro

---

<sup>318</sup> „Beim Credo merkte ich, wie die Burschen an mich glaubten. (...) Die Jungfrau wies mit den Finger auf Oskar, den Trommler. Die Nachfolge Christi trat ich an. Die Messe lief wie am Schnürchen. (...) und als er die Schlußworte *vite, missa est* —gehet, jetzt die Entlassung —dem Kirchenraum anvertraute, fand wirklich eine geistige Entlassung statt, und die weltliche Inhaftierung konnte nur eine im Glauben gefestigte und in Oskars und Jesu Namen gestärkte Stäuberbande treffen.“ *Ibid.*, S. 314/p. 422

<sup>319</sup> „(...) wenn mir bewußt wurde, daß ich, ein fast Sechzehnjähriger einem bald siebzehn Jahre Mädchen nackt und überdeutlich gegenüber stand, errötete ich heftig und anhaltend nachglühend.” *Ibid.*, S. 216-217/p. 294

<sup>320</sup> „Und nun erkannte ich sie sofort. Wut, Scham, Empörung, Enttäuschung und eine halb komisch, halb schmerzhaft beginnende Versteifung meines Gießkännchens unter dem Badenanzug, ließen mich Trommel und beide Trommelstöcke um des einen, mir neu gewachsenen Stockes willen vergessen.” *Ibid.*, S. 220/p. 298

centímetros han quedado en el pasado, por lo que al encontrarse Oskar nuevamente con Bebra, éste se lo echa en cara.

## HITLER COMO MEDIDA DE LO ADULTO

Si de acuerdo con Bajtin la llamada novela polifónica se caracteriza por una lucha de discursos, ¿hay en la novela de Grass una disputa ideológica entre lo grande y lo pequeño, entre lo adulto y lo infantil? Este tema es una constante en la narración y se podría ver al héroe de esta historia como a un ideólogo de “lo pequeño”. Desde el momento en que Oskar se oculta tras la imagen del niño indefenso de tres años, del que se distingue por su “madurez intelectual”, se preocupa por hacer resaltar todo lo que tiene de diferente su perspectiva con la de los adultos y las reglas que éstos han aceptado al participar en la locura de Hitler: jugar a la guerra y destruir para ser “mejores”, más grandes; ser infantiles en una medida en la que el personaje, así lo asegura, no podría serlo. ¿Cómo aparecen “los adultos” en la novela? En la primera parte de la historia se narra principalmente la niñez del personaje, y lo adulto queda atenuado por la relación de Oskar con la abuela y la madre. Pero poco a poco la influencia ideológica del Nacionalsocialismo detona los significados negativos de “lo adulto”. Con su tambor, Oskar narra la historia de esa época desde su propia altura: padres que ponen a sus hijos en manos de un sistema que los convence de dar su vida al servicio de la patria: “Parecía como si se dirigieran en peregrinación a un mercado para ofrecer allí en venta a sus primogénitos y a sus benjamines.”<sup>321</sup> Padres que se convierten en el Santa Claus<sup>322</sup> que rocía gas a los judíos<sup>323</sup>, a la vez que pretenden eliminar todos los juguetes de este mundo. Padres que llevan a sus hijos enfermos junto a unos

---

<sup>321</sup> Es mutete an, als pilgerten sie einem Markt zu, auf dem ihre Erst- und Zweitgeburt feilgeboten werden sollten.” *Ibid.*, S. 60/p. 87

<sup>322</sup> „Weihnachtsmann”

<sup>323</sup> „Gasmann”

hombres que –esconden unas jeringas de lo más eficientes, que provocan confianza.”<sup>324</sup> Y todo esto a pesar de su –elevado nivel de amor al prójimo”<sup>325</sup>. Con los sonidos de su tambor y su voz vitricida, el pequeño Oskar pone en evidencia el autoritarismo y la rigidez de la sociedad nazi en la que vive. Algunas noches se dedica a hacer con su voz agujeros en los escaparates, y así tentar a las personas que pasan delante de ellos para que se conviertan en ladrones; de entre ellos Jan, uno de sus supuestos padres. Oskar tiene la habilidad de enfrentar a las personas a lo peor que hay en ellas; éste también es uno de sus lados demoníacos, y por eso resultan víctimas personas cercanas a él como sus padres, el tío Jan, el verdulero Albrecht Greff.

Como se puede observar, Oskar juega con lo que de niño hay –escondido” en los adultos y a veces logra que con ese retorno a la infancia, éstos se vuelvan pequeños como él. Muchas de las personas con las que convive ponen de lado tales impulsos, pero cuando se dejan llevar por ellos su imagen se transforma: Anna Koljaiczek, la abuela con sus amplias faldas; Joseph Koljaiczek, el abuelo, que en su fuga desaparece bajo las balsas; Agnes Matzerath, la madre, la cual apuesta siempre por la reina de corazones; el supuesto padre, Alfred Matzerath, el cual –convierte los sentimientos en sopas”<sup>326</sup>; Jan Bronski, el otro supuesto padre, primo y amante de Agnes, con su castillo de naipes; Bebra, el payaso filarmónico, maestro y modelo de Oskar; Roswitha Raguna, la famosa liliputiense sonámbula; el siempre borracho trompeta Meyn; Gretchen Scheffler con su hocico caballuno<sup>327</sup>, –el cual constaba de buena parte de dientes de oro”<sup>328</sup>; Herbert Truczinski y su

---

<sup>324</sup> „(...) während sie hinter ihren weißen, keimfreien Schürzen erstklassige, Vertrauen erweckende, sofort wirkende Spritzen halten.” *Ibid.*, S. 299/p. 401

<sup>325</sup> „vom hohen Standard ihrer Nächstenliebe”, *Ibid.*, S. 10/p. 18

<sup>326</sup> „der die Gefühle in Suppe verwandelt”

<sup>327</sup> „Pferdebiß”

<sup>328</sup> „das zur guten Hälfte aus Goldzähnen besteht—Volker Schlöndorff y Günter Grass: *Die Blechtrommel, der Film*, S. 12

relación con Niove; la señorita Spollenhauer y la educación en la época del nacionalsocialismo; Segismundo Markus, el vendedor de juguetes judío y las víctimas del hombre del gas; Löbsack, el talentoso orador jorobado; Fajngold, que viene de Treblinka, ~~—~~donde sobrevivió como desinfectador de los campos<sup>329</sup>; Albrecht Greff y la máquina de tocar el tambor; María, la amante y madrastra de Oskar. Todos ellos tienen una parte infantil de la que muchas veces son inconscientes, a la que dejan de lado para poder hacer más grande la masa y llenar las tribunas. En su primer y único día de clases Oskar toca el tambor y los demás niños y la maestra – con ~~—~~su rutinaria mirada inmemorial de maestra pública<sup>330</sup> – siguen el ritmo:

Imaginábame ya que mi tambor daba la clase, enseñaba y convertía a mis condiscípulos en mis discípulos; la señorita Spollenhauer vino frente a mi banco, se puso a observar mis manos y mi tambor, atentamente y aún como entendida, y olvidándose de sí misma trato sonriendo de marcar el compás conmigo; por espacio de un minuto se dejó ver como una señorita de cierta edad, no exenta de simpatía, la cual olvidando su carrera de maestra y desembarazándose de la caricatura de su existencia que le estaba prescrita, se humaniza, es decir: se hace niña, curiosa intuitiva, inmoral.<sup>331</sup>

Oskar declara que está asqueado de su propia vida, pero le repugna más la de los adultos, pues ésta busca imponerse, busca heredarse, pues en ella no hay un desarrollo libre y pleno de la personalidad, sino todo lo contrario, a los niños se les educa para ser productivos, ser comerciantes, abogados, maestros, políticos, soldados; se les educa para matar, para que se olviden de sí mismos o para que sustituyan sus sueños, sus aspiraciones, por los vanos juegos de ~~—~~los mayores”. La educación del Nacionalsocialismo se ocupaba de alimentar esta mística de superación y entrega sin condiciones a los proyectos del partido. Para los

---

<sup>329</sup> „(...) wo er als Desinfektor das Lager überlebt hat.” *Ibid.*, S. 13

<sup>330</sup> „(...) den uralten schablonenhaften Volksschullehrerinnenblick”, Grass, S. 63/p. 91

<sup>331</sup> „Schon bildete ich mir ein, meine Trommel unterrichte, lehre, mache meine Mitschüler zu meinen Schülern, da stellte sich die Spollenhauer vor meine Bank, blickte mir aufmerksam und nicht einmal ungeschickt, vielmehr selbstvergessen lächelnd auf die Hände und Trommelstöcke, versuchte sogar, meinen Takt mitzuklopfen; gab sich für ein Minütchen als ein nicht unsympatisches älteres Mädchen, das, seinen Lehrberuf vergessend, der ihm vorgeschriebenen Existenzkarikatur entschlüpft, menschlich wird, das heißt, kindlich, neugierig, vielschichtig, unmoralisch.” *Ibid.*, S. 63/p. 90

padres comúnmente el niño es un juguete, un adulto chiquito al que hay que educar, uno que deben moldear a su imagen y semejanza, uno que pueden manipular a placer, sin temor a descomponer: –Nos hacían jugar hasta provocarnos náuseas.”<sup>332</sup> Estas preocupaciones por lo infantil son parecidas a las que Kafka manifiesta en su *Carta al padre*. Pero a diferencia de Kafka, quien escribe para quejarse de esa falta de cariño, para denunciar el maltrato y resaltar las desproporciones con que se miran, Oskar confiesa – sin que sea totalmente cierto, por eso Grass habla de la –culpa fingida” –que mata deliberadamente al padre: –porque, según todas las probabilidades, Matzerath no era sólo su presunto padre sino su padre verdadero, y también porque ya estaba harto de cargar toda su vida con un padre.”<sup>333</sup> Él mismo sufre la indiferencia de su supuesto hijo en los años de la posguerra: –El que sí me hacía sufrir era mi hijo Kurt, el cual, inventando columnas de cifras y anotándolas en el papel, afectaba no verme, exactamente del mismo modo que yo había afectado no ver por espacio de tantos años a Matzerath.”<sup>334</sup>

---

<sup>332</sup> „(...) bis zum Erbrechen spielen mußten.” *Ibid.*, S. 58/p. 83

<sup>333</sup> „(...) weil jener aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nur sein mutmaßlicher, sondern sein wirklicher Vater war; auch weil er es satt hatte, sein Leben lang einen Vater mit sich herumschleppen zu müssen.” *Ibid.*, S. 334/p. 448

<sup>334</sup> „(...) litt jedoch sehr unter meinem Sohn Kurt, der mich, Zahlenkolonnen erfinden und zu Papier bringend, auf ähnliche Art übersah, wie ich es jahrelang verstanden hatte, einen Matzerath zu übersehen.” *Ibid.*, S. 366/p. 489

## CONCLUSIONES

Para desarrollar los temas de la tesis, de acuerdo al marco teórico establecido, he tenido que dar un largo rodeo. Me pareció necesario buscar las raíces de “lo pequeño” en distintos contextos (el del autor, el de la tradición literaria, el de la época) y poner el mayor número de referencias (históricas, de uso del lenguaje y literarias) que sustentaran mis afirmaciones. De esta manera quise establecer un diálogo que fuera más allá de la forma y el contenido, es decir, que tratara del desarrollo de esta idea y también, como afirma Todorov, de “los valores humanos” que contiene. Aquí presento, pues, a grandes rasgos mis conclusiones, esperando que éstas sean más concretas y menos tediosas de lo que aparecen durante el desarrollo de la tesis.

### I

Una de las frases más estremecedoras del siglo XX podría ser la que los nazis pusieron como advertencia en la entrada del campo de concentración de Auschwitz: “El trabajo te hará libre”.<sup>335</sup> Después de ver las imágenes de lo que ahí ocurrió, el cruel cinismo de esta expresión no sorprende. El trato que se les daba a las personas que ingresaban a esos lugares era de “seres inferiores”, igual que a animales, lo cual ya es mucho decir porque el abuso hacia estos últimos suele ser realmente brutal. Y el trabajo al que los sometían consistía muchas veces en cavar las fosas, cargar los cuerpos de los que eran asesinados en

---

<sup>335</sup> „Die Arbeit macht frei”

las cámaras de gas o los fusilamientos y enterrarlos. A pesar de lo mucho que se esforzaran, lo resistentes que fueran, se sabía que la mayoría iba a morir. Con lo que no sólo la libertad estaba condicionada por el trabajo, sino también la vida. ¿Tiene que ver esto con la evolución? Por lo menos tiene que ver con la idea de la evolución desarrollada por el socialdarwinismo, pues la sobrevivencia del más fuerte justifica la explotación y la acumulación de poder. La consciencia de la evolución, o lo que se establece socialmente como el paso siguiente en el eslabón evolutivo, es sobresalir pasando por encima de quien sea. En este sentido, uno podría decir que los campos de concentración fueron un enorme experimento socialdarwinista, pues sólo los más fuertes, los más trabajadores, podían luchar por esa casi nula posibilidad de sobrevivir; en tanto que los nazis se probaban como la raza superior, los mejor dotados, capaces de cualquier atrocidad para demostrar que sólo dejando de lado su humanidad (si se atiende uno al sentido positivo de la palabra) podían perpetuarse y ser dignos de dominarlo todo.

Esta frase, por lo tanto, expresa una enorme deshumanización. Sin embargo, junto a la presión social de ser el mejor, de trabajar sin descanso, en muchas personas se ocultan también deseos contrarios, los cuales toman forma metafóricamente a través de dos tipos de transformaciones muy ligadas a la ~~idea~~ de lo pequeño”: ~~el~~ devenir animal” y ~~el~~ devenir niño”.

## II

El presente trabajo es una muestra, limitada y tosca, de que esta idea aparece por momentos en el discurso literario. *La metamorfosis* y *El tambor de hojalata* son apenas dos de los muchos ejemplos que se podrían nombrar de obras que contienen imágenes de ~~lo~~

pequeño”. Las dos se relacionan principalmente por el contexto social y cultural en el que surgen; un contexto muy ligado al socialdarwinismo y, junto a éste, al nacimiento y desarrollo del nazismo. Son obras que surgen en la periferia de la cultura en lengua alemana, bajo su tutela, lo que las hace pertenecer en cierta medida a una literatura menor, según Deleuze y Guattari. En ellas los personajes principales adoptan la llamada “perspectiva desde abajo”, pero ésta proviene de una postura más general hacia el mundo, una “idea de lo pequeño”. El autoempequeñecimiento, en el caso de Kafka, y la resistencia a crecer, en el personaje de Grass, parecen en cierta forma las únicas respuestas a una actitud social con aspiraciones contrarias, de ser el más grande, el más fuerte, el mejor. Los dos autores llevan al absurdo estas premisas y, de esta manera, desencadenan un efecto cómico singular, en el que lo patético y lo grotesco tienen un lugar importante, pues la desproporción hace que los personajes no encajen ni física ni psicológicamente en ese mundo hecho para gigantes.

De acuerdo con Kafka, tal vez en la mayoría de las personas existe un secreto deseo de volver a “echarse junto a los animales” para “ver las estrellas”. Una especie de escape de una realidad cada vez más asfixiante. Pero echarse entre los animales, adoptando así la perspectiva del animal, significa renunciar a la postura vertical, uno de los signos más evidentes de la posición de dominio que conscientemente ha ejercido el hombre sobre los seres de la naturaleza. “El devenir animal” de Gregor es una involución hacia el insecto. En vez de seguir el camino trazado por el padre, en vez de continuar la cadena evolutiva para alcanzar “un estrato superior”, de acuerdo al socialdarwinismo y no a los estudios de Darwin, Gregor retorna a sus orígenes animales y despierta convertido en un enorme escarabajo encerrado en una pequeña habitación; uno completamente dependiente de la familia e inútil para cualquier trabajo.

La metamorfosis de Gregor se da a través de este deseo de autoempequeñecimiento. Sólo que el “desgraciado hijo”, como lo nombra la madre, queda completamente incomunicado; es importante resaltar este aspecto porque de la transformación de Gregor la familia deduce que es imposible cualquier entendimiento con él, que es imposible cualquier convivencia entre animales y humanos. La familia niega así su parentesco con lo animal y Gregor queda atrapado en un monólogo sin fin. En el desprecio de lo animal hay también un autodesprecio, y en cierta forma una deshumanización, pues en un sentido positivo de la palabra, la humanización significaría comprensión ante la situación de Gregor, aceptación a su ser animal y acercamiento. Por otro lado, la tragedia del escarabajo radica también en que su transformación en “algo pequeño” no se da físicamente; o más bien se va dando a lo largo de la trama por medio de la pérdida de peso, y corresponde al paulatino abandono de la familia, es algo impuesto al principio y, después, algo aceptado por Gregor, pues según afirma, su decisión de desaparecer es aún más firme que la de ellos de desaparecerlo.

A diferencia de la serie de transformaciones que se han dado en la historia de la literatura, la de este personaje implica un cambio de función extraordinario, ya que al adoptar el punto de vista del escarabajo, la narración se vuelve meramente subjetiva y desde abajo. A pesar de ser un gigantesco insecto, Gregor es un ser disminuido, sometido a las decisiones y el poder de la familia. Ahí es donde la “idea de lo pequeño” de la narración se vincula con la actitud del autor, la tendencia o el deseo de Kafka de transformarse en algo pequeño o serlo hasta desaparecer, pues es lo que él considera una salida.

Por otro lado, es curioso que en muchos personajes de Kafka y Grass haya “un devenir niño”. En *El tambor de hojalata* esta transformación se da por medio de los sonidos del tambor. Como el devenir animal, éste parece ser también un deseo bastante común para escapar de las responsabilidades de “lo adulto” o como una manera de inconformarse con

un sistema que lleva este concepto a la alienación o al asesinato. Oskar no va del adulto al niño como los demás personajes; su decisión de no crecer a partir de los tres años, lo mantiene pequeño, con las ventajas y desventajas que esto supone. Permanecer con su misma estatura significa ir a contracorriente de los deseos del padre y, por lo tanto, de la ideología nazi; como Gregor, Oskar tampoco está a la altura de las enormes expectativas evolucionistas de la familia. Aquí nuevamente hay un cambio de función con respecto a la serie de personajes que toman una decisión así (entre ellos Peter Pan y Alicia), pues la actitud de Oskar se manifiesta conscientemente y, por medio de ella, el punto de vista desde abajo puede llegar a apoderarse de la perspectiva elevada o encarnarla durante la narración; con su tambor, el personaje consigue que los adultos tengan o se entreguen a un “devenir niño”.

Al negarse a crecer, Oskar opta por un mundo a su medida, con lo que el mundo de los adultos se convierte para él en un desagradable mundo de gigantes. Grass tiene, por lo tanto, una clara idea de lo que representa “la estética de lo pequeño” y nutre su novela con innumerables referencias que provienen de cuentos de hadas, canciones y juegos infantiles; la perspectiva del niño y del enano deforme en un sentido religioso, erótico, inmoral. Sin embargo, la idealización de “lo pequeño” en Oskar puede llegar a ser tan absurda y cruel como la de “lo grande” en los adultos. Su crecimiento desigual y la pérdida de su voz vitricida son las respuestas inconscientes de su cuerpo a ese “devenir adulto” al que busca llevarlo cuando renunciar a seguir tocando el tambor. “Lo pequeño” en Oskar se resiste al crecimiento y la joroba queda como un signo de su pérdida de simetría, de su deformación. Pero el mundo de los adultos lo astía inmediatamente, y entonces sólo puede añorar sus noventa y cuatro centímetros de altura; y entonces sólo le queda el fastidio de la vida en la Alemania de posguerra.

### III

Kafka habla de que absorbió el elemento negativo de su época; ese elemento negativo era el comienzo del Nacionalsocialismo y es, por lo tanto, casi el mismo que absorbió Grass cuando era un joven soldado crédulo, y cuando Alemania perdió la guerra y salieron a la luz las decenas de campos de concentración que construyeron las nazis. Kafka reclama al padre su abuso de poder, mientras que Oskar se niega a crecer para verse libre del mundo de los adultos. El Colonialismo, el Catolicismo, El Protestantismo, el Capitalismo, el Nazismo, el Comunismo soviético y chino han asesinado a gran escala, y el individuo se ha visto cada vez más reducido hasta lo insignificante frente a las masas de esos poderes o el dinero de los grandes monopolios. ¿Cómo encontrar una salida? El ser pequeño o la transformación en algo pequeño de muchos personajes literarios ha sido un medio de defensa, una manera de proteger su individualidad. Gregor mira desde abajo del sillón, Oskar se sienta bajo la tribuna, a veces los asalta la indiferencia, a veces se animan a actuar, pero cada uno a su manera se niega a colaborar con ese pensamiento evolutivo que deshumaniza; se retraen a sí mismos para alejarse de él. Tal vez ésta no sea una salida, sin embargo parece un punto de partida para encontrar una libertad sin condiciones.

## BIBLIOGRAFÍA

### DIRECTA:

GRASS, Günter. *Die Blechtrommel*, Steidl, Göttingen, 1997.

----- . *El tambor de hojalata*, trd. Carlos Gerhard, Alfaguara, Madrid, España, 1988. 655pp.

----- . -El autor como dudoso testigo”, en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México* (480-481), enero- febrero, 1991. pp. 4-6

----- . *Die Vorzüge der Windhühner*, Luchterhand, Berlin-Frohnau und Neuwied am Rhein, 1956 (pp.64) pp. 53-55

----- . *Pelando la cebolla*, trad. Miguel Sáenz (con la colaboración de Grita Loeb sack), Alfaguara, México, 2007.

----- . *Beim Häuten der Zwiebel*, Steidl, Göttingen, 1997

----- . *Essays und Reden*, Steidl, Göttingen, 1997

KAFKA, Franz. *La metamorfosis y otros relatos*, Madrid, Cátedra, 2002. 266pp.

----- *Obras escogidas*, Andrés Bello, Chile, 1992. 224pp.

----- *Carta al padre*, Prisma, México, 1984. 102pp

----- *Beschreibung eines Kampfes*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt an Main 240pp.

----- *Brief an den Vater*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt an Main, 96pp.

----- *Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt an Main, 272pp.

SCHLÖNDORFF, Volker y Günter Grass. *Die Blechtrommel, als Film*, Zweitausendeins, 1979. 200pp.

### INDIRECTA:

----- *I Ching*, trad. Milko Lauer, Alka bolsillo, 1983,

ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de filosofía*, FCE, México, 1986.

ADAM, Peter. *El arte del Tercer Reich*, Tusquets, Barcelona, 1992.

ADORNO, Theodor. *Aufzeichnungen zu Kafka*. In: *GS Bd. 10.1.*, S. 254

- AMERY, Carl. *Auschwitz, ¿comienza el siglo XIX? –Hitler como precursor*, Turner-FCE, México, 2002. 184pp.
- ARNOLD Heinz, Ludwig (Hg.), *Blechtrommelt Günter Grass in der Kritik*,
- BAJTÍN, Mijail Mijailovich. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Culatura Económica, México, 1986. 380pp.
- . *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 1987. 430p.
- BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*, en la página de Internet: <http://www.scribd.com/doc/6761168/Bataille-Georges-La-Literatura-y-El-Mal>
- BENJAMÍN, Walter. *Benjamin über Kafka, Texte, Briefezeugnisse, Aufzeichnungen*, Herausgegeben von Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, Erste Auflage, 176pp.
- BERGERAC, Cyrano de, *El otro mundo: Historia cómica de los Estados e Imperios de la Lana. Historia cómica de los Estados e Imperios del Sol*, trad. Luis Zapata y Carlos Bomfil, ed., prólogo y notas Mare Cheymol, CONACULTA, México, 1991. 229pp.
- BEZZEL, Chris. *Kafka-Chronik (Daten zu Leben und Werk)*, DTV, München, 1983. 217pp.
- BIEDERMANN, Flodoard Freiherr von / Wolfgang Herwig, *Goethes Gespräche in vier Bänden*, Zürich und Stuttgart: Artemis 1965-84, Bd. 2
- BLEUEL, Hans Peter, *Friedrich Engels Bürger und Revolutionär*, Scherz, Bern-München, 1981. 384pp.
- BÖLL, Heinrich. „Bekenntnis zur Trümmerliteratur”, en *Erzählungen, Hörspiele, Aufsätze*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1972. 444Sn
- BORGES, Jorge Luis. “Los inmortales”, en *El Aleph*, Emecé, México, 1989. p. 7-26
- CANETTI, Elías. *Der andere Prozess. Briefe an Felice*, Muchnik, Barcelona, 1981. 384pp.
- . “El otro proceso de Kafka. Cartas a Felice”, en *La conciencia de las palabras*, FCE, México, 1981. pp. 100-115
- . “Der andere Prozess. Briefe an Felice”, en *Das Gewisse der Wörter*, Fischer, München-Wien, 1995. 288Sn.
- CARNOCHAN, W. B. Lemuer. *Gulliver’s Mirror for Man*, University of California Press, Los Ángeles, California, 1968.

- CAROLL, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo*, ed. Manuel Garrido, trad. Ramón Buckley, Cátedra, Madrid, 2001. 390pp.
- CASANOVA, Nicole. *Günter Grass*, Gedisca, España, 1988, (Serie Conversaciones con). pp. 655
- DARWIN, Charles. *El origen del hombre*, Panamericana, Colombia, 2002. 686pp.
- DELEUZE y Guattari. *Kafka por una literatura menor*, Trad. Jorge Aguilar Mora, Era, México, 1983. 126pp.
- FLAUBERT, Gustave. *La tentación de San Antonio*, Siruela, Madrid, 1989. 229pp.
- FLORES, Ángel. *Expliquémonos a Kafka*, Siglo XX, México, 1985. 213pp.
- HELLER, Eric. *Kafka (escritos sobre sus escritos)*. Anagrama, Barcelona, 1974. 207pp.
- HOFFMANN, Werner. *Los aforismos de Kafka*, FCE, México, 1979. 165pp.
- HOFFMANN, E. T. A. *Puntos de vista y consideraciones del Gato Mur sobre la vida en sus diversos aspectos y biografía fragmentaria del maestro de capilla Johannes Kreisler en hojas de borrador casualmente incluidas*, PRETEXTOS, España, 1988. 539pp.
- HOFSTADTER, Richard. *Social Darwinism in American Thought*, George Braziller, New York, 1959. p. 45
- HUNFELD, Hans, *Sprichwörtlich*, Klett, 1993. 160pp.
- JOSIPOVICI, Gabriel. *Confianza o sospecha. Una pregunta sobre el oficio de escribir*, trad. José Adrián Vitier, Turner-FCE, 2002. 274pp.
- KROH, Rüdiger. *Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*, dtv, München, 1993.
- KRUSCHE, Dietrich. *Zeigen im Text (Anschauliche Orientierung in literarischen Modelle von Welt)*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001.
- KILEY, Dan. *The Peter Pan Syndrome: Men Who Have Never Grown Up*, Avon Books, New York, 1995. 298pp.
- LAUTENBACH, Ernst (editor). *Lexikon der Goethe-Zitate: Auslese für das 21. Jahrhundert aus Werk und Leben*, IUDICIUM, Alemania, 2004. 1246pp.
- LE BRAS, Hervé. *Kafka y la familia*, trad. Pilar Ortiz Lobillo, Ediciones sin nombre, México, 2001. 56pp.

LICHTENBERG, *Aphorismen*. Consultados en la página de Internet: [http://itb.biologie.hu-berlin.de/~wiskott//DeutscheAphorismen/authorQuotes/Lichtenberg\\_\\_Georg\\_Christoph.html](http://itb.biologie.hu-berlin.de/~wiskott//DeutscheAphorismen/authorQuotes/Lichtenberg__Georg_Christoph.html)

MARCH Robert H. *Física para poetas*, Siglo XXI, México, 340pp.

MOSE, Sabine. *Günter Grass (Romane und Erzählungen)*, Erich Schmidt, Berlin, 2000. 215Sn.

NASON, Ovidio, *Metamorfosis*, UNAM, México, 1979.

NAVOKOV, Vladimir. *Lecciones de literatura*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1984. 543pp.

NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos Póstumos*, ed. dirigida por Diego Sánchez Meca, Madrid, Tecnos, vol. I, 2007; vol. IV, 2006

----- *Jenseits von Gut und Böse – Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, en la página de internet Proyecto Gutenberg:

[http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1950&kapitel=1&cHash=8cc070cc212#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1950&kapitel=1&cHash=8cc070cc212#gb_found)

KUNISCH, Hermann. *Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, dtv, München, 1993. 415-420Sn.

PIGLIA Ricardo, *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 1986. 227pp.

ROBERT, Marthe. *Franz Kafka o la soledad*, FCE, México, 1982. 294pp.

ROSENBERG, Alfred Hoheneichen. *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, DHM, Berlin, 1933. 712Sn.

RÖTZER, Hans Gerd. *Geschichte der deutschen Literatur*. C. C. Buchner, Bamberg, 1997. Sn. 323-326/ 434-437

SCHLOSSER, Horst Dieter. *Dtv-Atlas zur deutschen Literatur. Tafeln und Texte*, dtv, München, 1983 Sn. 141-244

SCHMELING, Manfred, ed. (1984): *Teoría y praxis de la literatura comparada*, trad. Ignacio Torres Corredor, Barcelona, Alfa. Trad. de: *Vergleichende Literaturwissenschaft: Theorie und Praxis*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1981.

SCHÜCKING, Levin I. *El gusto literario*, FCE, México, 1978. 138pp.

SWIFT, Jonathan. *Los viajes de Gulliver*, edición Pilar Elena, Cátedra, trad. Pollux Hernández, Madrid, España, 2000. 601pp.

TODOROV, Tzvetan. *Crítica de la crítica, una novela de aprendizaje*, trad. José Sánchez Lecuna, Monte Ávila Editores, 1990.

-----, Tzvetan, *Teoría de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, Siglo XXI, México, 2007. 235pp.

UNTERSTEINER, Mario, “Le Antilogie di Protagora”, *Antiquitas*, 2-3, 1947-1948, pp. 34-44

WAGENBACH, Klaus. *La juventud de Franz Kafka (1883-1912)*. Monte Ávila, 1969. 132pp.

Periódico *El País*, 18 de febrero de 2008.