

# Kafka y Fellini: la irrealización de una obra

FRANCISCO JOSÉ RAMOS

Universidad de Puerto Rico  
escrituraeimagen@filos.ucm.es

*La desgracia del Quijote no es su fantasía, es Sancho Panza.* - F. Kafka

*A Enrique Pajón Mecloy*

En sus conversaciones con Kafka (1951), Gustav Janouch pregunta: “¿No le gusta el cine?”. Y Kafka responde: “De hecho, nunca he pensado en ello. Por supuesto que es [el cine] un maravilloso juguete. Pero no lo soporto, quizá porque soy por naturaleza muy «óptico». Soy un Hombre-ojo [*Augen-Mensch*]; pero el cine perturba la propia visión. La velocidad de los movimientos y el rápido cambio de imágenes obliga a mirar de una a la otra continuamente. La mirada no domina la película; es la película la que domina la mirada. Ellas inundan la propia conciencia. El cine implica imponerle un uniforme al ojo cuando antes estaba desnudo”<sup>1</sup>.

Antes estas palabras que hablan por sí solas, puede uno preguntarse: ¿qué relación puede haber entre el “genio atormentador” de Franz Kafka (1883-1924) y la “genial despreocupación” de Federico Fellini (1920-1994)? ¿Qué relación puede haber entre un escritor de comienzos del pasado siglo que cuestiona radicalmente las posibilidades del cine y un cineasta de finales del mismo siglo que abraza con fervor la literatura? Kafka sería cabalístico, telúrico y obsesivo a más no poder; Fellini sería pagano, liviano, volátil. El trágico Kafka y el cómico Fellini: Sófocles y Aristófanes.

---

<sup>1</sup> Cito de la edición inglesa: Janouch, G. *Conversations with Kafka*, Londres, 1971.

Esta oposición, sin dejar de ser válida, hay que matizarla para poder apreciar las sorprendentes tangencias de sus respectivas obras en medio de sus no menos obvias diferencias. Leer una obra de Kafka es adentrarse en un múltiple laberinto o, mejor dicho quizá, en un laberinto con “múltiples entradas”; en un “rizoma, una madriguera”, como destacan Deleuze & Guattari<sup>2</sup>. En todo caso, está claro que la obra del escritor judío-checo-alemán es una gran metáfora de la dimensión más radical de la condición humana que es el *desamparo*. La desnudez de la mirada, a la que se refiere Kafka en la entrevista, está sin embargo revestida de aquello que es para él, a la vez, condena y salvación: la escritura.

Para Kafka, la vida se intensifica con la escritura, llegando a ser, para valerme de unas expresiones de Fellini, “un espejo sin espejo; una escenificación del vacío”.<sup>3</sup> Así, por ejemplo, el inusitado “devenir animal” de los personajes de Kafka no deja de estar también habitado por la más íntima y extraña desolación. A su vez, el propio “devenir humano” del animal que habla es también la morada de lo más inhóspito e inhumano, como sucede en esas dos pequeñas obras maestras que son *Un artista del trapecio* y *Un artista del hambre*. Las fábulas o, mejor dicho, el *zoolograma* de Kafka (el ratoncito, la ratona, el gato, el perro, el buitro, las águilas...) desemboca en un milagroso –más que monstruoso– cruce de mamíferos, como se nos cuenta en *El cruce*:

Tengo un animal curioso, mitad gatito, mitad cordero. Es una herencia de mi padre. En mi poder se ha desarrollado del todo: antes era más cordero que gato. Ahora es mitad y mitad. Del gato tiene la cabeza y las uñas, del cordero el tamaño y la forma; de ambos los ojos, que son huraños y chispeantes, la piel suave y ajustada al cuerpo, los movimientos a la par saltarines y furtivos.<sup>4</sup>

Al contemplarlo, los niños “se plantean entonces las más extraordinarias preguntas, que no puede contestar ningún ser humano”. En correspondencia con esto, lo que podríamos llamar la *mitografía kafkiana* contiene en uno de sus relatos más breves, y quizá el más intenso, titulado justamente, *Prometeo*. Por su importancia para lo que estamos tratando, transcribo la versión íntegra a nuestra lengua de Jorge Luis Borges:

De Prometo informan cuatro leyendas. Según la primera, fue amarrado al Cáucaso, por haber revelado a los hombres los secretos divinos, y los dioses mandaron águilas a devorar su hígado, perpetuamente renovado.

<sup>2</sup> Deleuze, G. y Guattari, F., *Kafka, por una literatura menor*, México, Ediciones Era, 1983.

<sup>3</sup> Todas las citas de Fellini están tomadas de la edición del diario madrileño *El País*, 8 de octubre de 1987, la cual reproduce a su vez un artículo del diario italiano *La Repubblica*.

<sup>4</sup> Kafka, F., *La edificación de la muralla china y otros cuentos* (trad. de Jorge Luis Borges), Buenos Aires, Editorial Losada, 1992.

Según la segunda, Prometeo, agujoneado por el dolor de los picos desgarradores, se fue hundiéndose en la roca hasta compenetrarse con ella.

Según la tercera, la traición fue olvidada en el curso de los siglos. Los dioses lo olvidaron, las águilas lo olvidaron, él mismo la olvidó.

Según la cuarta, se cansaron de esa historia insensata. Se cansaron los dioses, las águilas lo olvidaron, él mismo la olvidó, la herida se cerró de cansancio.

Quedó el inexplicable peñasco.

La leyenda quiere explicar lo inexplicable.

Como nacida de una verdad, tiene que volver a lo inexplicable.<sup>5</sup>

Kafka se esfuerza por crear una escritura abocada a desentrañar el fenómeno humano no ya bajo el supuesto, cada vez más cuestionable, de “animal racional”, sino como “ese animal no determinado todavía”, como dice Nietzsche<sup>6</sup>. Quiere esto decir: como aquél que no se conforma, sin más, a sus designios biológicos, ya que ha descubierto la más extraña y entrañable de las tareas: inventarse a sí mismo al amparo del lenguaje y confrontar la persistente e indómita ignorancia de su propia existencia. Como bien ha señalado el filósofo español Enrique Pajón Mecloy: “Una humanidad imaginada, que no procede de la evolución biológica, sino de la creatividad literaria ha de tomar como punto de partida el sepulcro del mundo y la ceguera del hombre”<sup>7</sup>. Kafka no deja de señalar a esa ceguera ni de pasearse por los silencios de ese sepulcro. Se entiende así que *El ciego como figura literaria*, como nos demuestra Pajón en su último libro con dicho título, sea el visionario (Homero, Tiresias, Edipo...) que en virtud precisamente de su *invidencia*, llega a *interrogar la carencia* y a descifrar lo que la mayoría de los mortales no ven. En su afán por distraerse con lo que aparentemente se ve y se impone como «realidad», la condición humana parece no querer lidiar con lo que hay que ver.

Por otra parte, ver un film de Fellini es salir a la intemperie de un mundo no menos confuso y cotidiano, repleto de pasajes – y paisajes – oníricos. Las imágenes creadas en sus obras nos dan cuenta de los más desconcertados, y desconcertantes, personajes, sacados de una “prodigiosa galería de monstruos” que, como destaca Deleuze<sup>8</sup>, “parecen correr hacia sus tumbas, más que hacia su porvenir”. Esto se puede apreciar claramente con la puesta en escena de la agonía y dudosa muerte del payaso en *Los Clowns* (1971), que es también la metáfora de la agónica desaparición de la aventura circense. Ello se confirma de manera aún más radical en una de sus últimas películas: *E la nave va* (1984). Aquí los personajes se embarcan hacia un viaje indefinido para celebrar, con toda la fanfarria de la opereta italiana, las honras fúnebres de un desconocido. En la comedia *fellinesca* palpita una concepción

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Más allá del bien y del mal*, 62: «...dass der Mensch das noch nicht festgestellte Tier ist...».

<sup>7</sup> Pajón, E., *El ciego como figura literaria*, Madrid, Editorial Antígona, 2013.

<sup>8</sup> Deleuze, G., *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 120.

hedonista de lo trágico, por así decirlo, donde la tristeza y la melancolía se recubren de sensualidad. De la misma manera podría afirmarse que en la tragedia *kafkiana* se destila un peculiar sentido de la comedia que ridiculiza la gravedad y pesadumbre de las ambiciones humanas. El latente humor gris, y no ya negro ni blanco, de Fellini queda perfectamente plasmado en *E la nave va*. La película comienza, de hecho, en negro y blanco, hasta aparecer y desaparecer en el colorido inaudito de la algarabía y el silencio... Por su parte el mordaz sentido de humor de Kafka, su extravagante amor por la conjetura lúdica del chiste, queda perfectamente expresado en este formidable aforismo, el cual empata con el que sirve de epígrafe a este texto: “El primer animal doméstico de Adán después de la expulsión del paraíso terrenal fue la serpiente”<sup>9</sup>.

Los tejidos y la granulación o filigrana de las imágenes, tanto en el movimiento cinematográfico de Fellini como en la escritura fotográfica de Kafka, hacen de la experiencia artística un insistente homenaje a la *memoria del momento*. El Hombre-Ojo que Kafka quiere salvar de la imposición de las imágenes cinematográficas se encuentra en el cine de Fellini salvaguardado por la «geometría proyectiva» y las múltiples perspectivas con lo cuales da rienda suelta al movimiento de sus tomas, a la edición de sus fotogramas. Contrario a lo que más teme Kafka, Fellini no intenta imponer la dirección de su mirada; más bien, abandona las miradas de sus personajes en el momento fugaz de su evanescencia, para no aturdir al espectador. El gran maestro italiano estaría, pienso, completamente de acuerdo con estas palabras de Kafka: “El peligro sólo reside en la concepción estrecha y restrictiva del momento. Detrás de ella yace el abismo. Si se supera, todo es diferente. Sólo el momento cuenta. Ello determina la vida”<sup>10</sup>.

Se entiende entonces el protagonismo y el soplo persistente, a lo largo de todas las películas de Fellini, de aquello que no deja huella y que todo se lo lleva: el viento –cuyo eco resulta inseparable, en sus películas, de la caricia musical de una banda sonora que parece evocar el anhelo de su propio recuerdo. Pienso aquí en la íntima compañía de su esposa y actriz Julietta Masina y la de su gran amigo y compositor Nino Rota. Ambos, Kafka y Fellini, a pesar de la oposición de sus respectivos temperamentos artísticos, no cesan de encontrarse allí donde más parecen distanciarse. De una parte, el artificio de *Cinecittà*, donde se evidencia que esa gran mentira que es el cine también nos revela las emociones más primordiales e infantiles. Y, de la otra, la tremebunda voz narrativa de la *Metamorfosis* o la visión sobrecogedora de las alturas con la que se inicia *El Castillo*, tienen como trasfondo las nimias y ridí-

<sup>9</sup> Kafka, F., *Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero*, Barcelona /Buenos Aires, Editorial Laia, 1975. Esta extraña traducción remite al original alemán que reza así: *Tagerbücher, Briefe, Aphorismen, Fragmente*, es decir: *Diarios, Cartas, aforismos, fragmentos*.

<sup>10</sup> Kafka 1971, *op. cit.* (nota 1) p. 95.

culas circunstancias por las que brota la angustia humana. (A tono con esto, no se puede dejar de evocar, aunque sea de paso, entre uno y otro al genio de Orson Wells y sus grandes producciones: *El ciudadano Kane* y *El proceso*.)

En todo este complejo entramado de fuerzas creadoras nos percatamos del recurso, fundamental para todo creador, pero muy particularmente para Kafka y Fellini, del material onírico. Digo bien “material”, porque los sueños son la simiente de la *labor de la ilusión* con la que se despliegan las condiciones reales de la existencia: “¿Puedes acaso conocer algo que no sea una ilusión? Porque si la ilusión desapareciera deberías volver la mirada o te convertirías en un estatua de sal”<sup>11</sup>, escribe Kafka como atisbando lo que Jacques Lacan llama el “hueso de lo real”, al referirse a la experiencia psicoanalítica: “Basta remitirse al trazado de esta experiencia desde sus primeros pasos para ver, al contrario, que no permite para nada conformarse con un aforismo como *la vida es sueño*. El análisis, más que ninguna otra praxis, esta orientado hacia lo que, en la experiencia, es el hueso de lo real”<sup>12</sup>.

Toda la obra de Kafka puede *leerse* como un estudio o ensayo sobre la mirada; como un esfuerzo, tenaz hasta el agotamiento, para hacer “visible lo invisible”, al decir de Paul Klee, y demostrar de esta manera que, puesto que no es posible verse a sí mismo (nada ni nadie permanece idéntico a sí), es indispensable crear a partir de la ceguera espiritual de la condición humana. La literatura puede ser considerada como una invitación a *abrir los ojos* y *apartar la mirada* para no quedar cautivo ni de la ensoñación ni del deslumbramiento. Apartar la mirada permite pensar en lo que ha sido descubierto; abrir los ojos implica estar alertas y despiertos. Por lo mismo, *no querer leer*, y desentenderse, implica *no saber leer* entre líneas – *non intellegere* – para no tener que *ver* lo que hay. Y puesto que no hay pero ciego que el que no quiere ver, se pierde así la oportunidad –la ocasión, el *kairós*– de lo que se ofrece en el *instante* de la mirada. Se entiende así que el Hombre-Ojo (*Augen-Mensch*) de Kafka es un efectivo juego de palabras con el *Augen-Blick* de lo decisivo de cada momento.

A su vez, nada casualmente, el film *Intervista* (1987) es un experimento pseudo cinematográfico, con los más diversos planos de la mirada y un doloroso homenaje a la decrepitud de *Cinecittà* en medio del jadeo mediático y publicitario, encarnado en la asidua compañía de un equipo de la TV japonesa, sediento a la caza de celebridades. Es la manera, muy a lo Fellini, de *celebrar* con su despreocupada ironía la decadencia del cine y su transformación en empresa de lucro y explotación comercial con vista a la «satisfacción demagógica del gusto popular», como bien ha dicho Pierre Bourdieu, al referirse a la televisión.<sup>13</sup> Por eso: “Cuando no haya más

<sup>11</sup> Kafka 1975, *op. cit.* (nota 9), p. 187.

<sup>12</sup> Lacan, J., *El Seminario*, 11, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1984, p. 61.

<sup>13</sup> Léase el libro de Bourdieu, P., *Sobre la televisión* (Barcelona, Anagrama, 1997) que nace, muy a propósito e irónicamente, de un cuestionamiento del medio realizado en una entrevista televisiva.

dinero, se acaba la película”.<sup>14</sup> Pero *Intervista* es también una manera de celebrar la experiencia artística. El film desemboca, en efecto, en el reencuentro de dos de los grandes actores del maestro italiano: Marcello Mastroianni y Anita Ekberg, rememorando en la fastuosa residencia de esta última la famosa escena en la Fuente de Trevi de la *Dolce Vita* (1960).

*Intervista* gira en torno al “pretexto”, así le llama el propio Fellini, de rodar una película, la cual, de hecho, *nunca se realiza*, sobre el primer intento de Kafka de un proyecto igualmente *inconcluso* de novela: *América*. Sale así a relucir otra extraordinaria confluencia de ambos creadores: el experimento con lo que podríamos llamar la *metonimia infinita*. Si por “metonimia” entendemos el puro desplazamiento de significantes en función de lo que ya Aristóteles nombra en la *Poética* como las “voces peregrinas de la metáfora”<sup>15</sup>; y si por “infinita” entendemos la reanudación interminable de lo que siempre está por hacerse, entonces lo que Borges dice del cuento de Kafka *La edificación de la muralla china*, también es aplicable al conjunto de obra filmica de Fellini: “...el infinito es múltiple: para detener el curso de ejércitos infinitamente lejanos, un emperador infinitamente remoto en el tiempo y en el espacio ordena que infinitas generaciones levanten infinitamente un muro infinito que dé la vuelta a su infinito imperio”.<sup>16</sup> El *tormento* de Kafka es el movimiento infinito del fracaso; la *alegría* de Fellini es el despojo de todo fin y propósito: “Nunca le pongo *Fin* a mis películas porque en ellas cuento historias y las historias al igual que los personajes no tienen fin”. Nace de así una extraña pareja que se aproximan justamente allí donde más parecen alejarse.

Como dice Maurice Blanchot, Kafka parece disolverse en su soledad (“¿Se siente usted solo? – Me siento tan solo como Franz Kafka”)<sup>17</sup> para recrearse, una y otra vez, en el tamiz afectivo de la escritura. Fellini, por su parte, parecería que desaparece con cada uno de los desenlaces de sus películas, para renacer con el proyecto siempre por realizar de una obra que nunca tiene Fin. La meta-ironía en sus tres novelas póstumas es la gradual disminución nominal del protagonista que conduce a la sola letra del nombre propio: Karl Rossman, Josef K., K. Por su parte, para Fellini el acto de creación es la manera idónea de abandonarse a lo imprevisible de quien “no tiene nada que decir, pero que sabe cómo decirlo”, como él ha dicho.

Kafka insiste, quizá como ningún otro escritor en el siglo XX, en la ironía de una salvación que, al mismo tiempo que se logra con la escritura, se pierde con el dolor de la palabra conquistada, la cual nunca llega a ser aquello que promete ser nombrado. Kafka quiere crear una nueva Cábala (*qabbalah*) –palabra que en el hebreo original (קַבְּלָהּ) significa “tradición que se recibe”– para hacer de la literatu-

<sup>14</sup> Citado por Gilles Deleuze 1985, *op. cit.* (nota 8), p. 104.

<sup>15</sup> 1458a-30.

<sup>16</sup> Kafka 1992, *op. cit.* (nota 4), Prólogo.

<sup>17</sup> Blanchot, M., *De Kafka a Kafka*. México, FCE, 1991, p. 106.

ra un ejercicio ascético de auto-redención: “Escribir es una forma de plegaria”, llega a decir.<sup>18</sup> Pero también para mofarse de sí mismo hasta el último momento de vida, cuando deja dicho a su amigo Max Brod que destruya toda su obra, haciendo que regrese a “nada”. Téngase en cuenta aquí el hondo desarraigo de la cultura hebrea y el detalle, nada desdeñable, de que “el centro de la doctrina cabalística es la afirmación de que el nombre secreto de Dios es *ajin*”<sup>19</sup>, es decir: nada.

¿Pero qué es *nada*? Aquello que se nombra y piensa pero que resulta del *todo* inconcebible. Se puede afirmar que toda la obra de Kafka es un esfuerzo gigantesco, tan humorístico como desgarrador, para *aludir* exactamente a *eso* que sin cesar *elude* la palabra, es decir, la *irrealidad* de lo que se nombra. Le debemos a Enrique Pajón el esfuerzo conceptual más tenaz de profundizar en las implicaciones de la “irrealidad” en el contexto de la creación artística a partir del concepto de *la nada* (ahora hay que añadir el artículo). Junto a él podemos pensar lo siguiente: la nada no es, la nada se piensa. Pero desde el momento en que se piensa se vuelve inconcebible. He aquí la cuestión: no ya la disyuntiva de “ser o no ser”, sino la necesidad de *crear o de no crear* a partir de lo que no cesa de *devenir*, sin que nunca llegue a realizarse lo que *dice* “ser”. Así, pues, la “razón de ser” de la creatividad, es decir, el enigma de la *creación*, nos conduce a considerar que si en el principio es el lenguaje (*Logos*), entonces es el hombre quien ha creado a Dios a su imagen y semejanza, y, por lo tanto, de acuerdo con su *inanimidad*, y no Dios quien ha creado al hombre de acuerdo con su *esencialidad*. Si “Dios” significa *nada*, entonces la condición humana es aquello que crea el sentido de *la nada*, pues “el hombre prefiere querer la nada a no querer”<sup>20</sup>.

Se puede afirmar que en el ámbito de la creación artística el lenguaje se encuentra en la encrucijada de tener que lidiar con la subordinación a lo que se nos impone como *realidad* y, a la vez, permanecer fiel al *imperativo poético* (la expresión es de Paul Valéry) y, con ello, a la *irrealidad* de la ficción. Abundemos brevemente en esto. Aceptemos con Freud que los sueños son *Wunscherfüllung*: “cumplimiento de deseos”. Y aprovechemos esta succulenta palabra alemana de *Wunscherfüllung* para plantear lo que sigue. En el arte, como en los sueños, se pone en juego la *irrealización de una obra*, es decir: de aquello que siempre está por hacerse pero que nunca se realiza, pues “todo lo que se aproxima a la meta hace a la meta inaccesible”.<sup>21</sup> En los sueños como en el arte, los deseos se *cumplen* pero *no se realizan*. De ahí la perenne insatisfacción que mueve a la necesidad de soñar y de crear. Pero de ahí

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>19</sup> Zolla, E., «Prólogo», en Kafka 1975, *op. cit.* (nota 9),

<sup>20</sup> Con esta frase cierra Nietzsche su *Genealogía de la moral*.

<sup>21</sup> Blanchot 1991, *op. cit.* (nota 17), p. 68. Dice en alguna parte Alberto Giacometti: “Plus on s’approche, plus ça s’éloigne”. Léanse también al respecto las deliciosas páginas de Maurice Merleau-Ponty dedicadas a este asunto en la edición póstuma de su libro *Le visible et l’invisible* (París, Gallimard, Col. Tel, 1979, pp. 196-197).

también a la jovialidad de afirmar la fuerza o potencia del deseo, incluso allí donde se observa y constata su disipación. Este es el punto crucial de convergencia de la *poética del inconsciente* que rige los sueños y el *imperativo poético* que rige la actividad artística. Lo que se pone en juego en el arte como los sueños se juega “en otro tablero” que ya no el de la “realidad”.<sup>22</sup> Tanto en el arte como en los sueños se comparte el asunto fundamental de la ficción, el cual puede definirse como el *despliegue di/simulador de lo que aparece como verdad*. Una “verdad” cuya apariencia desborda, desconcierta y sobrecoge lo que se impone como “realidad”. Ahora bien, hay que marcar también las diferencias. Mientras que en los sueños esta “verdad” se cumple en tanto que *vivencia alucinatoria*, en la creación artística ella se nos *revela* (αλήθεια) como experiencia real de una *irrealidad*; o para decirlo de otra manera: como el despliegue de una *ficción* que llega a ser *más real* que la propia realidad, pues con ella se apunta o se pone en evidencia los *límites* de la condición humana y los confines de lo *ilimitado*. La clave está en entender que en los sueños y en el arte, la *ficción* nunca se realiza, pues si así fuera se destruiría aquello que la sostiene, es decir, la irrealidad.

Contrario a lo que vulgarmente se pregona, lo más decepcionante es que un sueño se haga “realidad”. Y lo opuesto a una creación artística consiste en complacer las expectativas de lo que se toma como realidad (*Realität*) y perder de vista el imperativo poético por el cual se articula lo *real* (*Wirklichkeit*). Con lo cual se puede establecer el siguiente principio que recojo de una reciente exposición artística en la ciudad alemana de Frankfurt: *Keine Poesie, keine Wirklichkeit* (“Si no hay poesía, no se da lo real”). En este contexto es necesario perfilar algunas distinciones conceptuales, que por ahora solamente dejamos sobre el tapete, para retomarlas, si acaso, en otra ocasión:

1. Lo *irreal*: con el adjetivo sustantivado y el refuerzo neutro del artículo se puede apreciar un movimiento oscilante entre la realidad y lo real. Aquí habría que considerar lo que ya Ortega y Gasset nombró como la “des-realización”, pero también el detalle nada desdeñable de que la “realidad” no deja de ser, por más poderosas que sean sus condiciones materiales, un precario artificio de la cultura;
2. La *irrealidad*, es decir: la afirmación ontológica de aquello que no existe: interesante paradoja;
3. La *irrealización*: la tarea siempre por hacer, por realizar y por venir. Por ejemplo: *La edificación de la muralla china* en tanto que relato auto-referencial de la propia obra de Kafka, o la obra cinematográfica de Fellini, cuyas películas no conducen a ningún “Fin”;
4. La *realización*: entendida ésta como el llevar a cabo una obra, pero también como el *encuentro de lo real*, es decir, de lo inasible e inarticulable en virtud del vacío e insustancialidad que, paradójicamente, constituye y envuelve todo lo que aparece y se presenta como realidad.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 70. Téngase en cuenta que Freud se refiere al inconsciente como “la otra escena”.

<sup>23</sup> Se habla aquí del encuentro *de* lo real, para distinguirlo del encuentro *con* lo real de que nos habla

Cabe finalmente preguntar: la *irrealización* de una obra, ¿acaso no es también la *realización* de lo imposible? Lo irreal es lo que no existe. Pero es también lo que no tiene por qué existir, pues si existiera quedaría atrapado en lo que se nos impone como “realidad”. Pero, a su vez, la ficción no deja de ser aquello por lo cual lo real se articula en tanto que *realización de lo imposible*. ¿Pero qué es lo imposible? Recordemos el relato de *Prometeo*. Retengamos que el mito quiere explicar lo inexplicable y que como nacido de una verdad, tiene que volver a lo inexplicable. Lo inexplicable no es, simplemente, lo que no se puede explicar. Se trata, más bien, de aquello que habiendo sido explicado se pliega de nuevo para volver a la intimidad de esa verdad poética que siempre está por articularse, a la manera de una *revelación que no se produce*, como solía decir Jorge Luis Borges. Tengamos al respecto en cuenta la siguiente advertencia de Lacan, la cual rebasa el ámbito estrictamente psicoanalítico, para situarnos de lleno en el plano ontológico (*malgré lui*): “A la función de lo imposible hay que abordarla con prudencia, como toda función que se presenta en forma negativa. Quisiera simplemente sugerirles que la mejor manera de abordar estas nociones es no tomarlas por el lado de la negación. Este método nos llevaría aquí a la pregunta acerca de lo posible, y lo imposible no es forzosamente su contrario, o si no, entonces, como lo opuesto a lo posible es con toda certeza lo real, tendremos que definir lo real como imposible”<sup>24</sup>.

Dejando dichas estas enigmáticas palabras, respondamos por ahora a las anteriores preguntas con esta no menos enigmática frase de Franz Kafka: “Nada de todo eso: a través de las palabras lanzan *miradas* residuos de luz”<sup>25</sup>. Recordemos al Hombre-Ojo y el momento de la mirada. Recordemos que no hay peor ciego que el que no quiere ver. Y dejemos que se ponga en evidencia lo real de lo que siempre ha sido: nada en sí mismo, todo en cada cosa.

---

Lacan en su ya mencionado Seminario 11. Consúltese al respecto: Ramos, F. J. *La danza en el laberinto y La invención de sí mismo* (Madrid, Editorial Fundamentos, 2003 y 2008 respectivamente).

<sup>24</sup> Lacan 1984, *op. cit.*, (nota 12), p. 174.

<sup>25</sup> Kafka 1975, *op. cit.* (nota 9), p. 169. Ha dicho María Zambrano: “Enigma es una respuesta disfrazada de pregunta. La respuesta está jugando al escondite dentro de la pregunta”, en *Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1989.