

Real Filharmonía de Galicia: «Pleasure Island»



Introducción

Nos relatos "Non se culpe a ninguén" (1956) de Cortázar e "As preocupacións dun pai de familia" (1919) de Kafka; atopamos presenzas inquietantes.

No caso de Cortázar, un personaxe dispónse a poñer un xerse para saír a cear. Unha acción aparentemente anodina, se non fóra polas consecuencias dramáticas que lle seguirán: o home, nun intento de poñer a peza, acaba encerellado nunha loita frenética e desesperada por sacar a cabeza fóra do mesmo, deixando atrás toda unha ristra de la acumulada na súa boca, nas orellas, ata nos ollos; desexando unha bocanada de aire que o libere ao final do túnel. E se soamente fose iso, quizá o noso personaxe sobrevivise a todo mal pronóstico: cando a súa man consegue sobresaír pola manga do xerse, esta vólvese ameazante e estraña ante os ollos incrédulos do que observa famento. O xogo entre a man e o de cuxa man quedou desprazada comezou.

En Kafka, outro personaxe observa un obxecto de aparencia familiar pero que, ao mesmo tempo, é descrito como “vago e indefinido”. Un ser singular que habita na casa, coma se “sempre estivese alí” aínda que a súa estraña presenza limita coas posibilidades cálidas do fogar. “Odradek”, como se fai chamar, conxuga o estraño e o familiar nunha imprecisa morfoloxía: “é como un carrete de fío plano e con forma de estrela”. Un ser feito de anacos ensamblados, materiais inútiles acumulados na parte traseira dos caixóns ou dos armarios das casas. E se a súa definición é imprecisa, determinar un “para que serve” ese obxecto resulta aínda máis perturbador: é posible “vivir” sen dar con «un sentido» das cousas?

A nosa proposta cruza o movemento escénico e a música de Tejera e Stravinski, respectivamente, para profundizar nos imaxinarios satíricos e surreais de ambos autores para partir do xogo co «extrañamente familiar»: desde a extensión dunha man que se volve estraña ao corpo ata o insólito encontro cun obxecto cuxa inutilidade deixa un rastro de profundo desasosego: que nos contan estas percepcións, estes rumbos, estas miradas aparentemente inusuais?

A primeira peza do programa, baseada no conto de Kafka, está pensada para dúo, asociada coas *Danzas concertantes* de Stravinski compostas en 1942.

A segunda peza, baseada no conto de Cortázar, está pensada para intérprete soa asociada coa música *Internités* do compositor Januibe Tejera, estreada no Festival de Música Contemporánea ENSEMS na tempada 2021/22 (XENSEMS).

Ambas as pezas propoñen un contraste non só a nivel dramático, senón na súa concepción escénica e sonora, co obxectivo de mostrar que hai de estraño, peculiar ou extraordinario naquilo supostamente cotián.

Programa

I

Non se culpe a ninguén (1956), Cortázar
Internités (2022), Januibe Tejera [20”]

Intérprete: Estela Merlos
Coreografía: Ariadna Montfort e Estela Merlos
Dirección: Ariadna Montfort

II

As perocupacións dun pai de familia (1919), Kafka.
Danzas concertantes (1942), I. Stravinsky [20”]

Intérpretes: Estela Merlos e Ariadna Montfort
Coreografía e Dirección: Ariadna Montfort e Estela Merlos

Sebastian Zinca, dirección musical
Ariadna Montfort e Estela Merlos, coreógrafas e intérpretes
Cristina Cubells, diseño e dirección artística
Mervat Alramli, axudante de dirección art.

RELATOS COMPLETOS

No se culpe a nadie (1956) de Julio Cortázar

"El frío complica siempre las cosas, en verano se está tan cerca del mundo, tan piel contra piel, pero ahora a las seis y media su mujer lo espera en una tienda para elegir un regalo de casamiento, ya es tarde y se da cuenta de que hace fresco, hay que ponerse el pulóver azul, cualquier cosa que vaya bien con el traje gris, el otoño es un ponerse y sacarse pulóveres, irse encerrando, alejando. Sin ganas silba un tango mientras se aparta de la ventana abierta, busca el pulóver en el armario y empieza a ponérselo delante del espejo. No es fácil, a lo mejor por culpa de la camisa que se adhiere a la lana del pulóver, pero le cuesta hacer pasar el brazo, poco a poco va avanzando la mano hasta que al fin asoma un dedo fuera del puño de lana azul, pero a la luz del atardecer el dedo tiene un aire como de arrugado y metido para adentro, con una uña negra terminada en punta. De un tirón se arranca la manga del pulóver y se mira la mano como si no fuese suya, pero ahora que está fuera del pulóver se ve que es su mano de siempre y él la deja caer al extremo del brazo flojo y se le ocurre que lo mejor será meter el otro brazo en la otra manga a ver si así resulta más sencillo.

Parecería que no lo es porque apenas la lana del pulóver se ha pegado otra vez a la tela de la camisa, la falta de costumbre de empezar por la otra manga dificulta todavía más la operación, y aunque se ha puesto a silbar de nuevo para distraerse siente que la mano avanza apenas y que sin alguna maniobra complementaria no conseguirá hacerla llegar nunca a la salida. Mejor todo al mismo tiempo, agachar la cabeza para calzarla a la altura del cuello del pulóver a la vez que mete el brazo libre en la otra manga enderezándola y tirando simultáneamente con los dos brazos y el cuello. En la repentina penumbra azul que lo envuelve parece absurdo seguir silbando, empieza a sentir como un calor en la cara aunque parte de la cabeza ya debería estar afuera, pero la frente y toda la cara siguen cubiertas y las manos andan apenas por la mitad de las mangas. Por más que tira nada sale afuera y ahora se le ocurre pensar que a lo mejor se ha equivocado en esa especie de cólera irónica con que reanudó la tarea, y que ha hecho la tontería de meter la cabeza en una de las mangas y una mano en el cuello del pulóver. Si fuese así su mano tendría que salir fácilmente pero aunque tira con todas sus fuerzas no logra hacer avanzar ninguna de las dos manos, aunque en cambio, parecería que la cabeza está a punto de abrirse paso porque la lana azul le aprieta ahora con una fuerza casi irritante la nariz y la boca, lo sofoca más de lo que hubiera podido imaginarse, obligándolo a respirar profundamente mientras la lana se va humedeciendo contra la boca, probablemente desteñirá y le manchará la cara de azul.

Por suerte en ese mismo momento su mano derecha asoma al aire al frío de afuera, por lo menos ya hay una afuera, aunque la otra siga apresada en la manga, quizá era cierto que su mano derecha estaba metida en el cuello del pulóver por eso lo que él creía el cuello le está apretando de esa manera la cara sofocándolo cada vez más, y en cambio la mano ha podido salir fácilmente. De todos modos y para

estar seguro lo único que puede hacer es seguir abriéndose paso respirando a fondo y dejando escapar el aire poco a poco, aunque sea absurdo porque nada le impide respirar perfectamente, salvo que el aire que traga está mezclado con pelusas de lana del cuello o de la manga del pulóver, y además hay el gusto del pulóver, ese gusto azul de la lana que le debe estar manchando la cara ahora que la humedad del aliento se mezcla cada vez más con la lana, y aunque no puede verlo porque si abre los ojos las pestañas tropiezan dolorosamente con la lana, está seguro de que el azul le va envolviendo la boca mojada, los agujeros de la nariz, le gana las mejillas, y todo eso lo va llenando de ansiedad y quisiera terminar de ponerse de una vez el pulóver sin contar que debe ser tarde y su mujer estará impacientándose en la puerta de la tienda.

Se dice que lo más sensato es concentrar la atención en su mano derecha, porque esa mano por fuera del pulóver está en contacto con el aire frío de la habitación es como un anuncio de que ya falta poco y además puede ayudarlo, ir subiendo por la espalda hasta aferrar el borde inferior del pulóver con ese movimiento clásico que ayuda a ponerse cualquier pulóver tirando enérgicamente hacia abajo. Lo malo es que aunque la mano palpa la espalda buscando el borde de lana, parecería que el pulóver ha quedado completamente arrollado cerca del cuello y lo único que encuentra la mano es la camisa cada vez más arrugada y hasta salida en parte del pantalón, y de poco sirve traer la mano y querer tirar de la delantera del pulóver porque sobre el pecho no se siente más que la camisa, el pulóver debe haber pasado apenas por los hombros y estará ahí arrollado y tenso como si él tuviera los hombros demasiado anchos para ese pulóver lo que en definitiva prueba que realmente se ha equivocado y ha metido una mano en el cuello y la otra en una manga, con lo cual la distancia que va del cuello a una de las mangas es exactamente la mitad de la que va de una manga a otra, y eso explica que él tenga la cabeza un poco ladeada a la izquierda, del lado donde la mano sigue prisionera en la manga, si es la manga, y que en cambio su mano derecha que ya está afuera se mueva con toda libertad en el aire aunque no consiga hacer bajar el pulóver que sigue como arrollado en lo alto de su cuerpo.

Irónicamente se le ocurre que si hubiera una silla cerca podría descansar y respirar mejor hasta ponerse del todo el pulóver, pero ha perdido la orientación después de haber girado tantas veces con esa especie de gimnasia eufórica que inicia siempre la colocación de una prenda de ropa y que tiene algo de paso de baile disimulado, que nadie puede reprochar porque responde a una finalidad utilitaria y no a culpables tendencias coreográficas. En el fondo la verdadera solución sería sacarse el pulóver puesto que no ha podido ponérselo, y comprobar la entrada correcta de cada mano en las mangas y de la cabeza en el cuello, pero la mano derecha desordenadamente sigue yendo y viniendo como si ya fuera ridículo renunciar a esa altura de las cosas, y en algún momento hasta obedece y sube a la altura de la cabeza y tira hacia arriba sin que él comprenda a tiempo que el pulóver se le ha pegado en la cara con esa gomosidad húmeda del aliento mezclado con el azul de la lana, y cuando la mano tira hacia arriba es un dolor como si le desgarraran las orejas y quisieran arrancarle las pestañas. Entonces más despacio, entonces hay que utilizar la mano metida en la manga izquierda, si es la manga y no el cuello, y para eso con la mano derecha ayudar a la mano izquierda para que pueda avanzar por la manga o retroceder y zafarse, aunque es casi imposible coordinar los movimientos de las dos manos, como si la mano izquierda fuese una rata metida en una jaula y desde afuera otra rata quisiera ayudarla a escaparse, a menos que en vez de ayudarla la esté mordiendo porque de golpe le duele la mano prisionera y a la vez la otra mano se hinca con todas sus fuerzas en eso que debe ser su mano y que le duele, le duele a tal punto que renuncia a quitarse el pulóver, prefiere intentar un último esfuerzo para sacar la cabeza fuera del cuello y la rata izquierda fuera de la jaula y lo intenta luchando con todo el cuerpo, echándose hacia adelante y hacia atrás, girando en medio de la habitación, si es que está en el medio porque ahora alcanza a pensar que la ventana ha quedado abierta y que es peligroso seguir girando a ciegas, prefiere detenerse aunque su mano derecha siga yendo y viniendo sin ocuparse del pulóver, aunque su mano izquierda le duela cada vez más como si tuviera los dedos mordidos o quemados, y sin embargo esa mano le obedece, contrayendo poco a poco los dedos lacerados alcanza a aferrar a través de la manga el borde del pulóver arrollado en el hombro, tira hacia abajo casi sin

fuerza, le duele demasiado y haría falta que la mano derecha ayudara en vez de trepar o bajar inútilmente por las piernas en vez de pellizcarle el muslo como lo está haciendo, arañándolo y pellizcándolo a través de la ropa sin que pueda impedirlo porque toda su voluntad acaba en la mano izquierda, quizá ha caído de rodillas y se siente como colgado de la mano izquierda que tira una vez más del pulóver y de golpe es el frío en las cejas y en la frente, en los ojos, absurdamente no quiere abrir los ojos pero sabe que ha salido fuera, esa materia fría, esa delicia es el aire libre, y no quiere abrir los ojos y espera un segundo, dos segundos, se deja vivir en un tiempo frío y diferente, el tiempo de fuera del pulóver, está de rodillas y es hermoso estar así hasta que poco a poco agradecidamente entreabre los ojos libres de la baba azul de la lana de adentro, entreabre los ojos y ve las cinco uñas negras suspendidas apuntando a sus ojos, vibrando en el aire antes de saltar contra sus ojos, y tiene el tiempo de bajar los párpados y echarse atrás cubriéndose con la mano izquierda que es su mano, que es todo lo que le queda para que lo defienda desde dentro de la manga, para que tire hacia arriba el cuello del pulóver y la baba azul le envuelva otra vez la cara mientras se endereza para huir a otra parte, para llegar por fin a alguna parte sin mano y sin pulóver, donde solamente haya un aire fragoroso que lo envuelva y lo acompañe y lo acaricie doce pisos.”

Arredor do relato....

Cruces

O conto de Cortázar abre un mundo de interpretacións e reflexións posibles que, ao tempo, son ampliadas e matizadas pola proposta escénica e musical que presentamos: que correspondencias, diálogos e matices atopamos entre o conto orixinal e a proposta do concerto?, pode a música e o movemento explorar outras facetas que o relato dificilmente pode?, en que medida somos capaces de definilas?

Forma do relato

Cortázar fai algo insólito co seu relato e é contaxiarnos, como lectores, do ritmo frenético que experimenta o noso personaxe ao tentar sobrevivir á asfixia do pulóver. Isto conségueno grazas ao uso, aparentemente descoidado, dos signos de puntuación. A medida que un le, e a medida que transcorre o tempo, afectámonos da falta de aire: as frases vólvense máis prolongadas, con menos marcas de puntuación e, na ansiosa procura dun punto que nos permita tomar aire e proseguir con certa calma, aceleramos inconscientemente a lectura ata dar co final do relato. A lectura imprime a angustia do personaxe, que vai progresivamente *in crescendo*.

“O persoal é político”

Cortázar emprega a linguaxe simbólica para describir unha situación cotiá que acaba tornándose profundamente insólita na loita dun home por colocarse unha sinxela peza. Desde os seus inicios, aparentemente convencionais, ata a fatídica caída pola xanela froito da disociación do seu propio corpo: ironicamente, acompañado dun alegre asubío co que o protagonista trata de dicirse a si mesmo que “todo está ben”. Cortázar consegue que unha pequena acción que rompe coa rutina da semana (saír a cear) se convirta nun espectáculo frustrado de alguén que loita consigo mesmo para saír dos seus propios límites.

Como esta, e baixo a pegada do relato fantástico, podemos atopar numerosas lecturas posibles desde as que tirar do fío. Doutra banda, non é tamén no cotián, naquelas experiencias presuntamente banais ou triviais, onde máis batallas libramos?

Carol Hanish (1969) acuñou un concepto que hoxe ten moito peso no campo da política, dos estudos de xénero e da educación. Decía que “o persoal é político” e con iso quería convencernos de que hai malestares da esfera íntima ou privada que son, en realidade, problemas sociais, políticos ou estruturais. É dicir, que aquilo que pensamos que “só nos pasa a nós”, ben somos responsables e debemos atopar solucións individuais son, en realidade, lecturas nesgadas e parciais dunha realidade moito máis ampla: hoxe en día adoitamos dar máis peso a paliar os efectos que causan certos malestares

que non en buscar as causas estruturais que os provocan. E, nese sentido, dinos a autora: «non hai solucións persoais, só hai acción colectiva para unha solución colectiva». Hoxe vivimos nun modelo de capitalismo que, como di Mark Fisher, “é capaz de propoñer solucións aos problemas que el mesmo provoca”: por exemplo, se pensamos no aumento de problemas como son depresión ou a ansiedade e se os reducimos unicamente a problemas químicos ou psicolóxicos acabamos “personalizando” os problemas; cando os ritmos frenéticos das grandes cidades, a perda da capacidade de atención baixo a ferocidade das novas tecnoloxías, a perda de tecido social ou a supervivencia nun mundo altamente competitivo fai, sen dúbida, que os malestares se disparen. Cales son as raíces? Colectivizar os malestares é facer deles problemas políticos.

Las preocupaciones de un padre de familia (1919) de Franz Kafka

"Algunos dicen que la palabra «odradek» precede del esloveno, y sobre esta base tratan de establecer su etimología. Otros, en cambio, creen que es de origen alemán, con alguna influencia del esloveno. Pero la incertidumbre de ambos supuestos despierta la sospecha de que ninguno de los dos sea correcto, sobre todo porque no ayudan a determinar el sentido de esa palabra.

Como es lógico, nadie se preocuparía por semejante investigación si no fuera porque existe realmente un ser llamado Odradek. A primera vista tiene el aspecto de un carrete de hilo en forma de estrella plana. Parece cubierto de hilo, pero más bien se trata de pedazos de hilo, de los tipos y colores más diversos, anudados o apelmazados entre sí. 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, 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.

Uno siente la tentación de creer que esta criatura tuvo, tiempo atrás, una figura más razonable y que ahora está rota. Pero éste no parece ser el caso; al menos, no encuentro ningún indicio de ello; en ninguna parte se ven huellas de añadidos o de puntas de rotura que pudieran darnos una pista en ese sentido; aunque el conjunto es absurdo, parece completo en sí. Y no es posible dar más detalles, porque Odradek es muy movedizo y no se deja atrapar.

Habita alternativamente en la buhardilla, en escalera, en los pasillos y en el vestíbulo. A veces no se deja ver durante varios meses, como si se hubiese ido a otras casas, pero siempre vuelve a la nuestra. A veces, cuando uno sale por la puerta y lo descubre arrimado a la baranda, al pie de la escalera, entran ganas de hablar con él. No se le hacen preguntas difíciles, desde luego, porque, como es tan pequeño, uno lo trata como si fuera un niño.

- ¿Cómo te llamas? -le pregunto.

-Odradek -me contesta.

- ¿Y dónde vives?

-Domicilio indeterminado -dice y se ríe.

Es una risa como la que se podría producir si no se tuvieran pulmones. Suena como el crujido de hojas secas, y con ella suele concluir la conversación. A veces ni siquiera contesta y permanece tan callado como la madera de la que parece hecho.

En vano me pregunto qué será de él. ¿Acaso puede morir? Todo lo que muere debe haber tenido alguna razón de ser, alguna clase de actividad que lo ha desgastado. Y éste no es el caso de Odradek. ¿Acaso rodará algún día por la escalera, arrastrando unos hilos ante los pies de mis hijos y de los hijos de mis

hijos? No parece que haga mal a nadie; pero casi me resulta dolorosa la idea de que me pueda sobrevivir. "

Arredor do relato....

Dicía Camus que “as historias de Kafka son aventuras inquietantes que arrastran a personaxes temblorosos e obstinados na persecución de problemas que non formulan nunca”. O secreto dos relatos de Kafka reside, sen dúbida, na súa ambigüidade fundamental: nesas oscilacións perpetuas entre o natural e o extraordinario, o individuo e o universal, o trágico e o cotián, o absurdo e o lóxico; permitíndonos coñecer toda unha xanela de significacións posibles. A continuación, relatamos algunhas posibles liñas:

O “estrañamente familiar”, entre Ernst Jentsch e Sigmund Freud (1919)

En que medida o “Odradek” nos conduce a aquilo que Jentsch e Freud catalogaron como “unheimlich”?, que produce a súa presenza ante os ollos do observador e por que?, é o “Odradek” algo familiar ou se mantén sempre baixo unha presenza indeterminada?, podemos dicir que é algo que habita entre o estraño e o coñecido?

Heimlich, di Freud, ten dous tipos de representacións afastadas entre si: un sentido de algo “familiar, íntimo, amable” e un segundo significado referido a “o secreto, o oculto, o impenetrable”. O seu sentido evoluciona de tal maneira que a súa antónimo, unheimlich (non-familiar ou comunmente denominado como “estrañamente familiar”), case se confunde co seu contrario, “heimlich”, creando un xogo de confusións entre o familiar e o estraño, entre o que é íntimo e o que non é. Freud tomou esta formulación de Ernst Jentsch, un psicólogo alemán coñecido polos seus estudos en torno ao concepto do uncanny, ou o estraño. En ambos os autores atopamos correspondencias sobre que provoca a vivencia de algo que nos resulta estraño e familiar ao mesmo tempo: un choque que pode ser definido como sinistro e angustiante.

Para Jentsch, o unheimlich prodúcese cando combinamos algo descoñecido (e que, por tanto, dámos unha certa inseguridade) e algo próximo ou familiar: é, como di o autor, co que un se atopa “non coñecéndo”. O seguinte cadro de Magritte, titulado “Rapaza comendo un paxaro” (1927), dámos pistas diso:

En que medida o “Odradek” condúcenos a aquilo que Jentsch e Freud catalogaron como *unheimlich*?, que produce a súa presenza ante os ollos do observador e por que?, é o “Odradek” algo familiar ou se mantén sempre baixo unha presenza indeterminada?, podemos dicir que é algo que habita entre o estraño e o coñecido?

Heimlich, di Freud, ten dous tipos de representacións afastadas entre si: un sentido de algo “familiar, íntimo, amable” e un segundo significado referido a “o secreto, o oculto, o impenetrable”. O seu sentido evoluciona de tal maneira que a súa antónimo, *unheimlich* (non-familiar ou comunmente denominado como “estrañamente familiar”), case se confunde co seu contrario, *heimlich*, creando un xogo de confusións entre o familiar e o estraño, entre o que é íntimo e o que non é. Freud tomou esta formulación de Ernst Jentsch, un psicólogo alemán coñecido polos seus estudos en torno ao concepto do *uncanny*, ou o estraño. En ambos os autores atopamos correspondencias sobre que provoca a vivencia de algo que nos resulta estraño e familiar ao mesmo tempo: un choque que pode ser definido como sinistro e angustiante.

Para Jentsch, o *unheimlich* prodúcese cando combinamos algo descoñecido (e que, por tanto, dámos unha certa inseguridade) e algo próximo ou familiar: é, como di o autor, co que un se atopa “non

coñecéndoo”. O seguinte cadro de Magritte, titulado “Nena nova comendo un paxaro” (1927), dános pistas diso:



O *unheimlich* sería, para Jentsch, a combinación entre dúas realidades irreconciliables: a inocencia ou candidez da nena atópase coa acción violenta de comer un paxaro. Una conducta que nos choca, pois é algo que “no esperaríamos ver” ou atopar de xeito combinado.

Freud dá un paso máis aló na definición de Jentsch matizando que o *unheimlich* parte de algo que, sendo coñecido e familiar, vólvese descoñecido. De feito, a angustia, para o autor, prodúcese cando percibimos algo estraño que emerxe do coñecido e o familiar: é dicir, que dalgún modo resúltanos familiar, pero hai algo niso que deixa de selo, ou que non o é, por algún motivo.

Schelling, outro autor alemán do romanticismo, imprime na súa definición o carácter do sinistro: “o *unheimlich* é aquilo que debendo permanecer en segredo, en oculto, en estado latente; con todo, saíu á luz”: figuras de cera, bonecas antigas ou autómatas... “Seres” que, dacabalo entre o animado e o inanimado, resúltannos estrañamente reais, de modo que ao achegarnos demasiado a eles invádennos sentimentos de fuxida ante un posible movemento inesperado.



O cinesasta Svankmajer dedicou boa parte da súa obra a revivir estes imaxinarios. Este é un exemplo da súa película “Alice” (1988) baseada no clásico *Alice in Wonderland* (1865) de L. Carroll.

Outros exemplos dos que Freud nos fala son do “dobre e a súa repetición”, sexa referido a lugares (*déjà vu*) como a persoas (*doppelgänger*): quen non camiñou por un sitio baixo a inquietante sensación de que xa estivo? E o caso dos “dobres humanos”, que tanto persiste na cultura cinematográfica¹ : desde “aquele outro” desprazado de si mesmo no encontro final do protagonista co seu eu do futuro en 2001: “Odisea no espacio” (Kubrick, 1968) ata as simpáticas xemelgas no “Resplendor” (Kubrick, 1980).



“Os límites do meu mundo son os límites da miña linguaxe”

Dicía Wittgenstein que “os límites do meu mundo son os límites da miña linguaxe”, é dicir, que a linguaxe delimita, constrúe realidade (e, tamén, exerce poder). O observador define ao “Odradek” sen dar cunha definición precisa ou unha catalogación que nos permita situalo “como algo concreto” e coñecido: soamente coñecemos vagas impresións e a súa descrición mestura elementos cotiáns que pertencerían a outros mundos. Ademais, fala e rise, e non concreta onde vive. Inquiéтанos non poder “situalo”, ou “catalogalo”?, darlle unha entidade precisa?, por que?

O “Odradek” convídanos a reflexionar arredor dos límites da linguaxe e o modo no que nos definimos a nós e á nosa contorna a partir deste: isto é, ao alcance do que coñecemos. Cando algo non pode ser definido ou concretado dunha determinada maneira, porque desborda os límites dos nosos posibles, cabe preguntarnos en que medida constrinxímonos ao que coñecemos ou ben decidimos crear novas formas (categorías, definicións) que nos permitan coñecer o mundo desde outros lugares: quizá o “Odradek” empúxanos a desbordar estes límites.

“O aparentemente inútil”

Sen dúbida, un dos piares fundamentais da lectura de Kafka baséase en canto útil ou inútil resulta ese obxecto para o que observa, inqueda ante a dificultade da súa resolución: non é soamente a súa estraña morfoloxía, senón a dificultade por determinar a súa funcionalidade.

Nunha sociedade marcada por discursos frenéticos sobre o rendemento, a competitividade ou a rendibilidade, cabe preguntarnos en que medida os nosos discursos, as nosas formas de vida e as nosas relacións sociais están marcadas por unha retórica eminentemente funcional: é dicir, de cuán útiles somos en termos de produtividade. Di Garcés que “a validez” dos individuos (pensemos como estudantes), baixo o prisma do capitalismo tardío, baséase en cuán podemos extraer de nós mesmos en termos de produtividade. A clásica promesa grega do “aprender por aprender”, ou de aprender como unha forma de coñecernos máis a nós mesmos (“desvelarnos, deas-coñecernos, deconstruírnos”) acaba soterrado baixo un modelo utilitarista de mercado baseado na aprendizaxe de algo “que nos sirva”. Urdine di: “a ditadura do proveito alcanzou un poder que está fóra de calquera límite, non hai aspecto da vida de todos nós que non estea dominado polo utilitarismo”. En que medida o “Odradek”, sendo algo “inútil” e sen funcionalidade algunha, pon patas para arriba todo este discurso baseado na produtividade?

¹ Para máis inri, o filósofo Zizek fala de ‘a monstruosidade do outro’, definindo o seguinte: «Non somente é o próximo o que ule mal, senón que o próximo que ule mal é unha proxección de nós mesmos, unha alteridade e unha extrañeza que retorna subitamente para poñer en cuestión todo aquilo que é hixiénico”.

Sen dúbida, a frase final do que observa a “Odradek” resulta aínda máis reveladora: “non parece que faga mal a ninguén; pero case me resulta dolorosa a idea de que me poida sobrevivir”. Rematemos pois, con algunhas reflexións máis existenciais: é a vida unha procura por dar un sentido “útil” a aquilo que facemos?, angústianos non poder facelo?, por que?, a que nos referimos cando falamos de algo útil ou inútil?

O medo a que “Odradek” sobreviva ao noso observante... vén determinado pola evidencia de que, a final de contas, o que facemos é tratar de “dar sentido” a unha vida “sen sentido”? Noutras palabras: fainos a “inutilidade” de “Odradek” conscientes da nosa propia ilusión?, ou quizáis o que nos quere dicir é algo máis simple... que quizáis é posible vivir doutro xeito.

Feliz concerto!