

LA RENOVACIÓN NARRATIVA DEL SIGLO XX

Introducción. Contexto social y artístico

Toda fórmula narrativa nos habla de una especial concepción del mundo y de la realidad. Si hoy consideramos superadas las técnicas del relato del s. XIX es porque nuestra cosmovisión ha cambiado profundamente.

La novela del XIX refleja, predominantemente, un mundo estable y dominado por el hombre. En su fondo ideológico se encuentran el racionalismo, el positivismo, el psicologismo y la admiración por las ciencias experimentales. Expone una visión que confía en la realidad, que la considera sólida, segura, dominada por el progreso.

Frente a este mundo verosímil y analizable, casi toda la novela del XX ha tratado de buscar en el terreno del misterio de la conducta y la psicología humanas, y en el de la realidad cambiante e imprevisible, la verdadera realidad, que ya no es sólida, ni estable, ni fácil de aprehender (la física cuántica, la estructura de la materia y su relación con la energía, la relatividad del tiempo y el espacio lo demuestran).

La crisis de la novela realista tiene lugar en los primeros años del XX y va unida a nombres universales como **Proust, Kafka, Joyce, Gide, Unamuno, Huxley, Miller, Wolf, Hesse** y otros que abrieron la narrativa a nuevas técnicas y tratamientos de la realidad.

En España, la irrupción sistemática de las nuevas técnicas narrativas tiene lugar con posterioridad a la guerra civil (Cela, Delibes, Goytisolo, Torrente Ballester, Ferlosio, Benet...), pero, en lo relativo a la actitud del autor frente a la realidad, es mucho antes cuando se produce la ruptura con la novela tradicional. Hombres del 98 como Unamuno, Valle o Azorín, han roto ya los moldes clásicos y apuntan a una nueva visión, existencial, esperpéntica o conflictiva a través de personajes que nada tienen que ver con los del realismo precedente.

(NOTA: los dos siguientes apartados, con asterisco, aquellos que hablan de la realidad del siglo XX y de las características de la narrativa actual los he incluido para que os ayuden a entender mejor el tema. Leedlos al menos, pues me parecen bastante aclaratorios. No son puntos obligados, lo que no quiere decir que no aprovechéis algunas de sus ideas y las mencionéis durante el examen si lo consideráis oportuno).

*** La cambiante realidad del siglo XX.**

La sociedad occidental del XX ha sufrido profundos cambios: de los inicios del maquinismo a los modernos ordenadores, el “boom” demográfico, la píldora y la planificación familiar, la carrera espacial y el imperio del automóvil; dos guerras mundiales, el Vietnam y los conflictos de Oriente medio, la primavera de Praga, la revolución hippie; la formación de bloques y su reciente desmantelamiento; la rebelión de las masas y el consumismo, por sólo citar algunos.

Todos los valores tradicionales estables han sido impugnados o cuestionados: la religiosidad, la jerarquía social, la filosofía, las costumbres, la economía, el pensamiento y el arte. Del racionalismo como pauta de actuación se ha pasado al vitalismo como pauta individual basada en el deseo exultante de vivir plenamente. Frente a una sociedad estable y de vida tranquila, el siglo XX mitifica lo cambiante, lo novedoso en todas sus formas.

Ha muerto la concepción del hombre enciclopédico: la ciencia diversifica cada vez más sus ramas, la especialización exige un conocimiento muy localizado en una de ellas. La misma ciencia ha perdido su valor universal y su solidez; hoy todo es relativo, impugnable, inmediato. Frente al hombre de siglos pasados que organizaba su vida regido por lo invisible (Dios, la razón universal, la tradición), el hombre del XX se lanza a la existencia inmediata de su vida, extrayendo de ella normas de actuación.

***Características de la narrativa del XX.**

De lo dicho arriba, se desprende que la vida y el vivir aparecen en la novela como algo en tensión, lleno de contradicciones y fuente de angustia y ansiedad, vivida frecuentemente como decepción o como fracaso doloroso. El tema recurrente es “el hombre”, su problemática existencia, su actitud ante lo que le rodea: amores, pasiones, angustias y respuestas individuales ante su realidad inmediata.

Los avances y aportaciones de la psicología han servido a los novelistas para crear personajes más complejos, sin perfiles psicológicos sencillos ni dirigidos por el autor para responder a una idea o a un tipo de conducta previamente determinada (personajes planos), sino seres contradictorios, inestables, capaces de heroísmo y de degradación moral. El personaje no está hecho al nacer el relato sino que se va haciendo con él. Asimismo, la exploración psicológica, unida a un desprecio por lo racional, han permitido ampliar la temática del relato: lo inconsciente, el sueño, el recuerdo, la atmósfera de pesadilla, la impresión fugaz, la melancolía.

En cuanto a la “forma” de la novela, la obra se presenta hoy más que nunca como un reto al lector, exponiendo y exigiendo un grado de dificultad elevado. El relato innovador ya no es un pasatiempo fácil sino que se plantea como un “pulso” intelectual para que el lector participe y se adentre en los laberintos de la interpretación.

El punto de vista. Perspectivismo. Una misma realidad varía su significado según quién, cuándo, cómo, y desde qué punto de vista se la mire (desde fuera o desde dentro, de forma omnisciente, limitada u objetiva), y la novela actual trata de enriquecer todos los perfiles posibles que un mismo hecho ofrezca. Esto es la técnica del perspectivismo. Ejemplos aislados se han dado en épocas anteriores (Cervantes, Galdós...), pero hoy es generalizado.

La novela contemporánea utiliza técnicas semejantes a las del cine y, como él, ha potenciado todos los efectos estéticos que la perspectiva permite llevar al relato (los planos, los “travellings” o movimiento de cámara, los fundidos, el flash-back o vuelta atrás en el tiempo, etc.).

La novela de hoy ha roto con el que parecía el principio más inmovible: el punto de vista elegido por el autor debería ser mantenido en toda la obra.

Personajes y ambientes. La novela actual ha ascendido a protagonistas a seres de todo tipo y condición social y moral, pero no como rechazo al héroe modélico de la novela idealista, sino buscándolo conscientemente (ej. en *La familia de Pascual Duarte*). Complementario al intento de reflejar los ambientes más bajos, existe un intento de reflejar al “hombre medio”, al tipo humano más cotidiano y frecuente de una sociedad de masas

Predomina el ambiente urbano, que no excluye al rural, no sólo por ser el más frecuente sino también el más representativo del mundo actual: la soledad en medio del gentío, el mundo del trabajo, la indefinición personal, la lucha contra un medio hostil, tecnificado y frío en sentimientos, son los atributos de este “hombre de masas”.

En consonancia con el perspectivismo, surgen novelas con protagonista colectivo (Henry James, Dos Passos, Cela). Otros ambientes y mundos presentados con especial cariño por la novela actual son los de la infancia y adolescencia (Vargas Llosa, Joyce, Salinger, Delibes, Marsé...).

Aunque predomina el ambiente cotidiano, “real”, e inmediato, tienen cabida todos los ambientes posibles: el real, el fantástico, el simbólico.

Más fieles a la realidad, los personajes de la novela actual son como nosotros, seres en gestación constante, imprevisibles en su actuar, nunca arquetipos de un valor o de una idea.

Los temas. Se tratan todos los problemas: morales, sociales, intelectuales, los mundos interiores, la exaltación de la vida, el amor como algo espiritual o como instinto elemental humano, la soledad, el absurdo, la muerte, la esperanza y la desesperación. Por debajo de toda trama argumental se podría decir que existe un solo tema: la condición humana bajo cualquier aspecto que haga referencia a la existencia del hombre.

Tal vez el argumento no importa tanto a la novela de hoy, al menos no tanto como en otras épocas; hoy no interesa “contar” grandes cosas tanto como tomar cualquier anécdota como pretexto para plantear literariamente un punto de vista sobre algo relativo al ser humano.

El tiempo y el espacio. Ambos son referencias básicas en todo relato y el autor contemporáneo ha experimentado todas las técnicas con ella. Un cambio radical ha sido dado con el cambio del “realismo

objetivo” al “realismo subjetivo”. Tiempo y espacio no son ya valores unívocos para el autor y el lector, sino referencias subjetivas del personaje; no son realidades inamovibles, fijas ni iguales para todos, sino realidades medidas por la propia experiencia de quien las vive.

Esta mayor sensibilidad hacia la temporalidad humana ha provocado ensayos variadísimos con el factor tiempo: linealidad cronológica (lógica relación entre los hechos y el tiempo), ruptura de la linealidad (con retrocesos y anticipaciones), simultaneidad narrativa (de realidades distintas y distantes: *Sábado*, Joyce, Cortázar, Faulkner, Cela...), reducción temporal (ejemplo representativo el de ***Cinco horas con Mario*** de Delibes), caos cronológico, etc. No importa, en fin, la cronología sino el tiempo sentido y vivido por el personaje.

Para el espacio ocurre algo semejante: interesa la especial manera que tenga cada personaje de sentirlo y de vivirlo. La dualidad de lo real y lo poético, del acá y el allá de los hechos, el espacio del narrador y el de la narración, ha sido continuamente cuestionado desde Unamuno con ***Niebla*** hasta Cortázar.

La desaparición de la omnisciencia. El narrador omnisciente del relato clásico (todavía hoy utilizado pero minoritariamente) tiene atribuciones ilimitadas respecto a la trama, los hechos y los personajes: opina, valora, conduce, nos informa de todo pensamiento de los personajes. La vida no es así y en la novela actual el autor trata de relativizar y abandona esta omnisciencia. A menudo, el narrador omnisciente deja paso a un narrador dubitativo, frecuentemente en primera persona.

Esta limitación del autor le exige elegir una perspectiva nueva y que mejor se adapte a su relato: el acierto en el punto de enfoque en el relato es fundamental, pues en él radica la intensidad y verosimilitud de los hechos.

El monólogo interior o “corriente de conciencia” lleva a las últimas consecuencias la subjetividad sin límites del narrador-protagonista, situando al lector en el centro mismo de la mente que dialoga. El monólogo moderno se diferencia del tradicional en algunos aspectos: refleja la realidad más íntima y lo más próximo al subconsciente, es un paso previo al razonamiento lógico, es anterior, de modo que formalmente se expresa en frase directa, en secuencias gramaticales básicas, reducida sintácticamente al máximo.

La disposición formal de la obra. En líneas generales, la novela innovadora no pretende argumentos sólidos, contar muchas cosas, sino presentar hechos y anécdotas que el lector interprete. La obra de argumento cede el paso a la obra de anécdota. Frente a la concepción clásica de la obra (exposición-nudo-desenlace), muchas de las novelas de hoy no exponen ni desarrollan análisis alguno y menos aún tienen un final.

Existen varios tipos de disposición del contenido narrativo que se han prodigado: 1) *concéntrica* (caso de la obra de Proust): el yo-narrador da unidad a una serie de temas recurrentes como el amor, los celos, el olvido; la novela se extiende en ondas concéntricas en torno a sensaciones, los recuerdos que éstas suscitan; 2) *entrecruzada*: narración de varias historias superpuestas entre sí (***La colmena***, ***Manhattan Transfer*** de Dos Passos); 3) *contrapuntística*: trata de crear la imagen de complejidad de personajes, conductas y ambientes narrando historias distintas de modo simultáneo, contrastándolas.

En cuanto a la división del argumento, el esquema clásico de capítulos se sigue utilizando junto con otras formas más libres: la fragmentación del relato con frecuencia no responde a criterios temáticos o temporales; la numeración, a menudo, no existe y cada fragmento es una secuencia más del argumento presentado.

Las innovaciones tipográficas son también un exponente más de libertad en la novela moderna: gráficos, recortes de prensa, empleo de los códigos más variados, utilización de distintos idiomas, ausencia o uso arbitrario de los signos de puntuación, etc.

7.1. Aportaciones europeas: Joyce, Kafka, Proust

James Joyce. (la obsesión por el flujo incesante de la conciencia) El fin del Realismo mediante una obra volcada en lo formal, donde el estilo se convierte en protagonista absoluto, llega con Joyce. Está considerado como responsable de nuevas dimensiones en la novela contemporánea. Sus novelas tienen la ciudad de Dublín como escenario, y sobre sus calles, olores, rincones y sonidos se va trazando una

innovadora epopeya del mundo actual. **Ulises** es su gran obra, una de cuyas claves está en el manejo del tiempo, elemento recurrente en la narrativa contemporánea. La acción transcurre en 24 horas, lo que da pie a exhaustivas descripciones, pero, sobre todo, a un rápido fluir de sentimientos, sensaciones y diálogos de los personajes, que aun confundiendo con la voz narrativa (mediante la incorporación de corrientes de conciencia y monólogo interior) manifiestan toda su complejidad psicológica, presentando rasgos personales y lingüísticos propios.

Frank Kafka. (el absurdo de la condición humana) Ha legado el adjetivo *kafkiano* como sinónimo de *absurdo o angustioso*. Así es el mundo literario del autor checo, especializado en captar lo que de extraño y siniestro hay en la realidad, comenzando por la condición del hombre contemporáneo (***La metamorfosis***) y pasando por la administración de justicia (***El proceso***) o la creación de leyes y normas (***El castillo***). Lo onírico, lo subconsciente y lo irracional emergen, de acuerdo con la técnica expresionista de hacer aflorar los sentimientos más profundos. En Kafka, esos sentimientos son la angustia, la soledad, la frustración y la culpabilidad, y los estampa en una prosa fría, corta y tajante, sin adornos, pero de una eficacia expresiva indiscutible.

Pese a la brevedad de su obra y de que solo fuese conocida merced a la infidelidad de un amigo, que la publicó tras su muerte, es sin ninguna duda una de las visiones literarias más influyentes de todo el siglo XX.

Marcel Proust (los complejos senderos de la memoria y la evocación) Escribió una de las grandes obras de todos los tiempos, ***En busca del tiempo perdido***, conjunto de siete volúmenes publicados entre 1913 y 1927. Más que el relato de una serie de acontecimientos, la obra es la memoria del narrador: sus recuerdos y los vínculos que crean. La obra adopta la voz narrativa en primera persona, en forma de monólogo interior del propio narrador. Esta técnica, muy adecuada para indagar en la compleja psicología de los personajes, le permite aportar multitud de elementos autobiográficos. La obra recrea un universo completo utilizando para ello minuciosas descripciones, incorporando sensaciones y recuerdos, periodos sintácticos interminables, etc., lo que convierte su lectura en una tarea ardua.

Tal vez sea el concepto de evocación el que mejor defina la obra; se evocan olores, colores, sabores, sensaciones, formas, entregándose a la memoria sensorial más que a la reflexión para mostrar esa realidad del presente y del pasado.

Otros grandes renovadores de la novela del XX son el alemán **Thomas Mann** (cuyas innovaciones no se centran en la experimentación lingüística como en Proust o en Joyce, sino en la incorporación de la reflexión a la narración. Mann rechaza un arte deshumanizado donde la expresión justifique la falta de compromiso con la realidad. Obras: ***Los Buddenbrook, Muerte en Venecia, La montaña mágica***); **Virginia Woolf** (narrativa de intenso lirismo a través de la evocación de elementos recordados desde el monólogo interior y las corrientes de conciencia); **Aldoux Huxley, Forster, D.H. Lawrence**.

7.2. La Generación Perdida

El París recién salido de la Primera Guerra Mundial era un foco de atracción artística y vital que atrajo a multitud de artistas europeos y americanos que intercambiaron experiencias y anhelos. Entre ellos se encontraban algunos jóvenes norteamericanos que introdujeron la nueva estética narrativa en la literatura americana. Es difícil establecer rasgos comunes entre ellos, salvo dos aspectos fundamentales que comienzan con el propio nombre que reciben:

- El encontrarse perdidos, desorientados, a la busca de algo.
- La conciencia de compartir determinadas inquietudes ideológicas y estéticas.

La crisis de valores de su país les llevó a romper con sus predecesores, aún instalados en el Realismo, e incorporar las innovaciones estéticas del arte europeo; aún más, la descripción de la inutilidad de la guerra, de la sociedad vacía del jazz y de la depresión económica, de la falacia del mundo moderno, empujó a muchos de ellos a la acción política directa y a la aventura existencial. En definitiva, con ellos

cambia radicalmente la actitud del narrador, hasta entonces mero testigo que finge indiferencia o distanciamiento respecto a la realidad que novela.

Ernest Hemingway combinó durante un tiempo sus reportajes periodísticos con la literatura. Desde Francia, vino intermitentemente a España atraído por las expectativas republicanas y, sobre todo, por nuestra cultura y tradiciones. Densas descripciones, distanciamiento de los personajes en que la narración de la acción cede ante el diálogo, los periodos sintácticos breves y el autobiografismo son rasgos que aparecen en sus obras más conocidas: ***Adiós a las armas, Por quién doblan las campanas o El viejo y el mar.***

Scott Fitzgerald consiguió un rápido éxito de crítica y público, que le llevó al lujo y al alcohol, que acabaría con su vida. En sus cinco novelas y sus numerosos relatos retrató y mitificó los años veinte del jazz, del dinero, del placer y del arte. ***El gran Gatsby*** es su gran obra: en ella destaca un original enfoque narrativo, mediante la interposición de un narrador que, ocupando su lugar como personaje, no participa en las acciones principales, aunque se ve afectado por ellas. Contundente dominio técnico en sus impecables diálogos y sus descripciones. Sin embargo, lo que a la postre va asociado a su nombre es la reconstrucción de un mundo donde el hombre, desesperado en pos de un ideal, fracasa finalmente.

John Dos Passos es el más atrevido en cuanto a innovaciones técnicas. En ***Manhattan Transfer*** (1925) la ciudad es el verdadero protagonista, en sintonía con esas novelas corales como ***Contrapunto*** de Huxley o ***La montaña mágica*** de Mann. Fragmentación, encadenamiento de acciones a través de trucos de montaje cinematográficos, la descripción desde diversos planos, la simultaneidad de acciones, son algunas de sus señas de identidad. En la trilogía ***USA*** vuelve a utilizar esas técnicas y a convertir Nueva York en protagonista de las novelas.

John Steinbeck, premio Nobel como Hemingway, su reconocimiento no le llegó hasta los años treinta, cuando el arte viraba hacia el compromiso social o político y se alejaba de la experimentación, de manera que sus inquietudes sociales iban encontrando salida en sus relatos sobre inmigrantes, granjeros y huelguistas. ***Las uvas de la ira*** (1939) le consagró como un grande y como estandarte de la protesta social americana. Aunque su narrativa huye de exceso de formalismos y experimentaciones, demuestra que es un perfecto conocedor del arte de escribir guiones cinematográficos: técnicas de enfoque, caracterización de personajes y engarce de secuencias. Domina tanto las situaciones cómicas como el drama, lo que le permite variar el tono a lo largo de su producción. Otras obras narrativas muy conocidas son ***La perla, De ratones y hombres, Al este del Edén.***

William Faulkner, basándose en su propia experiencia, creó el imaginario condado de Yoknapatawpha y lo pobló de personajes y referencias que entran y salen de sus novelas para formar un mundo simbólico que ejerce una influencia incuestionable en la creación de otros mundos míticos creados por otros novelistas como García Márquez, Juan Rulfo o Juan Benet. Características de su narrativa son el estilo lento y cuidado, lleno de periodos subordinados; ruptura de la linealidad cronológica para enlazar presente y pasado. En los años treinta llegan sus novelas más complejas y celebradas. ***El sonido y la furia, Santuario, Luz de agosto, Absalón, Absalón.*** En ellas despliega un catálogo de indagaciones sobre voces narrativas y puntos de vista: cuatro narradores en ***El sonido y la furia***, monólogo interior de más de diez personajes en ***Mientras agonizo***, etc.

LECTURA 5, ***La metamorfosis***, Frank Kafka. Novela.

Argumento

1. Una mañana, al despertar, **Gregor** se ve convertido en un gigantesco insecto, tendido en la cama con un vientre formado de piezas articuladas entre sí, abombado y con decenas de patitas removiéndose. Cree que es una chifladura producto del mal dormir o del cansancio acumulado, nada más; de modo que cuando ve que el despertador ya pasa de las seis y media, se da cuenta de que ha perdido el tren que debía haber cogido para comenzar su trabajo de viajante. Desde fuera, padres y hermana, ya levantados, inquieten por su estado. Al

responder, percibe algo extraño en su voz. El tiempo pasa, sus intentos por levantarse son infructuosos, pero eso no le hace agobiarse demasiado, ni empezar a sospechar que su estado tal vez no sea solamente una pasajera pesadilla.

Leídas las primeras páginas, asistimos sorprendidos al discurrir mental de Gregor, centrado en las consecuencias de este retraso en la opinión del jefe, un tipo tiránico e insensible a los problemas de sus empleados. Pero no hay pánico en ningún momento, parece que empieza a asumir con increíble naturalidad su nuevo estado. ¡Atención! Sus pensamientos se ofuscan en un parloteo rutinario sobre lo duro de su trabajo, las deudas de sus padres con el jefe, lo esclavo de su empleo, etc. Y cuando el apoderado de la empresa viene a casa y desde el otro lado de la puerta trata de comunicarse con él y Gregor le responde con una larga disculpa, desde el otro lado todos reaccionan asustados o indignados, porque no le han entendido una sola palabra; pues bien, Gregor parece asumir que no se le entiende bien y se siente aliviado porque con la llegada del médico y el cerrajero, empezará todo a aclararse y todos sabrán lo que le ocurre. La madre, asustada, ha pedido a la criada que vaya a buscar al médico, y a la hija que acuda a un cerrajero. Gregor por su parte, ya en el suelo, con un dolor punzante en la parte inferior, se empeña en abrir el armario para vestirse sin que, al parecer, su nuevo cuerpo le causa ningún terror, sino más bien las molestias propias de un cuerpo que todavía uno no ha aprendido a manejar pero que se empieza a sentir como propio.

Después se dirige hacia la puerta con patético esfuerzo, consigue enderezarse y agarrar con la boca, sin dientes pero con mandíbulas, la llave y comenzar a girarla. La descripción de su cuerpo, de las heridas que en su boca se forman por tratar de abrir, resulta espeluznante. Al fin abre la puerta y queda colgado a ella mientras tira hacia atrás. El primero en verlo es el apoderado, luego sus padres. Todos reaccionan con estupor, se echan para atrás, el apoderado busca la puerta de salida y Gregor comienza a hablarle (aunque no se le entiende), preocupado por lo que pueda decir en la empresa el apoderado, tratando todavía de informarle de que se vestirá en un momento y no tardará en llegar. Mientras el apoderado huye por las escaleras, Gregor consigue por fin ponerse patas abajo y se acerca a su madre en la salita de estar, llamándola, pero esta retrocede aterrorizada mientras observa cómo se abre y cierra la boca. El padre reacciona y con el bastón, como si tratara de ahuyentar a un peligroso animal, obliga a Gregor a volver a su habitación, lo que hace éste con penosa lentitud.

II. Al anochecer de ese día despierta de un profundo sueño y siente al otro lado de la puerta a sus padres, aunque en silencio. Uno de sus costados está herido y sangra, y una de las patas le cuelga inerte, todo ello debido a los problemas que tuvo para entrar por la puerta de nuevo a su cuarto. Su hermana entra y deja una escudilla de leche mientras Gregor está bajo el canapé, donde mejor se encuentra; pero descubre que ahora la leche, lo que más le gustaba, le repugna; muy temprano la hermana entra, comprueba que la leche sigue intacta y regresa con diferentes alimentos, muchos de ellos restos pasados o en mal estado. Gregor se entenece y en cuanto su hermana se va, devora casi todos. No hay comunicación entre ellos, el propio Gregor se cuida de permanecer bajo el canapé cuando su hermana entra a dejar o al recoger la comida, para no asustarla. Así, un día tras otro, dos veces al día, cuando los padres duermen o se echan la siesta, la hermana entra a dar de comer a Gregor que, sin que él parezca darse cuenta, ha perdido su condición humana, en el sentido, al menos, de que se ha cortado la comunicación entre las dos partes. Lo único que puede hacer es escuchar con avidez lo que se dice al otro lado.

El autor elige con acierto el punto de vista de una omnisciencia limitada al pensamiento de Gregor, que sólo por lo que oye o intuye, nos permite ir conociendo lo que ocurre. Se nos informa, a través de lo que escucha Gregor, de la situación familiar, menos desesperada de lo que Gregor imaginaba, pues el padre había conseguido ahorrar parte de los ingresos de Gregor y salvar un poco del patrimonio del negocio comercial que había fracasado unos años antes. Nos enteramos de que era Gregor el mantenedor de la familia; un padre que tras cinco años sin trabajar había engordado, estaba torpe y sobre todo, se sentía un fracasado al final de su vida; una madre delicada, asmática; y una hermana joven, de diecisiete años, que tocaba el violín y a la que Gregor quería con locura y deseaba para ella, de momento, una vida modesta pero despreocupada. Así pues, sin ser crítica, la situación era difícil, lo ahorrado daría para pasar uno o dos años, no más. **Gregor siente vergüenza y tristeza al imaginar que su familia tenga que volver a trabajar, vergüenza de haberse transformado en un bicho, pero sobre todo, de las consecuencias que su nuevo estado traería para su querida familia.**

Pasan los días, Gregor percibe que su vista falla, pero tiene más control de su cuerpo, es capaz de caminar por paredes y techo. Al mismo tiempo, echa de menos la calle. Su hermana cree que los muebles le molestan y decide que sería bueno despejar la habitación. Mientras el padre está afuera, ya que no permitía entrar en la habitación a la madre, esta y la hermana, Grete, deciden entrar y sacar el armario y otros muebles. Gregor observa con pesar los esfuerzos de las dos mujeres, escondido por supuesto bajo el capapé, al que ha colocado una sabana encima para que no se le vean los bordes de su cuerpo. En el ir y venir de ellas de una habitación a otra, Gregor se asusta, cree que la desaparición de los muebles terminará por quitarle la poca humanidad que le queda. Se encarama a la pared y se queda pegado al cuadro que tenía frente a la cama, con intención de que su hermana se percate de que ese objeto no puede ser quitado. Pero la madre se adelanta y al observar a su hijo en la pared pierde el conocimiento. Mientras la hermana busca algo para reanimarla, Gregor sale del cuarto con intención de ayudar, nervioso, y en esas llega el padre y al recibir información de la hermana, supone (seguimos viendo los acontecimientos desde la limitada perspectiva de Gregor) un comportamiento violento en su hijo y empieza a lanzarle manzanas; al principio, sin

fuerza, luego con cierta intención. Una de ellas se le incrusta dolorosamente en la espalda. La madre, repuesta parcialmente, sale de la habitación de Gregor, donde yacía inconsciente, gritando al marido que no lo mate.

III. La manzana sigue incrustada en su espalda días después. Gregor está ahora torpe y los dolores son los de un viejo tullido, apenas ya sube por las paredes; por las noches, dejan un resquicio abierta la puerta de Gregor para que en la sobremesa de la cena él pueda verlo. Todos fatigados, ahora deben trabajar los tres, ordenanza el padre, cosiendo y zurciendo la madre, de dependienta la hermana. Han alquilado una habitación a tres maniáticos del orden lo que obliga a ir metiendo trastos y muebles en la habitación de Gregor. Su humor se hace más sombrío, como el de la familia. La vieja asistenta que ha llegado, después de marcharse las otras dos anteriores, no solo no se asusta del bicho, sino que lo increpa o le hace algún comentario despectivo. Gregor apenas come nada, su hermana apenas limpia la habitación; el mismo se descubre ya indiferente a su propio aspecto, más sucio.

Los huéspedes de la casa están cenando en la sala de estar, y la familia lo hace en la cocina. Se oyen unas notas de violín y los señores piden al padre que la joven venga a acompañarles. Toda la familia lo hace, mientras Gregor, cuya puerta ha quedado abierta ligeramente, empieza a escuchar con emoción el recital de su hermana. Cada vez más entusiasmado, asoma la cabeza al cuarto de estar y contempla las figuras; los huéspedes parece ya aburridos y se levantan a mirar por la ventana, pero una oleada de cariño por su hermanita le hace salir completamente fuera y acercarse a ella, como para decirle que siga tocando tan bien como lo hace. En eso, uno de ellos descubre a Gregor y luego los otros; tras una momentánea sorpresa, no excesiva, el padre les hace retirarse a su habitación, mientras con hipócrita desfachatez, amenazan con irse de allí sin pagar por estar viviendo en lugar tan inmundo.

Solos en la salita, la hermana les dice a sus padres que deben deshacerse del bicho, porque aquello ya no es Gregor. El padre secunda sus palabras: es imposible que pueda entenderlos, es un monstruo que tal vez acabe por echarles a todos de la casa. El padre conmina a Gregor a retroceder a su habitación y este lo hace muy lentamente, con las pocas fuerzas que le quedan. Cuando se cierra la puerta tras él, Gregor empieza a sentir una dulce modorra, un adormecimiento de sus dolores y, poco antes de amanecer, da el último aliento. Por la mañana, la asistenta es la primera en percatarse de que ha muerto, se lo comunica a los Samsa, que deciden despedir a los huéspedes inmediatamente. Luego escriben sendas cartas a sus respectivos trabajos para justificar la ausencia al trabajo de aquel día, pues piensan tomárselo libre, como merecido descanso después de aquellos meses de penalidades.

Mientras el tranvía les aleja de la ciudad, hacia el campo, los padres hacen planes de futuro para su hija, una muchacha hermosa a la que deben encontrar un novio adecuado.

Comentario de la obra, reelaborado a partir del artículo de:

Ignacio Arellano, catedrático de Literatura de la Universidad de Navarra
(www.fluvium.org/textos/cultura/cul09.htm)

En *La metamorfosis* lo absurdo no es el mundo que rodea al protagonista, no es un proceso que lo agobia, sino una transformación del mismo Gregorio Samsa. Mientras el mundo en torno sigue firme en sus detalles cotidianos, él se ha convertido en un escarabajo: en el marco de la menuda rutina descrita con todo detalle (objetos, mobiliario, disposición de la casa, veladas, problemas laborales de la familia...) sorprende este episodio monstruoso que parece irrumpir súbitamente en un universo regulado por las leyes del «realismo» más previsible. Hasta el momento Gregorio era un viajante modelo, respetuoso con sus jefes, sometido a la disciplina aburrida del trabajo y la autoridad paterna. La transformación quiebra esta línea recta: expulsado del trabajo y de la familia, arrojado entre desperdicios al interior de su cuarto, aislado y atacado, víctima del horror, el asco y el desprecio, herido gravemente por una manzana que su padre le ha incrustado en el caparazón, Gregorio muere asumiendo su misteriosa culpabilidad, derrotado, «firmemente convencido de que tenía que desaparecer». Tras su muerte la familia sale alegremente a la calle y renueva sus esperanzas de un futuro mejor...: «El tranvía hallábase inundado de la luz cálida del sol. Fueron cambiando impresiones acerca del porvenir y vieron que bien pensadas las cosas, este no se presentaba con tonos oscuros, pues sus tres colocaciones eran muy buenas y permitían abrigar para más adelante grandes esperanzas».

El lector, como el mismo Gregorio, se hace una pregunta: ¿qué ha sucedido? ¿Qué significa esta historia? ¿Es la transformación el signo terrible de una cara oculta de la vida humana que irrumpe de improviso y destruye el apacible tejido del sosiego doméstico? O, en una vía menos maravillosa, ¿es el escarabajo Gregorio un símbolo del miembro familiar o social inasimilable, el enfermo terminal del que la familia quiere librarse, el marginado que molesta, el «otro», el repudiado, el indeseable...?

El relato de Kafka encierra en tan sencillo diseño muchas lecturas posibles. Pero una resulta quizá, la más verosímil. La metamorfosis de Gregorio no es, como parece en una primera mirada, la causa de su desgracia. Es, por el contrario, el efecto simbólico de su propia vida cotidiana. Todo lo que sabemos de Samsa revela una vida mezquina, pobre, sin ilusión ni libertad, sin humanidad. Explotado por su familia (que le engaña respecto a su situación económica), humillado por sus jefes, sin tiempo ni sosiego para comer ni dormir decentemente, Gregorio no tiene asidero humano. No conoce la amistad, ni el amor ni la esperanza. Apenas puede recordar, melancólico, a la cajera de una sombrerería, a quien había formalmente pretendido «pero sin bastante apremio». El escarabajo Gregorio «no se hacía comprender de nadie», pero el hombre Gregorio tampoco. No tiene a nadie a quien comprender, nadie que le comprenda. Su vida transcurre monótona en fondas provincianas o entre las paredes de su cuarto, siempre cerrado y cuya ventana da a un paisaje de eterna lluvia y niebla, a un «desierto en el cual fundíanse indistintamente el cielo y la tierra por igual grises».

En verdad, Gregorio es un insecto (un excluido de la relación humana) antes de su metamorfosis. En el absurdo suceso emerge, al fin, la conciencia de esa inhumanidad. Y sin embargo, de todos los personajes que asoman en la novela, es el único que muestra alguna añoranza de afectos humanos, el único que intenta comprender... Los demás son caricaturas no menos monstruosas: la madre egoísta e histérica, la hermana extravagante, el padre perezoso y autoritario, toda la familia vencida por una vaga desgracia mercantil «que los sumiera a todos en la más completa desesperación», los tres inquilinos como muñecos de guiñol, que se mueven al unísono, o la brutal criada, todos cansados, silenciosos, sin energía vital, protagonistas de una vida «monótona y triste».

Las esperanzas de la familia con las que termina el relato se manifiestan como una ilusión falsa, pues no dependen como ellos creen de la muerte de Gregorio, el indeseable y odiado. Mientras persista ese mundo de soledad y de incomunicación, de inhumanidad y brutal egoísmo, el breve sol del final y las «sanas intenciones» de los padres, o el matrimonio de la hermana, correrán el peligro de truncarse por una serie de nuevas posibles metamorfosis. Como Gregorio, más aún que el desdichado Gregorio, –y esta es la lección moral más profunda de la fábula– todos los demás pueden (podemos) despertar una mañana, después de un sueño intranquilo, y abrir con asombro los ojos, convertidos en monstruosos insectos, escarabajos de crepitante caparazón, enormes grillotalpas o repulsivas escolopendras...