

# La balsa de Caronte.

Imágenes, procesos editoriales y apropiación en *Los graduados de Kafka*\*

## Charon's Boat.

Images, editorial strategies and Appropriation in *Los graduados de Kafka*

**Alexandra Saavedra Galindo\*\***

Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM

DOI: <http://dx.doi.org/10.15648/cl.28.2018.3>

\* Este trabajo hace parte de la investigación posdoctoral «Ruptura genérica en la literatura latinoamericana contemporánea (siglo XXI)», que se realiza con el apoyo del Programa de Becas Posdoctorales de la Coordinación de Humanidades de UNAM, en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.



Recibido: Marzo 22 de 2018 \* Aprobado: Abril 13 de 2018

**Cómo citar este artículo:** Saavedra, A. (2018). La balsa de Caronte. Imágenes, procesos editoriales y apropiación en *Los graduados de Kafka*. *Cuadernos de Literatura*, (28), 35-54. DOI: <http://dx.doi.org/10.15648/cl.28.2018.3>

## Resumen

En este trabajo se estudian las características particulares del proyecto editorial y literario que, desde 1985, viene desarrollando Ediciones Vigía. La reflexión se centra en el análisis de la obra *Los graduados de Kafka* (2008), del autor cubano Jorge Ángel Hernández Pérez, por medio de la cual se exploran y discuten las características artesanales y los componentes artísticos que otorgan una intensidad dramática al contenido del libro. Se discuten aspectos paralelos como la apropiación, la forma en la que los libros del artista demandan una relación diferente de sus lectores, la distribución y elaboración de libros artesanales y el papel particular que, en este caso, tiene la intervención del editor y los diseñadores. Asimismo, se reflexiona sobre las referencias cruzadas entre lo que se denomina «kafkiano», los elementos intertextuales y el mundo en el que se desarrollan los relatos que componen la obra de Hernández Pérez.

## Palabras clave

Editoriales artesanales, intertextualidad, Kafka-Munch, apropiación, literatura cubana.

## Abstract

The characteristics of the publishing and literary designs that Ediciones Vigía has been developing since 1985 are studied in this paper. Reflection focuses on the analysis of the work *Los graduados de Kafka* (2008), by Cuban author Jorge Ángel Hernández Pérez. The craftsmanship and artistic elements that bring about a dramatic intensity to the content of the book are analysed and explained. Parallel aspects such as appropriation, the way in which the artist's books demand a different relationship of their readers, the distribution and elaboration of artisan books, in Cuba and beyond, and the particular role that, in this case, has the intervention of the editor and the designers are taken into account. The paper pays attention as well to the cross references of the term «Kafkaesque», and to the intertextual elements and the world in which the stories that make up the work of Hernández Pérez take place.

## Key words

Artisan publishers, intertextuality, Kafka/Munch, appropriation, Cuban literature.

## I

Publicado en la editorial cubana Ediciones Vigía (mayo 2008), *Los graduados de Kafka*, de Jorge Ángel Hernández Pérez, permite al lector disfrutar de una obra cuyo sentido no se halla exclusivamente en lo escrito, en la narración de los quince relatos que la conforman. Trascender el sentido recto de las palabras es la praxis habitual en el dominio de la experiencia literaria, pero la forma en la que el sentido se modifica, se corrige, se amplía es siempre relevante. Es importante que no dejen de considerarse, en este caso, los elementos paratextuales de la obra y la materialidad del objeto. *Los graduados de Kafka* es un libro que pertenece a la Colección Trébol, de la editorial antes mencionada; se trata de una colección que se define por el trabajo colectivo de diseño que el equipo de la editorial lleva a cabo y que, para cada una de las obras que editan y publican, concluye en un libro que puede ser calificado, simultáneamente, como un producto industrial y como una pieza artesanal, única. Para este título, *Los graduados de Kafka*, el trabajo central de edición fue cuidado por Laura Ruiz Montes, y las ilustraciones, diseño y caligrafía, a su vez, estuvieron a cargo del diseñador principal de la editorial, Rolando Estévez. Estos datos, siendo, como lo son, principales, en cualquier tipo de libro, en los libros de Ediciones Vigía son especialmente importantes, porque una parte del valor y el sentido de la obra se halla vinculada a la forma material en la que aquella se presenta a los ojos del lector. Gran parte del sentido y concepto de los libros de esta editorial depende de un equipo de realización que, para *Los graduados de Kafka*, alcanzó la alta cifra de diecinueve personas.

*Los graduados de Kafka* es una obra que cuenta con ciento treinta y cinco páginas numeradas; los márgenes de la caja fueron adornados con serigrafías realizadas por Guillermo Rojas, para los que, al igual que en la portada, las páginas de los créditos legales, así como en las páginas plegables, añadidas al final de los relatos, se llevaron a cabo «apropiaciones de la figura principal del cuadro *El grito*, de Edvard Munch». La imagen del conocido cuadro de Munch se repite a lo largo de la obra y otorga una oportuna intensidad dramática al texto escrito por Hernández Pérez. Además, esta imagen funciona como texto visual que hace presente, a lo largo de todo el libro, un sentimiento de angustia y desesperación que también pertenece a los relatos. Como el estribillo en la poesía, la repetición del motivo gráfico da fuerza insistente al sentimiento expresado. Bien se ve que no se trata solo de añadir una ilustración al texto, sino de enlazar la palabra con su subrayado visual; un subrayado que busca crear un ritmo propio, como de contrapunto musical, para hacer, respecto de los sentimientos provocados por el texto, respecto del sentido de la lectura, correferenciales la imagen y la palabra.



Otros elementos que llaman la atención en *Los graduados de Kafka* son, por ejemplo, la paginación del texto, que ha sido ubicada en la parte inferior de la caja, al interior de la serigrafía de unas barcas, con las que no solo se remite al contenido de algunos de los relatos, sino que se relacionan con la barca que, a su vez, se halla en la portada del libro y cuyo nombre se aprecia marcado a su costado derecho: *Metamorfosis*. Parecería que la barca *Metamorfosis* fuera, página tras página, una metáfora de la propia lectura: la lectura como travesía por una mar alterada y como cambio propiciado por el acto de leer. La lectura misma se concibe como viaje y como metamorfosis. Asimismo, en el interior de la barca de la portada viajan tres figuras desesperadas del personaje de *El grito*, hechas con cartón, a las que acompaña un sujeto misterioso, con lentes, que lleva un paraguas de tela y sobre el que se ve un dorado relámpago que parece preparar al lector para la tormenta que encontrará en las páginas del libro. Además, en la cuarta de cubierta, hay una balsa sobre la que parece viajar una lámpara de gas que está atada, con dos hilos y un trozo de lana, por una de sus asas, a un clavo de la balsa; por último, un paraguas, de cartón, protege la cálida llama que arde al interior de la lámpara. Las imágenes invitan, en cualquier caso, a una interpretación alegórica. Lo cual acaso no sea del todo diferente respecto de lo que ocurre en el mismo texto. Pero la alegoría de la lectura es solo uno de los elementos que poseen la llave de la interpretación de la obra. Pues se trata de la alegoría de la lectura de *La metamorfosis*, el relato de Kafka.



El libro es una intervención, inagotable en la variedad y abundancia de sus sentidos, sobre la materialidad del objeto: el diseño de las páginas, la encuadernación, la tipografía, el papel, las imágenes, la maqueta, el color. Hay, incluso, despleables, materiales exentos y adornos en la cubierta de esta edición, que pueden ir pegados, y que son el fruto de un acabado artesano. No es del todo nuevo este tipo de libros que, en cierta forma, son anti-industriales y post-industriales; este modo de producción y de creación se enfrenta con una industria que hace suya, simultáneamente, la uniformidad y la individuación. Son conocidos los intentos de ciertas editoriales europeas y americanas del siglo XIX que pretendían resucitar el presunto e inexistente arte medieval de las ediciones impresas y rememoraban en sus páginas, en la calidad del papel, en las decoraciones, en la encuadernación, una equívoca imagen artesanal que se reproducía por millares en las prensas. La producción bibliográfica medieval se evocaba en productos que recordaban aquel mundo perdido de la artesanía, pero lo hacían en el mundo de la producción industrial, un mundo que solo conocía la producción uniforme, mucho más barata, pero de poco valor material. Por supuesto, las producciones editoriales modernistas se simplifican en esta descripción, pero se trata de tener una referencia, aunque sea remota, de una forma de edición a la que Ediciones Vigía no es completamente extraña. Sin embargo, no son así las cosas en este libro ni, en términos generales, lo son en las Ediciones Vigía. Los materiales empleados para la elaboración de los libros son materiales comunes, son restos de telas, cartones o redecillas sin uso específico o son telas de poco o ningún coste. No aluden a un mundo de lujo y abundancia, sino a un concepto más querido al mundo contemporáneo, al mundo del «reciclado», y así se le deja saber al lector en el colofón del libro:

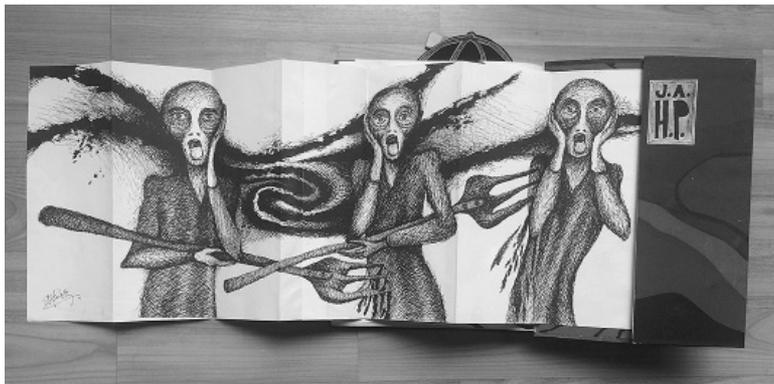
Para su confección se usó papel blanco, papel craft, cartulinas bristol y guarro, satén negro, hilos diversos, así como impresiones serigráficas en el fondo y forro de cubierta y en las complacencias inicial y final, realizadas por el serígrafo Guillermo Rojas, en nuestro pequeño taller RIOMAR. (Hernández, 2008, Colofón)

El mismo papel no es un papel que se defina por la calidad de la materia prima, por su bajo grado de acidez o por su alto gramaje. Es un papel común y corriente, «papel blanco», que cumple con su función elemental de no transparentar las páginas pares en las impares ni las impares en las pares. También «papel craft», vale decir: «papel de estraza» o «papel kraft». Acaso una de sus características salientes de estas ediciones resida en el acabado, que es propio y específico de cada libro. Lo es, especialmente, en las cubiertas, porque para cada ejemplar puede ser diferente, puede llevar colores propios o puede incorporar materiales que se adhieran a las superficies de la cubierta de manera manual, uno a uno. Las obras de Ediciones Vigía recuerdan, visualmente, proyectos artísticos únicos, como los de Joseph Cornell, quien para elaborar cada una de sus cajas, seleccionaba, juntaba y organizaba materiales diversos, muchos de ellos hallados por azar durante sus paseos o elegidos de los desechos que el mar regresaba a la orilla de Coney Island. Recuerdan también, como puede apreciarse, una actitud que tiene asimismo relación con el *arte povera*.



Los libros de Ediciones Vigía pueden, como parte de la obra, incluir materiales exentos, cuya función es o puede ser la de convertirse en marcapáginas, pero que no dejan de tener una asociación privilegiada, complementaria, explicativa, alusiva, respecto del contenido de los textos. En la obra que aquí se describe, *Los graduados de Kafka*, ese material extra, único, tiene forma de tridente y, como se ha señalado, puede desempeñar, perfectamente, las funciones de un marca-

páginas. Pero la horca de tres puntas de cartón, sobre cuyo astil va impreso el título del libro, no solo ha sido añadida como un elemento complementario a la obra. Por el contrario, desde la portada, en donde una de las imágenes de *El grito* la sujeta con una mano y la usa a manera de remo o como se llevaría si quisiera usarse para la pesca, su presencia se vuelve una constante que contribuye al sentido trágico de los relatos. En la última página desplegable, por ejemplo, dos de las tres representaciones de *El grito* lo toman con una mano hiriendo a la figura vecina, mientras con la otra, mantienen la expresión de terror, sorpresa y desesperanza que ha hecho famoso al cuadro. También podría ser, sin duda, un *tenedor*, un ‘instrumento de mesa en forma de horca, con dos o más púas y que sirve para comer alimentos sólidos’. En el libro, los alimentos serían inmateliales, intelectuales. En todos los casos, es importante notar que su presencia recuerda al que siempre se reproduce en manos de Neptuno, el dios de los mares. Un elemento que puede interpretarse como herramienta de pesca, es decir, de trabajo, pero también como arma y, en fin, también como el instrumento con el que pacíficamente se atiende a las necesidades de la alimentación. Los cubiertos de mesa, es bien sabido, mantienen una extraña ambigüedad con su entorno. No es tan inmediatamente perceptible el componente agresivo, perteneciente al conjunto de armas de guerra, del tenedor, pero sí lo es en el cuchillo, cuyo peligro y amenaza son inmediatamente evidentes incluso sobre la mesa.



Pero, más allá de la descripción material, se desprende de esta que lo que buscan los creadores de la editorial es elaborar el objeto único en el que se combina la intervención particular de cada ejemplar con la producción individual de las partes fijas, las partes no modificables del proceso. Es en este punto de unión en el que el sentido de la intervención alcanza su momento significativo. Cada ejemplar participa, a modo de metáfora de la propia lectura, de elementos comunes a todos

los ejemplares y de elementos creados de forma individual y particular para el libro concreto que llegue a las manos de un lector. A este lector se le hace consciente del hecho de que algunos de los elementos de su lectura, por infinitesimales que sean, son privativos, particulares, son suyos propios y de nadie más. Se deberán a algún rasgo que solo pertenece al objeto material que sostiene en sus manos mientras dura el proceso de lectura. Igualmente, desde el otro extremo del proceso, se le recuerda que no hay dos lectores que sean idénticos entre sí, que la lectura, siquiera sea infinitesimalmente, también diferirá inevitablemente entre lectores diferentes. Téngase en cuenta que ninguna de las publicaciones de Ediciones Vigía cuenta con más de doscientos ejemplares, lo que no solo convierte los libros en joyas artesanales, sino que las arroja con un abrigo de exclusividad más próximo al estilo de los coleccionistas que a los lectores habituados a la uniformidad de la imprenta.

Cuando se habla de los elementos paratextuales de una obra, pocas veces se presentan con tal abundancia y con la calidad que hace de su presencia algo más que un acompañamiento explicativo marginal o un apoyo ornamental. En Ediciones Vigía, en este caso concreto, estos elementos van de la mano del sentido íntimo de los textos editados. Aunque no pierdan aquellos su poder explicativo u ornamental, son otra cosa y son algo más, forman una unidad con el texto editado. Sería fácil imaginar cualquier obra literaria editada por una u otra casa editorial, pero es muy difícil, por no decir imposible, imaginar los textos de *Los graduados de Kafka*, por ejemplo, publicados en otro formato, con otras características, con otra encuadernación o con otras ilustraciones. El objetivo editorial se halla, plena, satisfactoriamente, conseguido. Y esa integración no es sino una muestra incontestable de la eficacia y oportunidad de la intervención artística en la obra literaria. Como en el signo lingüístico, el significante no es solo un vehículo en el que le llega al hablante el significado, es también parte del sentido.

## II

Así como la forma material de *Los graduados de Kafka*, sus elementos paratextuales, prepara al lector para el contenido de la obra; el contenido, a su vez, convida al lector a regresar a la forma material del libro. En el primer relato, por ejemplo, el lector asiste al proceso de formación, graduación y desarrollo profesional de un «graduado de Kafka», en cuyo trabajo se reconocen los sentimientos de sorpresa y miedo que expresa el óleo *El grito*, de Edvard Munch.

«Los graduados de Kafka», el relato que da nombre al libro, narra la experiencia de un estudiante que ingresa en una escuela para ser escritor, una escuela de crea-

ción literaria. No se trata, en este caso, de un programa al estilo de los programas académicos de Escritura Creativa, que han ganado popularidad en los últimos años, sino de un programa universitario en el que se prepara a los estudiantes para ser un tipo de escritor concreto. De la escuela, sin embargo, se dice poco dentro del relato. El lector presencia, a través de unas cuantas líneas, el primer día de clase y el día de la graduación, por medio de los cuales, el narrador deja saber que hay graduados que se han formado para ser Ernest Hemingway, Marcel Proust, Mallarmé, Rimbaud, T. S. Eliot y Octavio Paz, entre otros autores. Todos ellos son autores, significativamente, cultivadores de diferentes formas de renovación y experimentalismo en las artes de la escritura. El personaje en el que se enfoca el relato es, como lo indica el título, uno del grupo de los que se gradúan de Kafka. Y los graduados de Kafka, según se explica, son los menos. El programa para ser Kafka tiene «poca matrícula, alta deserción y varios insuficientes en la calificación final» (Hernández, 2008, p.8). Los graduados, los que han perseverado y han concluido los estudios, no obstante, logran ser exitosos, han aprendido con destreza a ser Kafka y aceptan con entereza las condenas que se les imponen. Los graduados de Kafka son unos resignados, son como dolientes permanentes, son unos sufridores de profesión, son Kafka. El relato concluye mientras se lleva a cabo lo que parece ser un proceso judicial, en un castillo, al que el personaje Kafka ha sido sometido por más de un año y, paradójicamente, posee un aire de interrogatorio en un hospital psiquiátrico, lugar que el graduado pensaba haber evitado al conseguir responder, gracias a su título, al nombre de Franz Kafka. Las preguntas buscan una «metamorfosis» para convertir a los «decadentes Kafkianos» (Hernández, 2008, p.11) en seres de nuevo útiles para la sociedad.

El relato de Jorge Ángel Hernández Pérez deja ver con sencillez una de las premisas tradicionales de la ortodoxia moral marxista. Son esos graduados de Kafka los colaboradores pasivos del capitalismo. La lectura de Kafka que hace el escritor cubano es, sin duda, reduccionista, porque Kafka habla de la condición humana, pero, en el programa en el que los escritores se gradúan como Kafka, se restringe la experiencia de la humanidad a la experiencia de Kafka bajo el capitalismo. No es que Kafka, el personaje de este relato, diga nada sobre la condición humana, sino que todo lo que dice, su obra, hay que entenderlo desde el punto de vista de la crítica anticapitalista. Que el autor, Kafka, acabe convertido en un anticapitalista es una de las alegorías de la obra. Y se solicita de los lectores, quienes hayan pasado por la experiencia de la lectura de Kafka, que hagan el recorrido inverso en su experiencia literaria, que dejen atrás el Kafka representado en el grito de Munch y vuelvan a ser individuos integrados en la sociedad y dispuestos a colaborar en ella con quienes quieren desterrar la pasividad, la

resignación, el dolor narcisista. La alegoría se convierte en un llamamiento a la acción revolucionaria transformadora. La obra brinda también una lectura muy firmemente anclada en los años sesenta, lukácsiana, pues se trata, sin duda, de una lectura de cuando se invocaba el poder transformador de la sociedad comunista. Un poder que alcanza todas las esferas de las agencias de intervención del Estado. Hay un elemento que apunta en la dirección de la integración orgánica de los saberes en la sociedad. Bajo el capitalismo no se enseña nada de valor, pues lo único que puede enseñarse en esa escuela de literatura, donde los graduados son representantes acabados de la ideología de la pequeña burguesía, es a ser una forma u otra de obediente funcionario del capitalismo. Como todos los programas políticos a los que impulsa una ideología que tiene uno de sus fundamentos en la fe, se invita a quien ha sufrido la metamorfosis inversa, a quien se ha des-graduado de Kafka, a que se convierta en el miembro útil de una sociedad cuya perfección nunca se alcanzará y cuyas deficiencias serán consecuencia de agentes externos o de la deficiencia de la voluntad de cada individuo. El paraíso será la construcción del paraíso.

Debe tenerse en cuenta que esta lectura, esta forma de decir Kafka, cae sobre un terreno en el que ya habían florecido en otros tiempos las plantas de la polémica y la interpretación en las letras cubanas. En el interesante artículo de I. Garbatzky, «La supervivencia de las cucarachas. Kafka en Cuba a finales del siglo XX», se repasa la recepción de Kafka entre los escritores cubanos de finales del siglo pasado. La conclusión lleva a la autora a pensar en un discurso cuyas propiedades permitan asimilar y hacer creíble a Kafka dentro de una política cuyo horizonte es el de la emancipación revolucionaria. En este sentido, debe haber un Kafka apto para incluirlo en la dialéctica de ese proyecto, un Kafka domesticado y puesto a trabajar en beneficio de un proyecto común sin fisuras ni contradicción.

Decir Kafka resulta una manera de *poner en forma*, mediante la escritura, un acento sobre el cuerpo, un desbaratamiento de los límites del Hombre hacia lo *otro*: animal, insecto, emigrante. Y, acaso, desde esa alteridad, una vuelta a pensar lo común. (Garbatzky, 2017, p.65)

La ingenuidad de querer recuperar a Kafka de esta forma la hace evidente el hecho de que la alteridad radical del autor checo se reconstruya sin cesar, por ejemplo, en la forma en que la alteridad se desplaza desde los nuevos centros de gestión de la biopolítica y sus administradores locales a quienes en el relato de Pérez Hernández se identifica como los nuevos otros, vale decir, como los «graduados de Kafka», a quienes se expulsa del proyecto común, porque no hay

forma en que la diferencia y alteridad de Kafka no hagan imposible ese idealizado «pensar lo común». Desde el punto de vista que se establece en el trabajo de I. Garbatzky, el relato de Pérez Hernández se lee no como una interpretación crítica de Kafka, sino como un ajuste de cuentas entre quienes creen en las presuntas virtudes de un autor que puede incorporarse al horizonte de los objetivos de la emancipación y quienes niegan esa posibilidad, porque Kafka representa la seducción de un mundo cuyos valores están esencialmente contaminados desde su matriz ideológica y, por tanto, corrompidos. En todo caso, catecismo y pedagogía son los términos dominantes de un relato cuyos recursos apelan con más frecuencia a la exhortación que a la interpretación.

Conviene detenerse un momento, una vez más, en la portada, en la cuarta de cubierta y en las imágenes que se multiplican en el interior de la obra. Incluidas entre las imágenes todas esas barcas que señalan, página tras página, el curso de la lectura. En un país, Cuba, al que se ha asociado con las tragedias de los *balseros*, se sabe que la voz *balsero*, en la acepción número dos del diccionario de la RAE, es en ‘el Caribe, persona que intenta llegar en balsa ilegalmente a otro país’. Acaso el misterioso caballero de lentes redondos, protegido los rayos de oro que se ciernen sobre él mediante un frágil paraguas e indiferente o impasible ante el horror del coro trágico de asombrados y doloridos gritadores de Munch, sea el graduado de Kafka, que, ante el asombro de sus compañeros de la tripulación, se dirige a una tierra prometida en la que aspira a una vida insertada en el decoro pequeño burgués de clase media. El «graduado de Kafka» y los gritadores de Munch se contaminan con las propiedades de Caronte, el encargado de transportar las almas tras la muerte, pues el tridente y la lámpara suelen hacer parte de los elementos característicos con los que, dentro de la tradición pictórica, se acostumbra representar al barquero del Hades. El país de Kafka es el país de las promesas, el país de la muerte. Y sus compañeros de tripulación evocan ya en sus rostros la calavera de la muerte, el estupor de la llegada a una tierra que no es ni mucho menos la tierra prometida, sino el inframundo. Desde este punto de vista, la alegoría se descose en su tosquedad propagandística, pero deja al lector preparado para nuevas sorpresas en un texto que desborda ampliamente el sentido original de su creación.

Los elementos paratextuales son de nuevo importantes. El libro, *Los graduados de Kafka*, es un objeto de lujo, en EE. UU. Se custodia en museos y en colecciones de bibliotecas, y en Europa algunos ejemplares pueden llegar a costar siete u ocho veces lo que suele costar un libro de, incluso, algunas editoriales independientes, con lo cual se cumple la profecía implícita de que bajo el capitalismo se verá el libro no como portador de un mensaje revolucionario, sino como un

objeto estético coleccionable, un objeto bello, ajeno a su contenido de cuestionamiento de las injusticias y desigualdades en el mundo, ajeno a la denuncia de la condición de la humanidad degradada bajo las formas de dominación y propaganda del capitalismo. En Cuba, sin embargo, el libro, sigue siendo bello, pero es también funcional, barato, su público comprador objetivo es el de la clase trabajadora. El nacimiento de la editorial, Ediciones Vigía, está ligado al denominado «Período Especial», el período de los primeros años de 1990, tras el derrumbe de la Unión Soviética, que sumió a Cuba en una profunda crisis económica. Y el material, la pobreza de los elementos físicos con los que está elaborado el libro dan cuenta de esta crisis. Que el papel sea de ínfima calidad obedece al hecho de que inicialmente las obras se imprimieran, por la escasez de un papel de mejor calidad, sobre papel de estraza, el mismo que en el comercio se utilizaba para envolver el género. El aviso del colofón, «papel blanco», revela algo más que una información inconcreta, pues el papel del libro no es gris o de color café. La propia impresión de Ediciones Vigía no era tal inicialmente, sino mimeografía, que, combinada con la porosidad y mala calidad del papel, hacía que las ediciones no tuvieran la calidad o nitidez deseables. El valor añadido del libro, su plusvalía, nace de dos hechos, de la metamorfosis de unos materiales pobres, a los que hace interesante su escasez en el mundo; y del uso creativo, artístico, de unos acabados que convierten a cada obra en una pieza única. Estos dos hechos, junto con las tiradas limitadas de la editorial, que, como se ha señalado, suelen alcanzar los doscientos ejemplares, los han convertido en tesoros bibliográficos para los coleccionistas. Es, sin duda, irónico, una ironía prevista oblicuamente en el texto, pero es, además, paradójico que unos textos que avisan del cambio de las condiciones en el mundo del capitalismo se hayan convertido en objetos a los que se priva del filo hiriente de su mensaje y se valoren de forma exclusiva como bellos objetos de coleccionista.

Si se comparan los libros de Ediciones Vigía con los producidos, por ejemplo, por la editorial argentina Eloísa Cartonera, un proyecto editorial de similares características, en relación con los elementos con los que son elaboradas las obras, se hace visible que, aunque los dos proyectos editoriales nacen en medio de situaciones sociales, económicas y de producción similares, es el resultado lo que los diferencia y distancia. Eloísa Cartonera surge en 2003, en el popular barrio de La Boca, en Buenos Aires, por iniciativa de los escritores Washington Cucurto, Fernanda Laguna y del artista Javier Barilaro. Fundado como un proyecto «“social, cultural y comunitario”, en el que los artistas, escritores y cartoneros colaboraron en la producción de libros hechos con cartón reciclado y de páginas fotocopiadas de textos de autores de renombre y vanguardistas» (Bilbija, 2015, p.92). La editorial daba un nuevo trabajo a los recolectores de cartón quienes,

además de recolectar y vender la materia prima para la elaboración de las obras, pintaban a mano las portadas y se vinculaban de este modo al mundo editorial. Eloísa Cartonera fue una iniciativa pionera, que sirvió como referente de trabajo comunitario y que, a su vez, cuestionó las formas de producción, valor y distribución de los libros. Además, sirvió de impulso para la creación de otras editoriales cartoneras que, años más tarde, se conformarían en toda América, Europa y África: Sarita Cartonera, en Perú; Yerba Mala y Mandrágora, en Bolivia; Animita, en Chile; Karu Kartonera, en Finlandia; Babel Cartonnière, en Francia; La Verónica Cartonera, en España y Kutsemba Kartão, en Mozambique, entre muchas otras. Sin dejar de entender el libro como un producto, Eloísa Cartonera produce libros que «tienen en común su tosco aspecto físico: portadas hechas del cartón reciclado y pintadas a mano con témpera, grapadas las páginas interiores, fotocopiadas o producidas en impresora casera y pegadas a la cubierta. Sus tiradas son limitadas y dependen de la demanda» (Bilbija, 2015, p.94). Esto último es significativo porque, si bien la forma de producción manual, artesana y económica de los libros, siendo sus formas de factura similares a las de la elaboración de los libros en Ediciones Vigía, los producidos por Eloísa Cartonera exponen sin pudor ante el lector la pobreza de los materiales que los constituyen. Y si bien, en ambos casos, no reciben subvenciones del gobierno, financiación o apoyo del Estado, los libros de Eloísa Cartonera siempre mantienen su propósito de divulgar cultura a bajo costo. Ksenja Bilbija, en su estudio sobre editoriales cartoneras, insiste en que el proyecto editorial de Eloísa Cartonera

[...] hace hincapié en la comunicación social y la producción de un libro no solo vendible, sino también comprable. No hay conteo de los números de ejemplares producidos, pues publican copias según la demanda y el éxito de venta. La impresión que tienen los libros cartoneros y la que tienen los vendedores en las calles, ferias, manifestaciones políticas y protestas sociales es que el libro de César Aira ha superado mil ejemplares y que el libro para niños de Ernesto Camilli se vende tan bien que casi ha alcanzado el estatus de un *best seller*. Sin embargo, como no les importa llevar estadísticas, siguen imprimiendo los libros que se venden, siguiendo así la demanda directa del mercado. (2015, p.96)

Si hay, comparativamente, una editorial cartonera con la que Ediciones Vigía puede tener más cercanía, es con La Cartonera de Veracruz – México. En ambos casos la factura es manual y artesana, con elementos de bajo coste y con portadas de cartón, pero los editores cubanos, para la producción de sus libros, no vinculan

a los recolectores de cartón; además, las ediciones son numeradas y limitadas; y, en fin, el valor con el que los libros se distribuyen en el mercado puede llegar a alcanzar cifras tan elevadas que las obras terminan convirtiéndose en objetos de lujo, propios del mundo del coleccionismo bibliófilo.

Acaso este hecho, el que un producto que nace para satisfacer una demanda social a la que se une la penuria de los medios económicos se convierta en un objeto atesorado por coleccionistas indiferentes al mensaje que tanto el objeto material como el contenido de los libros hacen explícito, sea una de las paradojas de un mundo en el que las formas de oposición, disidencia o crítica, canalizadas a través de la cultura, terminan integradas en discursos que al absorberlas las neutralizan. El coleccionismo vulnera la plenitud del sentido del arte al convertir el objeto artístico de forma exclusiva en objeto artístico. Alejándolo de sus compromisos y encerrándolo en lugares donde solo puede ser objeto de contemplación. La reducción de la obra a un mundo en el que solo se privilegia la observación diluye el mensaje crítico y lo vuelve inocuo.

A diferencia de sus ilustres parientes en otros lugares del mundo, Ediciones Vigía hace explícita y la convierte en símbolo de su producción la deliberada y consciente voluntad artística. Los libros de la editorial cubana ponen el énfasis en el proyecto del diseño artesano-industrial, y señalan de forma inequívoca su deseo de figurar como representantes de un modo de crear arte que hace imposible el modo de producción industrial característico de los países capitalistas.

Lo interesante es que este desvelo por la investigación del juego material de las formas del objeto material, el libro, se une de manera natural a todos los experimentos formales que, desde una larga nómina, fijada de forma más o menos precisa en el nombre de Ulises Carrión, hasta autores y autoras, como Daniela Bojórquez o Verónica Gerber, por decir solo dos nombres, que publican su obra en el siglo XXI, ha caracterizado a una parte relevante de las letras latinoamericanas. Ediciones Vigía, a través de sus intervenciones en el libro, al que trata como objeto de arte, establece, de forma serial cuanto individual, con el texto una relación de reciprocidad, reúne las dos corrientes que han modificado el mercado de la lectura de la obra literaria en Latinoamérica, pero también en Europa o en África, por ejemplo. Las condiciones económicas de ciertas sociedades, en los lugares mencionados, han excluido a una parte importante del público lector de los circuitos ordinarios de la lectura. Pero esta parte excluida de la sociedad se ha buscado su reingreso en el mercado de la lectura a través de formas de producción de, valga la paradoja, artesanía industrial. Producciones industriales de bajo coste que abaratan el producto a través del ahorro en los materiales y en los

derechos de autor y en los sueldos de los agentes industriales y comerciales y en los canales de distribución. Las plusvalías generadas a través de ese ahorro se invierten, parcialmente, al menos, en formas de creación visual populares, manufacturadas por autores anónimos en muchos casos, que han tenido que crear un objeto nuevo condicionado por los materiales que se han usado para estos libros. En todo este proceso se ha modificado el producto, pero se ha modificado también la experiencia material y la de la lectura. En cierta forma, el arte popular, en diseño y tratamiento de la imagen, se da la mano con el arte experimentalista, que, a su vez, no pocas veces se ha inspirado en lo popular. Como los *grafitti* de las paredes de las megalópolis, el arte de quienes han sido excluidos del arte, los libros de estas características se imprimen para ocupar un espacio abandonado, imprevisto, y desde este no lugar interpelan al lector y a la sociedad.

### III

El segundo relato de *Los graduados de Kafka*, lleva por título «Predicciones». En este cuento, Jorge Ángel Hernández presenta un relato en el que la experiencia de escritura vuelve su mirada hacia sí misma. “Predicciones” es un relato metaficcional que sigue la estructura del *mise en abyme*, con la que se prepara al lector para enfrentar una obra, el conjunto del libro, cuyo sentido último se halla vinculado al acto de escritura y al destino que a él se asocia. En este relato el papel de los escritores protagonistas de las historias no está ligado a un nombre particular que lo revista de significados especiales, pues los tres autores responden a nombres corrientes sobre los que no es oportuno realizar ninguna interpretación especial, excepto la interpretación de que representan a cualquier autor, a uno y a todos, representan a un escritor y a todos los escritores. Queda fijado, sin embargo, el oficio y queda vinculado al nombre o la marca de las máquinas que les permiten llevar a cabo sus trabajos. Las características de los personajes, por tanto, no llevan el peso que en el primer relato poseía el nombre de Franz Kafka, pero sí se hallan en las viejas *Underwood*, *Remington* y *Olivetti*. Máquinas que, con facilidad, pueden relacionarse con muchos escritores y con un modo específico de producción. Los escritores son máquinas de escribir, son personas que escriben de forma mecánica y al dictado de una inteligencia que creen dominar, pero que, sin embargo, los domina a ellos. La expresión artística de sus obras es un efecto secundario de un modo de producción gobernado por la máquina. Pero también pueden relacionarse esas máquinas con la matriz industrial que las pone al servicio de la sociedad. Son estas máquinas, ya desaparecidas del mundo, representantes de un capitalismo tradicional, en el que todavía no había una explotación exhaustiva y abusiva de los márgenes de beneficio. Los textos siguen anclados en un modo de producción artesanal que carece de la instantaneidad de

los medios de comunicación telemáticos y de la instantaneidad y comodidad de los procesadores de textos. Aquel capitalismo todavía guardaba algunas formas de respeto por la dimensión de la aprovechabilidad del objeto industrial. Dicho sea de paso, la mención a estas máquinas de escribir es una crítica de los modos de producción que hacen de la obsolescencia programada un objetivo económico irrenunciable del rendimiento empresarial. Y al lector no se le oculta que esas menciones hablan de un parque de objetos industriales en Cuba que ha hecho del reciclado y del mantenimiento un arte que ha prolongado de forma sorprendente la vida de los objetos materiales de la vida cotidiana, desde los vehículos hasta los aparatos electrodomésticos.

Llama la atención que las tres historias que conforman «Predicciones» expongan una idea que se encuentre presente en la totalidad de los relatos que conforman el libro: El destino. Los escritores se obsesionan por una frase que anuncia posibles transformaciones en su futuro y que, en los tres casos, se destacan a través de la tipografía:

**Si decide ir de paseo, debe andar muy atento, porque algo imprevisto pudiera afectarlo a usted y su familia.**

Le pareció risible.

No solía releer sus predicciones. Había adquirido una habilidad de olvidarlas apenas redactadas [...] **Algo imprevisto pudiera afectarlo a usted y a su familia**, sentenciaba.

¿Sería una broma?

Imposible. Había pasado la noche escribiendo. Ni aún el editor conocía el cuento [...] **Algo imprevisto pudiera afectarlo a usted y su familia...** Etcétera. (Hernández, 2008, pp.13-20)

Sin embargo, el destino de los escritores es prolongarse en los escritos de otros escritores. La lectura de Jorge Ángel Hernández adquiere bruscamente una nueva dimensión. En muchos lugares, la *mise en abyme* trae a la mente del lector esa idea e imagen de la deconstrucción, la que se funda en el *hors-texte* genettiano y que se prolonga en el *il n'y a pas de hors-texte* derrideano, que es, a su vez, una manifestación del nihilismo postestructuralista. Como en un cuento de Borges, la repetitiva circularidad y las ruinas son todo el empeño intelectual y el paisaje que le queda al ser humano que habita entre los escombros de la civilización y entre las ruinas de un sistema económico que trae opresión, injusticia, desigualdad y pobreza. Sin embargo, como crítica que se enfrenta con el asalto a la razón, la lectura es muy diferente. La literatura de estos autores, que, después de todo, tiene la marca de su origen asociado a su producción, a las máquinas de escribir,

en ningún momento deja de ser capitalista, y en este sentido esa producción no puede sino mantener y enaltecer los valores de un mundo encerrado en sí mismo, narcisista e incapaz de trascender sus limitaciones, la circularidad repetitiva de su pensamiento. Es un pensamiento, después de todo, de raíz romántica, aunque al servicio de la crítica de la ideología pequeño-burguesa de la literatura en la sociedad capitalista, es un pensamiento en el que la topología colabora para impedir que se alcancen sus propios fines. No puede haber sinceridad expresiva cuando para enunciar esa sinceridad hay que recurrir a una retórica que tiene por fin cancelar esa misma sinceridad. La literatura, concebida y escrita por *Underwood*, *Remington* y *Olivetti* se ahoga en su inane circularidad, no sabe mirar fuera de sí misma, está encerrada en un texto que se ha convertido en su tejido con el que se abriga y concluye en el tejido que también es un sudario. El proletario se define como el trabajador que no tiene acceso a la propiedad de los bienes de producción. El proletario no posee la herramienta, al contrario, él es propiedad temporal de la herramienta, que lo sustituirá por otro proletario si las fuerzas del anterior trabajador decaen y disminuye su productividad, su rentabilidad.

Esta crítica sobre la obra de arte cierra un círculo. El arte y la literatura en las sociedades tradicionales y en las sociedades capitalistas, se reifican en alguna medida, se someten a un proceso de *commodification*, de «mercantilización». No es un fenómeno nuevo, el arte, singularmente, las artes plásticas, tal vez, en menor medida, las artes escénicas, la música, la literatura han tenido a lo largo de la historia una posición más o menos variable en el mercado. Esta posición relativa de su importancia económica no es nada comparable a las cantidades de dinero que mueven otros espectáculos, como el cine o algunos deportes. Pero, aun así, no deja la literatura de tener que someterse a unas reglas de juego en las que las imposiciones económicas son paralelas a las necesidades de la práctica artística. Las artes no se crean por individuos aislados y separados entre sí por espacios infranqueables, se crean mediante formas materiales que obedecen a lógicas internas, en las que hay un punto de separación entre el pasado y el presente que hace difícil o imposible el cambio. Desde el arte de la época de las vanguardias, primer tercio del siglo XX, estos procesos se denominan experimentales o experimentalistas. Y las artes, en su conjunto, establecen una dialéctica con las nuevas necesidades expresivas de la sociedad, esas necesidades se reflejan en nuevas y, a veces, en novedosas técnicas de la expresión. El fenómeno puede describirse desde puntos de vista enfrentados, puede verse como la inutilidad del arte en la relación con las praxis sociales y políticas, o puede verse como la necesidad de que el arte sepa traducir de forma adecuada las circunstancias sociales, en la medida en la que estas son también políticas, de las sociedades en las que nacen.

## IV

Tanto con el contenido temático como con la forma material en la que este se ve expresado en *Los graduados de Kafka*, se pone de manifiesto una intención de reflexión sobre las prácticas artísticas, sobre el oficio literario y sobre sus repercusiones sociales. Los relatos que conforman la obra no solo abordan las preocupaciones de personajes ligados a la tradición literaria, sino que sirven como un metadiscurso en el que la literatura vuelve la mirada sobre sí misma. La obra funciona como ejercicio artístico en el que la literatura se observa, se examina, se piensa y se cuestiona. En algunos de los textos, el centro de interés es el del autor, escritor o narrador, y su relación con el acto creativo. «Los graduados de Kafka», «Predicciones», «Ciclo vital» o «En el principio fue el trabajo», sirven como ejemplo.

*Contaba con desgano, con desdén tan extremo, que debía ser sospechoso [...] Fuimos a verlo, a escuchar sus parábolas, que él camuflaba bajo el nombre de fábulas insulsas, para saber si tocaban el corazón [...] Mantener la atención mientras se narra, contar anécdotas que, al menos, frunzan el ceño de quienes escuchan, hacer chistes, fabular y acaso también testimoniar, son arduas, monstruosas tareas que pudieran volverse y devorarnos. Un epíteto involuntariamente pedante, una agresión mal dirigida, el lujo de unos segundos más del límite de la monotonía permisible, una alusión que se bifurque en extenuados laberintos, cualquier incidente de una mínima significación, y se podría derrumbar el edificio, como un desafío al poder de la presencia [...] Se sabe: no es la secuencia de motivos lo que mantiene el interés de mis historias, sino su aspecto simple de realidad insólita, inverosímil, tan cotidiana, que sería lamentable, casi torpe, desmentirla. (Hernández, 2008, pp.108-109)*

En *Los graduados de Kafka* narrar es una experiencia angustiante, una actividad que amenaza rebelarse contra el creador para devorarlo, para terminar fulminantemente con él. De nuevo la imagen de Munch se hace presente. El texto, la obra literaria, se convierte en la condena que siempre llevan a costas los escritores. Sin embargo, la opción de no crear, de no llevar a cabo esa construcción artística también es descartada. «Es inútil continuar tercamente en silencio» (Hernández, 2008, p.109), afirma el narrador de «En el principio fue el trabajo». La obra existe más allá de la propia escritura. La literatura en *Los graduados de Kafka* es condena al mismo tiempo que alimento vital. Se convierte en una experiencia liberadora de la que depende, de forma trágica, la vida del autor; es una «virtud para enfrentar a aquel otro, fatal revelación, en la que le fue dado alimentarse

solo de la literatura que él mismo pudiera producir» (Hernández, 2008, p.100), se lee en «Ciclo vital». Bien se ve que, en ocasiones, este discurso, que es el de la vigilancia ideológica, se aproxima a cierta beatería que propicia la tutela del lector. Este es, de forma permanente, un menor de edad.

Es interesante que en el metadiscurso elaborado por Hernández a través de sus relatos se lleve a cabo una apropiación de personajes o historias de la tradición literaria con los que se permite, al mismo tiempo, exponer una serie de opiniones que dan cuenta de su relación con aquella, de sus predecesores y, en alguna medida, de su propuesta creativa personal en la que la tradición se renueva. En las páginas de esta obra se cruzan Calibán, Carlos Argentino Daneri, Edipo, Neruda, Dos Passos, Truman Capote, los hermanos Tamar y Amnón, Ulises y Penélope, entre otros. Pero tanto los personajes como los autores retratados en las historias se convierten en los navegantes angustiados que, tarde o temprano, naufragarán, serán expulsados o perecerán en medio del mar, sobre esas balsas que desde la portada del libro anuncian y denuncian la tragedia.

Todos los personajes de los relatos de Hernández son seres atormentados, unos por su relación con la literatura, por la influencia que en ellos ejercen las lecturas que realizan, como en «Bromas de Kundera» o en «Crucigramas», y otros porque, al ser reconocidos personajes de otras obras, su destino está escrito en las páginas que precedieron a Hernández y él se niega a modificar. En las relaciones intertextuales que se establecen desde *Los graduados de Kafka* hacia otros textos, se insiste en dichas desventuras. Penélope, por ejemplo, la protagonista de «Penélope, la actriz», relato con el que concluye la obra, teje mientras espera a ser llamada para filmar la siguiente escena de la película en la que participa. Teje entre escena y escena. Es, una vez más, el relato de una mujer que espera mientras que otros deciden su destino. Teje, igual que la Penélope de Homero, un sudario con el que terminará cubriéndolo todo y a todos. Pero esta Penélope, a diferencia de la esposa de Odiseo, no deshace lo bordado. El ritmo de las agujas de la actriz es el mismo ritmo que sigue la filmación, y en los retrasos, en el aplazamiento, en el manto no terminado, el director encuentra la excusa perfecta para evitar enfrentar, el también, su propio destino, su obra terminada. Por medio del tejido y de lo que representa el tiempo de elaboración, Hernández Pérez vuelve a insinuar una reflexión sobre la permanente preocupación del creador-escritor ante la conclusión de la obra. Para el joven director de la película en la que participa Penélope, los dos están atrapados: «El camino mismo de crear es quien me atrapa, dijo absorto, [...] Y a Penélope, entonces, la atrapa el ciclo perenne de la espera. Su tejido no dice: significa; no devela, sino que engulle todo pensamiento» (Hernández, 2008, pp.131-132).

La historia de la actriz y de su tejido parece funcionar como un paréntesis en el que ocurren todos los relatos de *Los graduados de Kafka*; es decir, las otras historias parecen haber dependido del tiempo que le ha tomado a ella concluir su manto, y cuando este está terminado, como ocurre también con el que se propone tejer la Penélope clásica para Laertes, la vida puede continuar. Al terminar la filmación la actriz afirma: «—Bueno, —dijo Penélope al fin— ya podemos volver a la existencia» (Hernández, 2008, p.135). Mientras esto ocurre, el joven director enfrenta a los periodistas interesados en su producción con una última y lapidaria frase que se convierte, al mismo tiempo, en las últimas palabras del escritor cubano: «—En el mar, es cierto, el tiempo es otro» (Hernández, 2008, p.135). El mar de las promesas... es un engaño. Cuando el manto se ha terminado, cuando han concluido la película y *Los graduados de Kafka*, el lector puede volver, como Penélope, a la existencia en el mundo real.

### Referencias bibliográficas

- Bataille, G. (1981). *La literatura y el mal*. Madrid:Taurus.
- Behar, R. (2008). After the Bridges. In *The Portable Island: Cubans at Home in the Word*. New York: Palgrave Macmillian.
- Bilbija, K. (2015). Libres por los libros: Editoriales cartoneras en América Latina», In J. R. Ruisánchez Serra (coord.). *Libro mercado. Literatura y neoliberalismo*, (85-116). México: Universidad Iberoamericana.
- Hernández Pérez, J. A. (2008) *Los graduados de Kafka*. Matanzas: Ediciones Vigía.
- Garbatzky, I. (2017). La supervivencia de las cucarachas. *Kafka en Cuba a finales del siglo XX. 452°F*, (17), 47-65.
- Geovannys, M. (2009). Asedios de (y hacia) Kafka. *La Jiribilla: Revista de cultura cubana*. Disponible en: [http://www.lajiribilla.co.cu/2010/n481\\_07/elibro.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2010/n481_07/elibro.html) (Consultado 28 de febrero de 2018).
- Goodman, R. (2009). Postcards from Havana: A Show of Cuban Artist Books is No Message in Bottle. *Fine Books & Collections*. Disponible en: <https://www.finebooksmagazine.com/issue/200907/cuban-1.phtml> (Consultado 27 de abril de 2018).
- Kafka, F. (1989). *La metamorfosis y otros relatos*. Bogotá: Cátedra.
- Luckacs, G. (1963). *Significación actual del realismo crítico*. México: Era.
- Nochi, K. Ediciones Vigía: An Introduction. En <http://vigia.missouri.edu/> College of Arts & Science, (Consultado 11 de abril de 2018).
- Dunugan, P. S. (2009). «Latino Arts Inc. Shines Light on “Cuban Artists’ Books and Prints”». *Shepherd Express*. Disponible en: <https://shepherdexpress.com/arts-and-entertainment/visual-art/latino-arts-inc.-shines-light-cuban-artists-books-prints/> (Consultado 09 de marzo de 2018).