

ESCRIBIR AL YO

Ser hijo en las cartas fallidas
de Franz Kafka y Ocean Vuong



David Gargallo

NIA: 217666

Dir. Teresa Vinardell

Treball de Fi de Grau

Facultat d'Humanitats

Universitat Pompeu Fabra

Curs 2021-22

AGRADECIMIENTOS

A Teresa Vinardell, por ser la mejor directora que podía imaginar. Por entenderme, escucharme, alentarme. Por haberme dado siempre la mejor solución a todo, con una sonrisa sincera, contagiosa, una mirada llena de vida, iluminada, y una calma inusual, admirable. Este trabajo no hubiera sido posible sin ella.

A mi madre. A mi hermano.

A mi amigo Pau, por hacerme un hueco en el piso de sus abuelos, donde he podido redactar en silencio la mitad de estas páginas.

A los siguientes artistas y músicos a los que recurrí en las semanas de redacción: Pedro Almodóvar, Amaia, Camela, Gus Dapperton, Stella Donnelly, Julia Ducournau, Él mató a un policía motorizado, El Buen Hijo, Fontaines D.C., Las Ligas Menores, Lauren Hadaway, Anish Kapoor, Anselm Kiefer, Maria del Mar Bonet, Los Nikis, Sílvia Pérez Cruz, Silvio Rodríguez, Carla Simón, Paolo Sorrentino, Rex Orange County, Pau Vallvé y Yawners.

Y a Patri, por regalarnos el uno al otro y sin saberlo el libro de Ocean Vuong en Sant Jordi del 21. Por descubrir juntos que la verdad siempre está detrás de algo. Y detrás de todo estamos ella y yo.

ÍNDICE

SINOPSIS	5
INTRODUCCIÓN	6
PARTE I. OBJETO DE ESTUDIO	
1. ¿QUÉ HACE A UNA CARTA?	
1.1 Consideraciones sobre la carta fallida	10
1.2 La carta como un cuerpo autosuficiente: el problema del pacto epistolar	15
1.3 Escribir una carta; escribir al Yo	20
PARTE II. SER HIJO EN LAS CARTAS FALLIDAS DE KAFKA Y VUONG	
2. CORRESPONDENCIAS LITERARIAS ENTRE <i>CARTA AL PADRE</i> Y <i>EN LA TIERRA SOMOS FUGAZMENTE GRANDIOSOS</i>	
2.1 La urgencia de ser escritas	25
2.2 La culpa y la condición de víctima	29
2.3 Cuando se rompe con el origen: una cuestión cultural	33
3. LAS CARTAS DE KAFKA Y VUONG, ENTRE LO PURGATIVO Y LO LITERARIO	
3.1 Una herida entre el emisario y el receptor	37
3.2 El espacio epistolar como herramienta de regeneración	41
CONCLUSIONES	45
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	49

El tiempo se desprendía,
como el derrubio de una ribera,
e intentaba arrastrarlos a ambos hacia el pasado.

—OLGA TOKARCZUK, *Un lugar llamado Antaño*

SINOPSIS

Cuando alguien escribe una carta, ¿escribe a la persona destinataria o a sí misma? Y, en el caso de que esta no llegue a su destino, ¿trasciende más allá de sí misma? Si es que existe una respuesta posible, ¿de qué escribimos cuando escribimos una carta? Este Trabajo de Fin de Grado de Humanidades titulado «Escribir al Yo. Ser hijo en las cartas fallidas de Franz Kafka y Ocean Vuong» construye un análisis crítico y teórico que concibe posibles respuestas a partir del estudio comparativo de *Carta al padre* (1919) de Franz Kafka (1883-1924) y *En la tierra somos fugazmente grandiosos* (2019) de Ocean Vuong (1988-); dos cartas, una autobiográfica y otra autoficcional, que jamás fueron leídas por la persona destinataria, su padre y su madre respectivamente, y que, por tanto, se han convertido en cartas fallidas. Sin pretender dar una respuesta definitiva en torno a la cuestión de la carta fallida, la investigación quiere presentar los elementos fundamentales de este limbo comunicativo, así como el análisis intratextual y comparativo de las dos cartas con sus contextos personales, con el indicio de que sólo desde esta adecuación podemos aproximarnos a la literatura como el arte más cercano a la verdad humana.

Palabras clave: *carta fallida, pacto epistolar, literatura del Yo, literatura contemporánea, Franz Kafka, Carta al padre, Ocean Vuong, En la tierra somos fugazmente grandiosos.*

INTRODUCCIÓN

Escribir una carta es una acción que mira hacia afuera, y a la vez, hacia dentro. Desde Horacio se viene difundiendo la epístola como mecanismo poético, literario. Al respecto del propio acto de escribirla, este es, según Séneca, «un oficio recíproco», pues «quien enseña se instruye» (2000: 116). Hoy en día, aunque los métodos hayan cambiado, seguimos escribiendo cartas, a veces incluso, concentradas en píldoras de escasos caracteres. Pero una carta al uso, más o menos extensa, más o menos privada, con mejor o peor retórica, tiene una resistencia propia. Guarda un secreto que es en sí un lugar de intimidad: un cuerpo cuyas palabras han caído vomitadas sobre el papel, y en el camino, han arrastrado un trozo del otro cuerpo que las ha escrito. «En un texto autobiográfico, Marguerite Duras reconocía que la llegada de Y. reemplazó las cartas (¿su envío o su recepción?), denotando en esa sustitución la equivalencia cuerpo-carta, y reconociendo su capacidad para encarnar el cuerpo ausente» (Argüelles, 2021: 23). Al fin y al cabo, esto ya lo escribió Roland Barthes; quién ama es quien espera.

Franz Kafka escribió en 1919 una de las cartas más conocidas de todos los tiempos. Dirigida a su padre, y en un tono más delator que confidencial, quiso con ella ponerle pleito, implicarlo en el “terrible proceso” en el que él, desde los primeros años oscuros de su infancia, se debatía. Se dice que el texto guarda la quintaesencia de toda su literatura, y que la figura tiránica y abusiva de Hermann supone uno de sus grandes pilares. De hecho, él fue la persona a quien Franz más admiró, pero también, el causante de todos sus miedos. Cien años después, en 2019, un joven estadounidense de origen vietnamita publicó su primera novela: una carta dirigida a su madre analfabeta. Ocean Vuong recogía el legado de Kafka al escribir, esta vez sabiéndolo, una larga epístola a una figura progenitora que tampoco llegaría a leerla. En la carta, Vuong hace un repaso de los elementos que han conformado su identidad: como hijo de una familia de vietnamitas que huyeron a Estados Unidos y como joven que asume su homosexualidad. En un tono más confidencial que delator, combina momentos de crudeza con otros de una belleza sutil y elusiva. Estas dos cartas fallidas suponen el eje vertebral del presente trabajo, cuya condición, intuimos, trasciende la autosuficiencia del propio texto. Las intenciones radican, en primer lugar, en establecer correspondencias literarias entre las cartas, con tal de mostrar que un texto autobiográfico y uno autoficcional pueden dialogar si nos ceñimos a su condición autosuficiente. Y, en segundo lugar, en analizar la respuesta del hijo varón que ha sufrido abusos en el seno familiar. Este trabajo tiene el ánimo de visibilizar que la literatura del Yo puede ayudar a construir una masculinidad sana: autoconsciente, racional, y fuerte no solo en cuanto a su espíritu, sino también ante complejos que puedan fragilizarla. Es decir, alejada del canon que impone la virilidad. Así pues, el análisis comparativo de las fuentes primarias pretende ofrecer dos miradas desiguales al respecto de cómo encararlo.

Atendiendo a que este trabajo se ocupa de incorporar una nueva voz como es Ocean Vuong al panorama académico, no queremos concluir esta introducción sin presentar una descripción biográfica y bibliográfica del escritor:

Ocean Vuong nació en Ciudad Ho Chi Minh, Vietnam, el 14 de octubre de 1988. Su familia emigró a Estados Unidos cuando tenía dos años, a causa de la situación de posguerra que vivía el país. Pasaron por un campo de refugiados de Filipinas antes de obtener asilo en Hartford, Connecticut, y al llegar, su padre les abandonó. Vuong dice que fue educado por mujeres, y fue el primer miembro de su familia en aprender a leer, a los once años. Su madre, una manicura, le dio el nombre de Ocean (océano) tras aprender que era la palabra que definía el espacio que conectaba Estados Unidos con Vietnam. En 2019 publicó su primera novela, *En la tierra somos fugazmente grandiosos*, que catapultó su fama a nivel internacional, y ganó premios como el *American Book Award*, el *Mark Twain American Voice in Literature*, el *New England Book Award*, el *Brooklyn Public Library Literary Prize*, entre otros, aparte de obtener la categoría de “Best Book of the Year” en multitud de medios de comunicación en todo el mundo.

Estructura

Esta tesis se ordena a partir de dos secciones centrales que forman los dos apartados generales: el «Objeto de Estudio» y «Ser hijo en las cartas fallidas de Kafka y Vuong». La primera consiste en una indagación alrededor de la materia de estudio; la segunda configura un análisis estético, formal y comparativo de las dos fuentes primarias, el texto de Kafka y el de Vuong. En primera instancia, pero, la introducción ofrece el planteamiento del tema, seguida de unos objetivos —generales y específicos—, dos hipótesis y la metodología, en la cual se presentan los intereses que han accionado la elección de esta temática, las fases del proceso y la estructura del trabajo, aparte de una breve mención a las limitaciones metodológicas que ha acarreado la investigación.

La primera parte, titulada «¿Qué hace a una carta?», propone un marco teórico y conceptual que permite situar el objeto de estudio a partir del enfoque contemporáneo que han planteado autores como Pedro Salinas, Patrizia Violi, Michel Foucault, Maria Barrenechea, Roland Barthes, Philippe Lejeune, Paul de Man, Gérard Genette y Milan Kundera, por citar a los más destacados. Asimismo, esta fase cuestiona las hipótesis planteadas al respecto de la autosuficiencia de la carta como un cuerpo-texto, así como el ejercicio íntimo adherido a la literatura del Yo que supone redactar una carta en apariencia privada. El apartado cuenta con unas consideraciones sobre la carta fallida, una investigación en torno al problema del pacto epistolar y un análisis sobre la literatura del Yo aplicada a la dimensión epistolar.

La segunda parte del trabajo se estructura a partir de dos capítulos, titulados «Correspondencias literarias entre Kafka y Vuong» y «Las cartas de Kafka y Vuong, entre lo purgativo y lo literario». En el primero se articulan correspondencias literarias entre las cartas de Franz Kafka y Ocean Vuong, teniendo en cuenta la situación que define la condición de cada una, la cual ha sido ensayada en la fase previa del estudio. Así pues, este apartado analiza, a partir de los textos y del contexto de cada uno, la urgencia de ambos autores por escribir sus respectivas cartas, la condición de víctima y la técnica acusadora, así como el acto de romper con el origen, enfocado desde una mirada cultural. En el segundo capítulo, las correspondencias literarias trascienden a la figura-sujeto de los emisarios y sus receptores, con un enfoque continuista en relación al capítulo anterior, pero, con el añadido de querer analizar los motivos ajenos al texto que llevaron a Kafka y Vuong a “encontrarse” con sus destinatarios en el espacio epistolar. Las fuentes primarias, tal como se establece en la primera sección del trabajo, lejos de ser incompatibles y lejanas, comparten atributos no solo culturales, sino también en cuanto a su tipología textual y a las motivaciones personales de los autores, que aportan soluciones complementarias a la cuestión de la carta fallida como elemento adherido a la literatura del Yo.

Parte I. Objeto de Estudio

1. ¿QUÉ HACE A UNA CARTA?

1.1 Consideraciones sobre la carta fallida

Una carta que no llega a su destinatario es un acto contra natura. Se está rebelando. Rompe con la única función que avala su existencia, y al mismo tiempo, desafía la razón por la que ha sido escrita. Si según Michel Foucault la carta habilita, en cierto modo, un cara a cara (1983: 15), la carta fallida permanece en un limbo comunicativo. Y en cuanto a su forma, que es siempre una forma de diálogo diferido (Violi, 1987: 89), ya solo le queda trascender a su condición universal (Barrenechea, 1990: 5). Una carta fallida se convierte en un cuerpo autosuficiente, que no llegará a ser leído por su (ya no) destinatario. En este caso, la persona destinataria quedará excluida de la ecuación. ¿O no?

La incertidumbre de ser correspondido es una sensación natural, primaria, que abarca y define todos los campos de la comunicación humana. Nuestro Yo, lugar donde descansan la razón y el sentido común, se deja *reconocer*, y a la vez, busca ser *reconocido* por “el otro”, dando pie a una retroacción que se efectúa a través de la *anagnórisis*¹. Hoy en día, en cuanto a la comunicación escrita, si algo garantiza la presencia de internet y su carácter de «lo instantáneo» es que la carta (entendida en su función pura de mensaje) llegará². En todo caso, podemos equivocarnos al escribir la dirección de un correo electrónico, por ejemplo. Pero claro, jamás nos faltaran motivos para justificar una negligencia logística; el hecho de que una carta sea “fallida” por haberse enviado mal. Y por ello, aquí queremos centrarnos más en el “qué” y no tanto en el “cómo”.

La carta fallida, en su condición de *carta*, es decir, con su carácter de «umbral», que la coloca en el ambiguo punto límite que separa la interacción (Violi, 1987: 87), se define por el hecho de que el mensaje sea un cuerpo tangible —un cuerpo físico que se complementa con el «cuerpo» que es en sí la escritura, según Michel Foucault—. Es un elemento material que «guarda en el interior su carácter peculiar dentro de la categoría de secreto» (Simmel, 1986:

¹ En el capítulo XI de la *Ars Poetica*, Aristóteles habla de ἀναγνώρισις —anagnórisis— para referirse al momento en el que el héroe entra en una fase de reconocimiento, tanto de carácter propio como de su entorno.

² La interconexión ha establecido un cambio de paradigma en la forma de concebir el mensaje escrito. Su constitución ha mutado hacia una multiplicidad de formas que, más allá de que prescindan de su carácter tangible, mantienen el mensaje atado a dispositivos externos como el móvil o el ordenador. Esta cualidad ensancha hasta el infinito las posibilidades del mensaje de “estar y no estar” al mismo tiempo. Por este motivo, la incertidumbre de que el mensaje *llegue* a su destino se ha visto esfumada. La única excepción reside en que nos sigamos refiriendo a los métodos clásicos de escritura a mano. Asimismo, esta nueva forma de concebir la comunicación escrita pone el punto de mira en la figura del receptor. Ahora, él es quien decide si responder o no al mensaje, puesto que el mensaje en sí llegará hasta él. Este cambio en la dimensión comunicativa también ha generado cambios en la forma en que nos referimos a ella. Los jóvenes de hoy, que son quienes más utilizan estas nuevas maneras de mensajería instantánea, han desarrollado una “jerga” urbana —influenciada por la cultura angloparlante— cuyos términos hacen hasta mención al poder que tiene el receptor de “ignorar” el mensaje recibido.

400), y que, manteniendo su carácter “privado”, único e intransferible, no emplea el camino que, literalmente, le haría pasar de estar sostenida por la mano del emisor a estarlo por la mano del destinatario. La epístola es, en términos de retórica antigua, un *sermo absentis ad absentem*, es decir, una comunicación diferida tanto en el tiempo como en el espacio (Spang, 2000: 643). Claro que, a esta dimensión hay que restarle, como matiz aclaratorio de «lo fallido», aquellas cartas que no fueron escritas con la intención de ser enviadas a alguien concreto. Y con esto, no solo nos referimos a cualquier texto que sea escrito a través de un ejercicio introspectivo, sino también, a cualquiera que emplee el formato epistolar para otorgarle un valor estético. La ensayista Remedios Zafra, en su ensayo *Frágiles*, subdivide el libro en un conjunto de cartas, según dice, «motivadas por una voz anónima, alguien con quien compartí una charla telefónica» (Zafra, 2021: 20). Y en la página siguiente aclara la estructura al decir que, «Comprenda, lector, que a partir de ahora hablándole a usted le hable a ella» (2021: 22). Ejemplos como este nos indican que, para identificar una carta como “fallida”, es necesario que las intenciones del emisario, ahora ya quebradas, busquen en un inicio establecer una correspondencia privada. Además, aparte de la presunta diferencia entre carta pública y privada, una carta fallida como lo es *Carta al padre* de Kafka corre el riesgo de trascender a la tercera categoría: hacerse pública o, como la llama Pedro Salinas de forma melodramática, ser una carta traicionada (Salinas, 1993: 39). En cualquier caso, el limbo comunicativo en el que se sitúa la carta fallida supone algo así como un “vacío” para la distancia extratextual precisa, el *décalage* temporal y espacial que separa a ambos interlocutores (Violi, 1987: 95).

En el caso de la novela epistolar, al carácter diferido se le añade un segundo nivel: por un lado, tiene el normal de toda comunicación literaria, y por otro, el nivel originado por el distanciamiento espacio-temporal ficticio entre el remitente y el destinatario de las cartas (Spang, 2000: 643). Menciono aquí este caso para referirme a la otra fuente primaria que trataremos de analizar en este trabajo. El texto de Ocean Vuong es un artefacto interesante para el estudio de una carta fallida que es, a la vez, ficción y autobiografía. Se trata de un caso similar a las distintas lecturas e interpretaciones que ofrece *En busca del tiempo perdido* de Proust, novela que también abre el eterno debate entre ficción y autobiografía, y que incluso Genette evade con resignación, al decir que «tal vez haya que permanecer *dentro de esa rueda* (Genette, 1972: 72). Parece, entonces, que la distinción entre ficción y autobiografía no es una polaridad tajante sino indecible (de Man, 1979: 149).

El poeta Pedro Salinas, en su célebre ensayo en defensa de la misiva, afirma a través de un divertido juego de palabras que, «carta se llama también jugar a los naipes, acreditados funcionarios del azar» (Salinas, 1993: 47). Porque el azar, concepto que acarrea un secreto en sí mismo, juega un papel determinante en el imaginario de la carta —así como en cualquier otra manifestación literaria—. El azar excluye de la voluntad de la persona emisaria el hecho

de asegurarse de que su texto llegará a manos de la persona deseada (1981: 47). Así pues, una carta fallida es, por encima de todo, un misterio aún sin resolverse. Y más allá de este misterio, la situación también supone un desliz para el presunto contrato epistolar. Este desliz no solo se refiere a la persona destinataria que no constituirá dicho pacto, sino, en primera instancia, a la fractura que se genera en el texto que ha plasmado el emisor, puesto que «se escribe para ese futuro en que la carta sea leída» (Violi, 1987: 89). Por este motivo, el análisis de una carta fallida también apunta a la figura del emisor: él es quien obtiene todo el poder en cuanto a la verosimilitud del contenido de la carta. Al no existir una respuesta directa por parte de la persona a la que iba dirigida, el emisor, habiendo constituido a través de la escritura ese «cuerpo» que señala Foucault, hace suya su verdad (1983: 11), y al menos en apariencia, transforma la cosa vista u oída «en fuerzas y en sangre» (1983: 11). En términos reducidos, la carta es la prueba de que hay cosas que sólo la literatura, con sus medios específicos, puede dar (Calvino, 2007: 13), y toma de forma *sui generis* la cualidad de la *literaturidad* (Compagnon, 2008: 26). Estas condiciones se aplican también a la carta fallida, en tanto que su integridad como *carta* prevalece y, si cabe, enfatizan su autonomía, que no es sino la plasmación de una voluntad íntima del emisor. El resultado es algo obvio: la carta puede o no llegar, pero existe gracias a la persona que la ha escrito. Ahondaré en estas cuestiones durante los próximos apartados.

Sobre la presencia del autor en el cuerpo de la carta, Pedro Salinas cita en su ensayo a Gustave Lansón, quien dice que una carta es «unos cuantos movimientos de un alma, unos instantes de una vida captados por el sujeto mismo, y puestos en el papel» (1993: 37). Y en este caso, si la escritura es capaz de plasmar pedazos de vida, y la carta es una manera de estar en otra parte, es decir, convertirse en un fantasma que se sostiene entre las manos (Argüelles, 2021: 41), una carta fallida convierte al emisario en un fantasma a la deriva.

Aunque la correspondencia es en sí un intercambio, las cartas escogidas para este trabajo, *Carta al padre* de Franz Kafka y *En la tierra somos fugazmente grandiosos* de Ocean Vuong, son consideradas como tal pese a que nunca han ejercido su función original. La carta de Kafka no llegó a manos de su padre por motivos desconocidos³, mientras que la de Vuong fue ya escrita mediante la utilización de un recurso poético, a sabiendas de que su madre no podría leerla a causa de su analfabetismo: «Querida mamá, / Escribo para llegar a ti —aunque cada palabra que escribo sea una palabra más lejos de donde estás— (Vuong, 2019: 13)». Ambos textos comparten la condición de ser una carta fallida, y, de este modo, permanecen adheridos a la dimensión de una comunicación epistolar aparentemente monológica (Spang, 2000: 643). Y es, precisamente, gracias a esta cualidad “autosuficiente”, principio que trataré

³ La carta fue entregada a su madre (Julie Löwy, 1856-1934), que a su vez debía entregársela al padre. La madre no lo hizo y devolvió la carta a Franz. Su amigo Max Brod alega que de allí en adelante no se volvió a hablar del asunto (Correas, 2004: 13).

más adelante, el motivo por el cual este tipo de carta, la carta fallida, acentúa la idea de Georg Simmel al respecto del subgénero epistolar, cuando dice que «una carta es, más que la conversación, el lugar de las interpretaciones» (1986: 402). Y es que, debemos tener en cuenta que cualquier tipo de carta se rige por una fuerte dimensión funcional (Barrenechea, 1990: 51). Esta “función” se manifiesta como un sinónimo de “necesidad”; la necesidad que tiene toda carta de exhibir las marcas de la propia situación de la enunciación, y a la vez, de la propia situación de la recepción (Violi, 1987: 90). Un ejemplo: Oscar Wilde escribió desde una celda de la cárcel de Reading su carta más famosa, *In carcere et vinculis* («*De profundis*»), con la única esperanza de recibir una respuesta —y según afirma en el texto, cualquiera le bastaba— por parte del responsable de que estuviera encerrado.

Franz Kafka, en una de sus cartas a Milena, señaló que la epístola que le había escrito a su padre era una carta de abogado (Kafka, 1955: 63). Y en efecto, la retórica que emplea en la carta, plasmada como una adecuación estratégica al destinatario (Barrenechea, 1990: 51), es un claro síntoma de la influencia por parte del modelo legal que tanto aparece en sus textos de ficción. Kafka sentía un fuerte interés por la institución, representada en su obra como un órgano de poder abstracto, terrible y superior, que no es otra cosa que el reflejo extrapolado de su figura paterna. Milan Kundera ofrece una definición al respecto que invita a pensar en su padre, Hermann Kafka, cuya presencia *in absentia* en la carta se manifiesta con los mismos rasgos jerárquicos que se definen en la ficción kafkiana:

En Kafka, la institución es un mecanismo que ofrece a sus propias leyes programadas ya no sabe por quién ni cuándo, que no tienen nada que ver con los intereses humanos y que, por lo tanto, son ininteligibles. (...) La sociedad totalitaria tiende a abolir la frontera entre lo público y lo privado. Este ideal de vida sin secretos corresponde al de una familia ejemplar: un ciudadano no tiene derecho a disimular nada ante el Estado, lo mismo que un niño no tiene derecho al secreto frente a su padre o a su madre (2006: 123, 133).

Si entendemos lo *kafkiano* como el ingenio confrontado con el poder, el cual tiene el carácter de un *laberinto sin fin* (Kundera, 2006: 123), *Carta al padre* es sin lugar a dudas el texto más *kafkiano* de su obra. En él se manifiesta el origen de donde Kafka sacó su conocimiento de la *técnica de la culpabilización* (2006: 133), un elemento siempre presente en sus novelas y en sus relatos⁴. La culpabilización en Kafka acarrea la necesidad en el individuo de demostrarse inocente, y la carta también muestra a su padre como un padre querido y admirado: «me avergonzaba de mí mismo, y no solo ante ti, sino ante el mundo entero, porque tú eras para mí la medida de todas las cosas» (2010: 34). Porque Kafka no sólo le hace reproches, sino que suplica, se justifica (Gauger, 2010: 15).

⁴ En el relato *La condena*, un padre acusa a su hijo y le ordena ahogarse, mientras que *El proceso* es la historia de un individuo llamado K. al que acusan de un delito que desconoce, al que procesan sin que llegue a entender en absoluto las normas que rigen el proceso y la sentencia, y que finalmente es ejecutado sin haber sabido en ningún momento por qué (Arendt, 1999: 175).

Arendt afirma que la obra de Kafka está cargada de una verdad que prevalece por encima de lo real, y lo único que atrae y seduce al lector en su obra es la verdad misma (1999, 175). Su afirmación es quizá demasiado fulminante, pues la obra de Kafka ofrece un extenso abanico de razones por las cuales el lector se puede ver atraído y seducido. De todos modos, la cita nos ayuda a validar la idea de que, sumada al factor estilístico, la *Carta al padre* se lee hoy en día *como* una novela. Es necesario precisar que el texto no puede tacharse de novela epistolar, porque las intenciones del autor siempre radicaron en escribir una carta al uso. Aun así, queremos concederle a la *Carta al padre* un estatuto ficcional, considerándola un artefacto literario, un cuerpo-carta (Argüelles, 2021: 24) que reconozca su condición autosuficiente. Y a todo esto, centrándonos ahora en la figura del emisor, es necesario volver al texto de Salinas, cuando afirma que la persona que escribe una carta lo es cada vez menos: «ahora es *personaje*, personaje literario, que se reviste de la nobleza de una figura de ficción» (Salinas, 1993: 43). No obstante, el hecho de que el mismo Kafka tildara el texto de “carta de abogado” demuestra el enorme grado de conciencia que tenía al respecto. Y, como indica su principal biógrafo Reiner Stach, a las pocas páginas se nota que Kafka escogió los recuerdos conforme a ciertos criterios, que además «organizó de una forma que puede llamarse literaria» (2016: 1866). Así pues, sirva esta reflexión alrededor de *Carta al padre* como vía para poder compararla con el texto que es claramente una autoficción epistolar, la carta *imposible* de Ocean Vuong dirigida a su madre analfabeta, *En la tierra somos fugazmente grandiosos*.

1.2 La carta como un cuerpo autosuficiente: el problema del pacto epistolar

Es en momentos así, cerca de ti, cuando envidio a las palabras
por hacer lo que nosotros nunca podremos:
decirlo todo sobre sí mismas
simplemente quedándose quietas, simplemente *siendo*.
—OCEAN VUONG, *En la tierra somos fugazmente grandiosos*

La carta es un espacio dominado por el emisor, a diferencia del destinatario, quien al menos tiene otro. En el apartado previo hemos comprobado que el segundo, el destinatario, solo es propietario de la carta en última instancia: cuando esta le llega y, propiamente, ya ha superado toda clase de impedimentos, ajenos a su condición inanimada, que podrían haberla convertido en una carta fallida. La relación entre ambos participantes se efectúa mediante el llamado contrato epistolar (Violi, 1987: 90), el cual, en tal caso, presenta un problema, debido a los vacíos legales que oculta su naturaleza cuando esta se pone en práctica. Y es que la carta, que por lo general se estudia subsumida en la correspondencia bilateral (Soto Vergara, 1996: 155), no es totalmente reducible a la dimensión interaccional. Como apunta Patrizia Violi, su especificidad reside en la «necesidad estructural de asumir internamente el eje comunicativo» (1987: 89). Dicho de otra forma, la carta, que es un acto performativo, un acontecimiento que se hace al decirse, al leerse (Argüelles, 2021: 28), trasciende a ser un texto autosuficiente por medio de las palabras que la forman, unas palabras que, a lo sumo, crean un marco interpretativo y semántico adecuado a las intenciones del emisor (Soto Vergara, 1996: 152). Si a esto le añadimos el tratarse de una carta fallida, la figura del interlocutor se expande al llamado «lector modelo» (Violi, 1987: 92); la clase abierta que ha tenido acceso al texto antes que la persona destinataria.

Este lector pasa de ser figura especular del autor a ser su juez, «el poder policial encargado de verificar la autenticidad de la firma y la consistencia del comportamiento del firmante, el grado de cumplimiento del acuerdo contractual que ha firmado» (de Man, 1979: 150). Cualquiera persona en la posición de lectora, al encarar la lectura de todo tipo de carta, ya sea privada o pública, real o ficticia, nos consideramos jueces de lo que podamos leer en ella, y esto lo hacemos por el hecho de que en ella late el espíritu de quien la ha escrito. Y es que, paradójicamente, la carta es una abstracción de la persona; «ésta no se vive en lo que es, como ser humano entero, sino en lo que dice» (Salinas, 1993: 65)⁵. Así es como establecemos el pacto epistolar, lo aceptamos —un pacto que no es sino una rama del pacto autobiográfico, concepto defendido por Lejeune en *El Pacto autobiográfico*—. Y, por ejemplo, aplicamos este

⁵ Georg Simmel afirma que: «la forma de la expresión epistolar significa una objetivación de su contenido, que constituye una singular síntesis, cuyos términos son de una parte el hecho de estar destinada a un individuo concreto, y de otra parte la personalidad y subjetividad que el corresponsal pone en su carta, a diferencia del escritor» (Simmel, 1986: 401).

proceso al leer la *Carta al padre* de Kafka. Aceptamos la afirmación en el texto de la identidad que presenta, y «el pacto autobiográfico nos envía en última instancia el nombre del autor sobre la portada» (Lejeune, 1994: 63).

Otras veces, como en el caso del texto de Ocean Vuong, podemos llegar a cuestionar la verosimilitud de cada una de sus frases, debido a que el texto no se nos presenta como una carta privada. Claro que, sería fácil pensar que Vuong ficcionó ciertos pasajes de su vida para adecuarlos a la narración poética de la novela. Sin aclarar nada al respecto, él escribió que, «I have plagiarized my life to give you the best of me» (Vuong, 30/5/2016). En cualquier caso, la novela epistolar pertenece a un grupo de subgéneros limítrofes con características en parte idénticas o muy parecidos que pueden subsumirse bajo el concepto de «escritura autobiográfica» (Spang, 2000: 641). Y en este sentido, la novela de Ocean Vuong, así como la de muchos autores y autoras metamodernos⁶ como Annie Ernaux, J. M. Coetzee, Joan Didion, Maggie O'Farrel o Delphine de Vigan, se ajusta a la llamada literatura “autoficcional”. La primera mención del término fue escrita en 1977 por Serge Doubrovsky, al definirlo en la contraportada de su libro *Fils* como, «¿Autobiographie? Non. Fiction, d'événements et de faits strictement reels» (Doubrovsky: 1977). La diferencia fundamental entre autobiografía y autoficción, pues, subyace en que la segunda asume de forma voluntaria la no referencialidad, la imposibilidad para el sujeto de ser sincero y objetivo que la primera combate. Desde esta óptica, la autoficción cuestiona la práctica “ingenua” de la autobiografía, al advertir que «la escritura pretendidamente referencial siempre acaba ingresando en el ámbito de la ficción» (Casas, 2012, p. 16). Esta idea se aplica también al pacto epistolar en tanto que, para poder suscribirlo, el autor o la autora debe dar muestras de su identidad, la cual remite a una persona con naturaleza extratextual que sea reconocible por el destinatario. O bien, en el caso de la carta fallida, por el hipotético «lector modelo» a quien le acabe llegando la carta (si es que esta llega a manos de *alguien*).

En esta línea, la «necesidad estructural de asumir internamente el eje comunicativo» es, para la carta, lo que define el peso que tiene en ella el lenguaje como agente autónomo. Y a la vez, es una forma de señalar al emisor, cuya presencia, cuya voz, convierte el texto en una forma de autobiografía. Y es que, como indica Philippe Lejeune, «una autobiografía no es un texto en el que alguien dice la verdad sobre su vida, sino un texto en el que ese alguien dice que dice la verdad» (2012: 83). Parece ser que aquí acabamos de entrar en la “rueda” que mencionaba Genette al respecto de lo autobiográfico y lo ficcional. Ahora ya no intentaremos

⁶ Metamodernismo es el término referido a la estética resultante de la convergencia de las dos tradiciones literarias reinantes en el siglo pasado, el posmodernismo y el modernismo (Freites Pastori, 2018: 28). La palabra viene del concepto platónico μετὰξὺ —metáxis—, utilizando su prefijo “meta-”, no en el sentido deconstructivo posmoderno, sino en la acepción más clásica de “junto” o “con” (2018: 35).

salir de ella, sino, como aspiraba el propio Genette, más bien trataremos de *permanecer* dentro de ella, ya que esta es la única forma de solucionar el enredo. Pues bien: si antes le hemos concedido a *Carta al padre* un estatuto ficcional, mientras que ahora estamos defendiendo el valor verosímil del texto de Ocean Vuong —es decir, estamos volteando la condición original que se le otorga a cada uno de ambos textos—, lo hacemos para recurrir a la solución que plantea Paul de Man, a partir la teoría de Genette de *permanecer* dentro de la rueda. Porque la autobiografía, entonces, «no es ni un género ni un modo, sino una figura de lectura o de comprensión que tiene lugar, en algún grado, en todos los textos» (de Man, 1979: 149). Al fin y al cabo, aquí reside gran parte del problema que acarrea el pacto epistolar, el cual habremos acabado de señalar al final de este subapartado.

Por otro lado, este planteamiento nos lleva a aceptar que, en cualquier texto de corte personal, diario, autobiografía, hay inalterablemente un afán protagonista, el que escribe es el héroe (Avilés, 1997: 49)⁷. Pero el autor es «un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad», dice Barthes a la vez que mata su figura, «tras esta (la sociedad) haber descubierto el prestigio del individuo gracias al racionalismo francés y la fe personal de la Reforma» (1994: 66). Asimismo, la importancia del autor en el cuerpo-carta también ha sufrido cambios si nos fijamos en la historiografía del género⁸. El contexto previo indica que, desde su origen, la carta ha sido el texto autodiegético por excelencia—el narrador es estructuralmente imprescindible; en la carta no se puede no decir «yo» (Violi, 1987: 91)—, pero, más allá de eso, la dimensión epistolar se ha construido a sí misma a lo largo de los siglos, a medida que ha ido adaptándose a la literariedad, hasta adquirir la condición de género literario (y la de subgénero si nos referimos al campo de la novela).

Volviendo a lo contemporáneo, Foucault apunta que el autor o la autora —ya sea de una carta o de cualquier texto— «desvía todos los signos de su individualidad particular, la marca del sujeto escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura» (1987: 5). Esta cita nos remite al texto pilar de Roland Barthes acerca de la «muerte del autor», en el que dice que,

⁷ Consideramos aquí el término latín “hērōs”, —héroe— a su vez del griego antiguo ἦρως y de la raíz indoeuropea “ser-” (“cuidar”, “proteger”) como un recurso aplicado a la literatura del Yo y la correspondencia, en tanto que su figura, por naturaleza egocéntrica, también puede desempeñar el papel del “antihéroe” que se arrodilla y se justifica ante el presunto destinatario, como vemos en el caso de las cartas de Kafka y Vuong.

⁸ Claudio Guillén apunta que la teoría antigua tuvo muy clara la distinción entre el escrito personal y el escrito conceptual (1991: 35). Sin embargo, estas fronteras se hicieron borrosas con la aparición de los autores fundadores del género «familiar», en el que la amistad se volvía pública (1991: 35). Finalmente, la entrega de estas cartas privadas a la mirada de terceras personas se efectuó en el siglo XVIII, con la llegada de la novela epistolar y de obras como *Cartas persas* (1717), *Les liaisons dangereuses* (1782), *Las penas del joven Werther* (1774) o *Julia, o la nueva Eloïsa* (1761). La mutación del género epistolar trajo consigo la pluralidad de perspectivas de la novela clásica moderna, de Balzac a los grandes rusos y Proust: la riqueza de la interioridad psíquica (1991: 39).

La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe (Barthes, 1994: 65).

Y más adelante,

El escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora (1984: 68).

La idea posestructuralista de matar al autor⁹ se adapta a la concepción actual de que la carta, por encima de su función interaccional, habla por sí misma, revela el acto de haber sido escrita, testimonia su propio ser en cuanto a carta (Violi, 1987: 91). Podríamos decir que la carta es la forma de escritura que presenta el conflicto más interesante entre el cuerpo del texto y el cuerpo de su autor. Ella es, quizá, el único género literario en el que resulta imposible matar al autor. Del mismo modo, alrededor de esta ambivalencia también gira el problema que sufre en su esencia el pacto epistolar.

El verdadero «objeto-valor» (Violi, 1987: 91) que se pone a prueba en una carta es la relación entre los dos interlocutores, pero es el intermediario, el lenguaje, quien ejerce poder sobre cualquier respuesta. William Wordsworth se refería del siguiente modo a la autonomía del lenguaje, así como a la amenaza que pueden ser las palabras para la voluntad de la mente, es decir, para la interpretación, pero también, sobre todo, para el escritor o escritora:

Words are too awful an instrument for good and evil to be trifled with: they hold above all other external powers a dominion over thoughts. If words be not (recurring to a metaphor before used) an incarnation of the thought but only a clothing for it, then surely will they prove an ill gift; such a one as those poisoned vestments, read of in the stories of superstitious times, which had power to consume and to alienate from his right mind the victim who put them on (Wordsworth, 1810: 84).

Wordsworth establece una concatenación metafórica entre conceptos, al decir que la vestimenta es el exterior visible del cuerpo, como el cuerpo es el exterior visible del alma. Lo que en definitiva es un binomio palabra-pensamiento se presenta como una trampa que, en la carta, queda sujeto a su anclaje espacio-temporal, en que la localización se desarrolla en el interior del texto mediante la deixis, que siempre se refiere al «*hic et nunc* del acto de enunciación/narración» (Violi, 1987: 92). Al fin y al cabo, cabe recordar que «la autobiografía vela la desfiguración de la *mente* de la que ella misma es la causa» (de Man, 1979: 158). Ocean Vuong,

⁹ Precisamente, Michel Foucault señala a Kafka como a uno de los autores a través de quien nuestra cultura ha transformado el escribir hacia algo hecho para conjurar la muerte: «Ahora la escritura está ligada al sacrificio, al sacrificio mismo de la vida; desaparición voluntaria que no tiene que ser representada en libros, puesto que se cumple con la existencia misma del escritor. La obra que tenía el deber de traer la inmortalidad recibe ahora el derecho de matar, de ser asesina de su autor. Vean a Flaubert, a Proust, a Kafka» (Foucault, 1987: 5).

hablando de su novela en una entrevista, incidía en la presencia engañosa del lenguaje, que en su caso, sabiendo ya de antemano que estaba escribiendo una carta fallida, cobraba aún más importancia:

When you're writing a letter, the plot is the dialogue. You can easily retract to it. And it seems comically futile to write a letter to a mother who won't read it but that was exactly why I was excited about this project because then the pressure falls on language itself. In this particular case the English language. Is it enough? Is the sentence a formidable architecture to inquire about life and death? And so I think ultimately it's a book about language. (Vuong, 2 /7/2019).

Así pues, el problema del pacto epistolar no reside tanto en el hecho de minusvalorar el aspecto interactivo del discurso, sino en que, la enunciación de una sola carta ya presenta, mediante el lenguaje escrito, el contexto extradiegético y a los participantes inmediatos del proceso comunicativo. La antes aludida «necesidad estructural de asumir internamente el eje comunicativo» permite a los participantes humanos reales que *vuelvan presente* a la otra persona durante la comunicación (Soto Vergara, 1996: 155). Pero dicho esto, esa necesidad es la que, a la vez, hace del pacto epistolar un recurso hecho a medias. Su propia naturaleza lo ata a un componente de inevitabilidad que le hace incapaz de soportar el valor de *lo real*, en el sentido de que la verdad quedará siempre relegada a un segundo plano. Y es que el pacto epistolar es un mal amigo, un posible traidor en el momento de identificar la verosimilitud de un código escrito, el de la carta, el cual está condenado a nacer, vivir y morir en la inestabilidad. Y esta inestabilidad nos habla del autor o la autora, agente de un texto que nace, vive y muere con la necesidad de *decir* algo. Aunque a veces, algunas cosas quedan demasiado veladas tras capas de sintaxis y gramática. En tal caso, el pacto epistolar no será quien nos ayude a desvelarlas.

1.3 Escribir una carta; escribir al Yo

No quiero escribir a extraños, a gentes que no me conocen.
—RAINER MARIA RILKE, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*

Nunca he escrito, creyendo hacerlo, nunca he amado,
creyendo amar, nunca he hecho nada salvo esperar
delante de la puerta cerrada.
—MARGUERITE DURAS, *El amante*

La finalidad última de la escritura es salvarse, liberarse. Así pues, escribir es un acto de supervivencia, pero también de autoconocimiento y de aprendizaje. Para Kafka, como anotó en su diario un 25 de septiembre, escribir supondría su salvación «solamente si consigo elevar el mundo hasta lo puro, lo verdadero, lo inmutable» (1953: 368). Es decir, cuando el mundo se muestre en la literatura como si el ser humano lo hubiera creado desde la bondad. Y para Claudio Guillén, la palabra escrita es amor, amistad, afecto (1991: 79), atributos que, pese a que puedan estar plasmados en un texto con las mismas intenciones, actúan en primera instancia y de forma incondicional hacia la persona que escribe. En el caso de la carta, la persona que escribe existe en ella mucho más de lo que existió en vida, porque en ellas se sobrevive, dice Salinas, y a la vez, la carta que se dirige a una persona determinada, se dirige primero a quien la escribe (1993: 43, 35-36). Escribir es un acto único, original e intransferible, y por eso, cuando alguien está escribiendo no puede hacer otra cosa al mismo tiempo. Es un acto de autodefinición, el más puro si cabe, y conecta el cuerpo con el alma a través de un ejercicio práctico y mental en el que la persona adquiere conciencia: se enfrenta al espejo de su identidad¹⁰, y lo hace a través de un camino que, al llegar a su final —si es que alguna vez *acabamos* de escribir— solo podrá salir beneficiada.

«Hace falta leer», dice Séneca, «pero también escribir» (1989: 51). Para los griegos, la vida asceta se asociaba a un proceso ligado al pensamiento¹¹. Relacionado con la escritura, pese a que ellos no la vincularon al ascetismo hasta más tarde, también es cosa de la reflexión, y no del sentimiento, quien conduce la experiencia interior de quien escribe hacia el camino de «lo puro, lo verdadero, lo inmutable». Este marco ofrece una diferencia interesante entre el acto de escribir y el proceso inmediatamente posterior. Como dice Salinas enfocándose al marco epistolar, «puede redactarse una carta, así, sin pensar, como se juega, al descuido: pero

¹⁰ Pedro Salinas sugiere que el origen de toda escritura «surge de entre los renglones del propio reflejo, el doble inequívoco de un momento de la vida anterior. Todo el que escribe debe verse inclinado —Narciso involuntario— sobre una superficie en la que se ve, antes que a otra cosa, a sí mismo. Por eso, cuando no nos gusta el semblante allí duplicado, la hacemos pedazos, es decir, rompemos la carta» (1993: 35).

¹¹ Los pitagóricos, los socráticos y los cínicos se referían a *ἄσκησις* —*áske-sis*—, sinónimo de “ejercicio”, como un entrenamiento de sí por sí mismo, un proceso que suponía abstinencias, memorizaciones, exámenes de conciencia, meditaciones, silencio y escucha del otro (Foucault, 1983: 5).

en cuanto queda escrita en letra, es ya un acto de conciencia» (1993: 35). Entonces, el pensamiento es la forma interna que no siempre se opone a la forma externa a la que se somete el lector. Así pues, la escritura pone de manifiesto las palabras de Aristóteles, cuando menciona que «representar es la tendencia natural de las personas, y aprenden mediante la representación»¹² (1445b 5). Ergo, sabemos lo que queremos decir cuando ya lo hemos escrito. Pero la carta «no solo hace “presente” al escritor ante aquél a quien se dirige», nos dice Foucault, «también supone para él una «apertura de sí que se da al otro» (1983: 18). El pensamiento genera una muestra del mundo a ojos de quien escribe, y, por tanto, es necesario que el material sobre el que se emplea sea tomado del mundo mismo. Entonces, la intercomunicación que se produce entre el mundo representado y el mundo propio del lector comparten un mismo contenido: el mundo externo, que desplaza el texto del nivel diegético al extradiegético (Violi, 1987: 93). En palabras de Sartre, aquí radica el poder que tiene la literatura de permitirnos escapar a las fuerzas de la alienación y de la opresión (1966: 108). Esto equivale a que la literatura, y por consiguiente escribir, es una fuerza de oposición.

Expresar lo íntimo acarrea plasmar una historia, los enredos de quien escribe, que se muestran inmersos en un juego de ocultamiento y desvelamiento. Lacan señala en el “Estadio del espejo” «la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen» (1949: 87), en tanto que, si aplicamos su tesis al acto de escribir, este supone un autoconocimiento que plantea hacer frente a la búsqueda por entender el propio Yo. Claro que, esto no implica que el escrito resultante deba formar una “realidad”, sino que el ejercicio de reflexión personal se configura alrededor de lo que se quiere recordar, a lo que el autor o la autora pretende asimilar de su ego, por tanto; aquello sobre lo que quiere reflexionar. Y es que, como ya dejó claro la filósofa María Zambrano, la expresión de lo íntimo supone una pulsión más vital que literaria, y por esta razón, no permanece anclada a ningún género retórico ni a ninguna cualidad que defina su forma:

No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse. Y en el origen común y más hondo de los géneros literarios está la necesidad que la vida tiene de expresarse o la que el hombre tiene de dibujar seres diferentes de sí o la de apresar criaturas huidizas. (...) La poesía primera, como se sabe, es un lenguaje sagrado, es decir objetivo en grado sumo (Zambrano, 1995: 25).

Es por eso que lo íntimo solo puede analizarse a partir de aquello que es presentado, es decir, desde los márgenes de la escritura y, si cabe, de toda teoría.

Si hablamos en términos lingüísticos, Barthes sugiere que el autor nunca es nada más que quien escribe, del mismo modo que «Yo no es otra cosa sino el que dice Yo: el lenguaje

¹² La escritura se adscribe al término aristotélico *μίμησις* —mímesis—, concepto estético que designa la imitación de la naturaleza como finalidad esencial del arte.

conoce un “sujeto”, no una “persona”» (1994: 68). En la carta, pues, como en cualquier texto autobiográfico o autoficcional, se crea un juego de máscaras, en el que el Yo del texto es Yo y es “otro” a la vez. En esta desarticulación elíptica del Yo, la identidad de “sujeto” late en el texto disfrazada en la de “persona”. El lenguaje se confronta con el nombre propio, el cual resulta de esencial importancia, pues opera como un efecto condensativo en la articulación del sujeto, el Yo de la obra, lo inscribe en su propia historia. Son partes de un mismo paradigma, que incluiría informaciones sobre nacimiento, lugar, fechas, parentescos, «toponimia del Yo en el relato de su vida» (Scarano 1997: 162). El acto de enunciación *yo, aquí, ahora* adquiere una dimensión de presencia y temporalidad real.

Esto sucede mientras el tiempo de la narración y el de la escritura tienden a confundirse, y las referencias al primero son a la vez referencias al segundo. En la carta, puede haber situaciones en las que la distancia entre narración y escritura, por un lado, y la historia, por otro, sea mínima. «Y ahí es donde me he detenido», dice Vuong, «donde he decidido escribirte. A ti, que sigues viva» (2019: 17). Y otras veces, la distancia entre narración y escritura, por un lado, y la historia, por otro, coincidan, siendo simultáneo lo vivido y lo reflexionado. En estos casos, se establece un presente narrativo que rompe, por partida doble, la barrera temporal de la comunicación en diferido: «Estoy en el tren de Nueva York. En la ventanilla, mi cara no me deja apartarme, planea sobre las alturas de poblaciones azotadas por el viento» (2019: 179). Para la persona que escribe, las palabras son la cosa misma que da que hablar, que se da a presentir en ellas, que incita a pronunciarlas. En su caso, las palabras se muerden la cola (Kovadloff, 2008, 11). Vuong afirma que

Writing is freaking hard as fuck. To be honest, I kinda like loathe it. But the moments you discover something while foraging with your pen ate like drug hits, which is a problematic concept I know, but it's true. Luckily, you can't od on words. In short, writing mostly sucks. But when it's good, there's a few things that can be that freeing (2019).

Kafka, por su parte, le explicó a Milena que para él «escribir cartas (...) significa desnudarse ante los fantasmas, que lo esperan ávidamente. Los besos por escrito no llegan a su destino, se los beben por el camino los fantasmas» (1976: 184). Numerosos autores y autoras se han ocupado ya de comprobar el esquema de la creación literaria de Kafka: una dicotomía entre la necesidad y la imposibilidad de escribir, que testifica repetidas veces en sus diarios¹³. Aun así, él se dedicaba de forma íntegra a la escritura, sin otra ambición que la de describir, con veracidad y mesura, lo que él llamaba su «imposibilidad de vivir» (Sordo, 1983: 23).

¹³ *16 de diciembre de 1910*: «No abandonaré más este diario» (1953: 22). *13 de diciembre de 1911*: «A pesar del tiempo considerable que he dedicado siempre a la literatura, desde hace tres días, no siento ninguna atracción genuina hacia ella» (1953: 130). *25 de febrero de 1912*: «¡De hoy en adelante, no abandonar el diario! ¡Escribir con regularidad! ¡No darse por vencido! Aunque la salvación no aparezca, seré así en todo momento digno de su aparición.» (1953: 170). En sus diarios, Kafka escribe más alusiones a esta dicotomía en: (1953: 173, 193, 334, 327, 320, 368, 378, 409).

Curiosamente, el último texto que escribió Kafka fue una carta sin terminar dirigida a sus padres. Fechada del 2 de junio de 1924 (murió al día siguiente), en ella rechazaba la propuesta de que sus padres fueran a visitarlo, por miedo a que lo vieran en el estado en el que se encontraba: «yo no estoy aún muy guapo, ni siquiera presentable. Conocéis las dificultades de los primeros tiempos, que me han debilitado un poco» (Kafka, 1992: 85). Pero, justo antes de que le fallaran las fuerzas, él quería comunicarles todavía algo urgente, por lo que Dora —su última pareja sentimental— le quitó la pluma de la mano. (Čermák, 1992: 23). Sólo llegó a escribir una frase introductoria, seguida de dos puntos: luego debían venir unas peticiones del enfermo.

Tanto Kafka como Vuong se refugian en la escritura como una forma de replegarse ante el mundo. El resultado de ese abandono —que, en realidad, gracias a la escritura «mitiga los peligros de la soledad» (Foucault, 1983: 3)— supone su liberación¹⁴. Y es que, «la literatura no permite andar», dice Barthes, «pero permite respirar» (2009: 316). Vuong apunta al inicio de la novela que: «Estoy escribiendo porque me han dicho que nunca empiece una frase con *porque*. Pero no intentaba formar frases: intentaba liberarme. Porque la libertad, me han dicho, no es más que la distancia entre el cazador y su presa»¹⁵ (2019: 14). Por su parte, Kafka anota en sus diarios la frase aislada: «Escribir como una forma de oración» (1953: 230). A todo esto, existe un resultado positivo a esta “libertad”: ambos autores han transfigurado el mundo en su propia realidad, es decir, en su verdad, su pureza, su inmutabilidad. Para Vuong y Kafka, escribir las cartas a su madre y a su padre es la prueba de que la realización de sí mismos no tiene lugar en la vida mundana, sino a través de la literatura. Con esta afirmación, cabe decir, no pretendemos precisar el resultado que esto pueda conllevar para cada uno, sino, exponer una síntesis aplicable a lo bueno y a lo malo. Y es que, como escribió Proust en *La Recherche*, «la verdadera vida, la vida al fin descubierta y dilucidada, la única vida, por lo tanto, realmente vida es la literatura» (1969: 246). Porque, a fin de cuentas, la literatura aporta un método para coordinar la forma interna del pensamiento con la forma externa que radica en el mundo. Y por ello, escribir una carta significa mirar hacia afuera, y a la vez, hacia dentro.

¹⁴ La obra de Kafka se ha definido como una fenomenología de la muerte (Hernández Arias, 2017: 42), pero su acercamiento a ella siempre se realiza de un modo simbólico; la muerte supone un tránsito que conduce a la liberación (2017: 42). Como le escribió en una carta a Milena, Kafka concebía la muerte como un fin anhelado, pero le daba miedo el proceso en sí: «¿Te produce miedo la idea de la muerte? Yo sólo tengo un miedo horrible a los dolores. Si no fuera por eso uno podía arriesgarse a morir» (Kafka, 1976: 160). Y, sobre la relación de su vida con la escritura, dice Stach que, por más que sus esfuerzos artísticos fueran «a menudo mortalmente serios para él, siempre incorporaban un elemento lúdico que le proporcionó mucho placer» (Stach, 2021: 13).

¹⁵ Ocean Vuong cita la frase «Freedom is only the distance / between the hunter and his prey» del poema de Bei Dao «Accomplices», tomado del poemario *The August Sleepwalker*.

Parte II. Ser hijo en las cartas fallidas
de Kafka y Vuong

2. CORRESPONDENCIAS LITERARIAS ENTRE *CARTA AL PADRE* Y *EN LA TIERRA SOMOS FUGAZMENTE GRANDIOSOS*

2.1 La urgencia de ser escritas

Cuando Dios le entrega a uno un don,
también le da un látigo;
y el látigo es únicamente para autoflagelarse.
—TRUMAN CAPOTE, *Música para camaleones*

«La poésie ne s'impose pas, elle s'expose» (Celan, 2002: 51), indica Paul Celan. Esta frase sirve de medida a incontables obras y autores. Sin embargo, la “exposición” a la que se refiere no se limita al juego del envío y la recepción de toda literatura (Sloterdijk, 2006: 14), sino que, afirma que la poesía y el agente del lenguaje brindan una analogía de la existencia: un «riesgo abierto, sin objeto» (2006: 14). Así pues, la exposición del lenguaje manifiesta su propia urgencia de existir, y, por lo tanto, advierte que la urgencia del lenguaje es también la urgencia del Yo. En los años de juventud, Kafka sintió la inspiración poética como un flujo: «un mar o un viento fortísimo que colmaba su mente y su cuerpo, y habría podido arrastrarle a mar abierto» (Citati, 1993: 51). Fue así cómo, durante una noche en vela de 1912, escribió *La Condena*, «de un solo tirón» (Kafka, 1953: 200), según indica en su diario, y descubrió que crear literatura requería descender cada vez más bajo, hacia la profundidad de la tierra; y llegar allí, encerrarse, como ese prisionero que, en la profundidad del alma, él era (1993: 55). Y es que, esto es exactamente lo que le explica Vuong a su madre mediante su carta¹⁶, al declarar que «Eso es lo que es escribir; al caer tan bajo el mundo te ofrece un ángulo nuevo y compasivo, una visión más amplia hecha de cosas pequeñas, la hilacha de pronto se convierte en un manto gigantesco de niebla del tamaño exacto de tu globo ocular» (Vuong, 2019: 203). El apremio inicial de los dos autores, pues, es caer hasta el fondo con el fin de regenerarse.

Las cartas fallidas de Franz Kafka y Ocean Vuong nacen de la necesidad de escribir, de la urgencia de ser escritas. Y esta urgencia pretende, en primera y en última instancia, hacerles reconectar con su origen más puro: en primer plano, con su padre y con su madre respectivamente, y en el segundo, consigo mismos. Ambos contemplan a su figura paterna y materna como un icono sacralizado. Y a través de la escritura, buscan crear un vínculo entre su idealización frustrada y la visión racional de sus figuras. La escritura pende de ellos como un *carácter indelibilis*, imborrable como el sello indisoluble del que habla algún rito bautismal

¹⁶ Uno de los planteamientos de *En la tierra somos fugazmente grandiosos* es tratar de responderle a su madre la pregunta que le hizo acerca de “qué es ser escritor”. De esta forma, Vuong se confiesa llevando a cabo un examen de conciencia cuyo objetivo reside, a fin de cuentas, en demostrar que la literatura se puede convertir en una precisa y potente herramienta de evocación, descubrimiento y exploración, y que ser escritor implica vivir por y para ello.

(Sloterdijk, 2006: 21). Así pues, este es el planteamiento que establece el principal nexo entre los textos desde una mirada radical, y supone el subtexto que persevera en el hilo conductor de cada uno.

Claro que, en la escritura de una carta, el emisor verá condicionado su uso del lenguaje por la presencia *in absentia* del destinatario. Recordemos que la dimensión comunicativa del espacio epistolar no deja de ser un elemento intrínseco, de carácter *sui generis*. Y, si bien, como sugiere Henri Bergson, a medida que nos hablan van apareciendo en nosotros ciertos matices de emoción y de pensamiento (1976: 125-126), el acto de escribir una carta también comporta una especie de retroacción expresiva. A veces, esta se revela en el lenguaje resultante como agente limitador de las capacidades expresivas del emisario. Kafka ejemplifica este condicionante al comienzo de su *Carta al padre*, en un párrafo que sirve a modo de íncipit, y en el que, precisamente, condensa las intenciones generales del resto de la carta, así como su necesidad de confrontar el *miedo* que siente hacia la figura a la que más admira. Un miedo que, asimismo, expresa de antemano que no será capaz de quitarse, debido al motivo antes mencionado:

Hace poco me preguntaste por qué digo que te tengo miedo. Como de costumbre, no supe darte una respuesta, en parte precisamente por el miedo que te tengo, en parte porque para explicar los motivos de ese miedo necesito muchos pormenores que no puedo tener medianamente presentes cuando hablo. Y si intento aquí responderte por escrito, sólo será de un modo muy imperfecto, porque el miedo y sus secuelas me disminuyen frente a ti, incluso escribiendo (Kafka, 2010: 27).

La urgencia de Kafka reside en la necesidad de romper esa barrera, en ser capaz de llevar a cabo una igualación entre los individuos —su padre y él—, pero sólo en la medida en que cada uno se encuentra yuxtapuesto al otro (Correas, 2004: 67). Quizá a efectos de ese miedo, o incluso por el miedo a que su padre la leyera¹⁷, Kafka no encara la redacción de la carta de una forma elemental y explosiva, sino a un nivel de universalidad y de amplia visión crítica (Torrents, 1985: 84). Y, quizá sea ese uno de los principales rasgos, su universalidad, y no una presunta morbosidad en los hechos, la razón por la cual el texto ha trascendido con los años —y gracias a Max Brod por salvarla de la hoguera— a una condición literaria.

En la carta de Vuong, en cambio, el emisario es total dominador del espacio epistolar. La condición analfabeta de su madre supone su no-presencia en la mente del autor —debido a la imposibilidad de retroacción—, al menos, en cuanto a una barrera que pueda condicionar su uso del lenguaje. Lejos de eso, Vuong se recrea en su propio valor, en su poder, y lo usa como arma para enfrentarse a la verdadera urgencia que mueve el texto. Así pues, él escribe:

¹⁷ Durante algún tiempo, Kafka no descartó la idea de que su padre llegara a leer la carta, tal y como le indicaba a Milena Jesenska en una de sus cartas: «te envió la inmensa carta que le escribí a mi padre hace unos seis meses pero que todavía no le he dado (...) guárdala bien, todavía puede ser que se la entregue a mi padre (Kafka, 1955: 63).

«Releí ayer *Diario de duelo*, el libro que Roland Barthes escribió día tras día durante un año a partir de la muerte de su madre —y aquí cita: «Conocí el cuerpo de mi madre enferma, luego moribunda» (Barthes, 2009: 12)—. Y ahí es donde me he detenido. Donde he decidido escribirte. A ti, que sigues viva» (Vuong, 2019: 17). La urgencia emerge en su texto-carta con un añadido literal: su madre padecía cáncer cuando él escribió el texto, y murió tiempo después. Sin embargo, en la carta no aparece una sola mención a la enfermedad que padece, ni vuelve hacer alusión durante el texto a su muerte que está por venir —a excepción de evocaciones a las veces que ella podría haber muerto, ya fuera a manos de su padre o en Vietnam—. Esto se debe a que Vuong, como ha manifestado en varias entrevistas, quiso mantener una parte de su tradición oriental natal en el texto, en cuya cultura el individuo vive entusiasmado por encontrar la belleza dentro de la unidad de la vida¹⁸. Por ello, la muerte pierde su importancia, y no es nada más que una ley natural a la cual la gente debe atenerse (Ya Li, 2020: 46).

Kafka y Vuong también escriben para reconocer el cuerpo desde el que escriben. Lo plasman en sus textos por medio de querer otorgarle a su figura creadora la propiedad de sí mismos, como un modo de arrodillarse ante el Dios-padre y la Diosa-madre, el origen de sus respectivos mundos: «Te estoy escribiendo desde dentro de un cuerpo que un día fue tuyo» (Vuong, 2019: 21), dice al inicio, para más adelante concluir, invirtiendo las jerarquías: «Yo era una herida abierta en mitad de Norteamérica y tú estabas dentro de mí preguntando: “¿Dónde estamos? ¿Dónde estamos, cariño?» (2019: 244). Y es que Vuong, atendiendo a su religión budista, encara la cuestión sugiriendo que, «¿Y si el cuerpo, en su plenitud, no es más que un *anhelo* de cuerpo?» (2019: 120). Para Kafka, su cuerpo «flaco, enclenque, esmirriado» (2010: 34) se sentía acomplejado por el cuerpo de su padre, «fuerte, alto, ancho» (2010: 34). Esto le generó un complejo, pues «throughout his life Kafka was plagued by poor physical health and a perception of his body as physically inadequate —too weak, too thin, too tall for the requirements of writing» (Anderson, 1994: 78). De hecho, escribió en sus diarios esta relación directa entre su cuerpo y su desarrollo como escritor: «Es indudable que mi estado físico es un obstáculo capital para mi progreso. Con semejante cuerpo no se puede hacer nada» (1953: 117)¹⁹. Cuando le entregó la carta a su madre, buscaba en ella un testigo cómplice que entendiera su sufrimiento y «se ofreciera a actuar de intermediaria» (Miller, 2005: 42). Es

¹⁸ El título del libro, *En la tierra somos fugazmente grandiosos*, hace referencia a esta idea filosófica. Vuong da sentido a la frase hacia el final del texto al decir que: «Estoy pensando otra vez en la belleza, en cómo algunas cosas se persiguen porque las hemos juzgado bellas. Si, comparada con la historia de este planeta, una vida individual es tan corta, un abrir y cerrar de ojos, como suele decirse, entonces ser glorioso, incluso desde el día en que has nacido hasta el día en que mueres, es ser glorioso durante un tiempo muy breve» (2019: 252).

¹⁹ A ello cabe sumarle el complejo por tener un cuerpo-judío, un rasgo que también lo ataba a su padre, y, como veremos en el apartado 2.3, condicionó la relación entre ambos. Sobre este tema, Reiner Stach dice que Kafka hizo una estancia en 1912 en el sanatorio Jungborn, donde, por su precepto naturista, se practicaba el nudismo. «Para él representó una prueba de fuego» (Stach, 2016: 796), ya que un judío no podía quitarse el bañador sin ser identificado como judío (2016: 797).

decir, un cuerpo externo que tuviera la fuerza de la cual su cuerpo acomplejado carecía. Pero, sin ese apoyo, Kafka no estuvo en condiciones de enfrentarse a su padre (2005: 42). Así pues, *Carta al padre* es la crónica de una muerte anunciada; el anticipo de la derrota de Kafka, quien no supo lidiar con la urgencia de sanar sus miedos. Y es que Franz Kafka, la persona, fue quizá el personaje más *kafkiano* de su obra: enfermó pronto y su cuerpo murió joven, pero es posible que él ya hubiera muerto antes, castrado por su padre: «Tú, sin embargo, me negaste ya pronto la palabra, tu amenaza: «¡No contestes!» y aquella mano levantada a la vez me han acompañado para siempre (2010: 40)».

Kafka y Vuong escribieron estas cartas con la finalidad de que el lenguaje expusiera su urgencia personal: la urgencia de luchar contra la autocensura, la urgencia de recordar para saber quién es su padre, quién es su madre, pero también, para saber quién son ellos mismos. Ambos escritores alimentan un genio progresivo que deambula por un camino intelectual a través de sus propios caminos interiores, buscando familiarizarse con los monstruos que les inquietan: el miedo, la autofobia, la incapacidad, el sentimiento de culpa (Torrents, 1985: 85). La gran diferencia entre ambos es que, al final de ese camino, uno saldrá victorioso —Ocean Vuong— mientras que el otro volverá a salir derrotado²⁰ —Franz Kafka—, quizás, debido a que el segundo se ahogó en el drama de lo Propio: «la imposibilidad de pensar un deseo que no entrañe conflicto ni destrucción» (Cixous, 1995: 35). Y en su urgencia nunca hubo, a fin de cuentas, una real necesidad de regenerar, ni la de ser regenerado. Pero transformó la cárcel en la que vivió encerrado en una obra de arte.

²⁰ El propio Kafka corroboró esta suerte de sensación trágica en sus diarios, cuando anotó en ellos el 2 de diciembre de 1921 de que: «Hace poco, la idea de que cuando yo era niño mi padre me derrotó, y hasta ahora, por ambición, no he podido abandonar después de tantos años el campo de batalla, aunque siempre volveré a ser derrotado» (1953: 383).

2.2 La culpa y la condición de víctima

La víctima es culpable. El culpable es la víctima.
—HÉLÈNE BESSETTE, *Veinte minutos de silencio*

Como todo buen hijo, saco a mi padre
del agua, lo arrastro del cabello.
—OCEAN VUONG, *Cielo nocturno con heridas de fuego*

Las dos cartas nacen de la urgencia de señalar al *otro*, de culparlo, pero también, de la necesidad de justificarlo. Vuong pregunta: «¿Qué *llegamos a ser* el uno para el otro sino aquello que nos *hicimos* el uno al otro?» (2019: 220). Así pues, Kafka y Vuong comparten la condición de ser víctimas de las conductas de su padre y de su madre. En las cartas, ejercen el papel del hijo cuya identidad se ha visto condicionada por distintas formas de abuso de poder. Mientras que el primero se describe a sí mismo como un ser dominado —acusa a su padre de aplastarlo desde la tierna infancia con actitud opresiva, «Tú estabas dotado para mí de eso tan enigmático que poseen los tiranos, cuyo derecho está basado en la propia persona, no en el pensamiento» (Kafka, 2010: 35)—, el segundo señala varias veces la violencia física que soportó a manos de su madre²¹. Sin embargo, ambos coinciden en que su padre y su madre carecen de toda culpa personal. Para Kafka, su padre Hermann es también víctima de su papel de padre: «también creo que tú no tienes en absoluto la culpa de nuestro distanciamiento» (2010: 28). Y en el caso de Vuong, su madre no solo es víctima del papel de madre, también lo es de su condición de mujer inmigrante que, además, nunca fue bien acogida por su nuevo país. Ella es hija directa de la Guerra de Vietnam, de hecho, literalmente: nació fruto del encuentro de un soldado estadounidense con una mujer vietnamita mientras esta ejercía la prostitución, y padece trastorno por estrés postraumático (TEPT)²². En las cartas de Kafka y Vuong, tanto el emisor como el destinatario son dos sujetos a la deriva.

El elemento acusador de los textos se remonta a la infancia de los emisarios. Kafka y Vuong arrastran, en el momento de escribirlos, ciertos complejos infundados por su padre y por su madre durante su niñez. En ambos casos, la primera evocación en términos cronológicos tiene que ver con un proceso de autoinculpación. Esta conmoción, propia de cualquier

²¹ Citamos dos de los pasajes que hacen mención a la violencia física: «La primera vez que me pegaste yo debía tener unos cuatro años. La mano, un destello, un cálculo. Mi boca, una llamarada de contacto» (Vuong, 2019: 15). «La vez en que me tiraste la caja de Legos a la cabeza. La madera salpicada de sangre» (2019: 16). Hay más referencias a la violencia física en: (Vuong, 2019: 18, 19, 20).

²² Los estudios en poblaciones militares concluyen que los veteranos de Vietnam con TEPT tenían mayor porcentaje de abuso físico infantil que los veteranos sin TEPT (Marty y Carvajal, 2005: 182), un baremo que debe aplicarse por igual a la población civil que, como en todas las guerras, también sufre la condena de ser silenciada. Vuong hace una mención a este condicionante: «Leí que los padres que padecían trastorno de estrés postraumático eran más proclives a pegar a sus hijos. Quizá haya en ello un origen monstruoso» (2019: 24).

forma de maltrato, ha sido estudiada sobre todo en el marco de la violencia de género²³, y no queda exenta de asociarse al maltrato infantil. Cuando Kafka le recrimina mediante una enumeración sus «sumamente efectivos e infalibles recursos en la educación», añade al final de esta: «y —curiosamente— autoinculpación» (2019: 40). No es de extrañar que el efecto de culpa que cargó en su vida surgiera de la retórica empleada por su padre Hermann. Este, no sin un afán de *culpabilizar* a su hijo, quería, en primera instancia, señalarse a sí mismo, con el propósito de causar una mayor sensación de error en Franz²⁴. A la vez, Kafka demuestra que su autoinculpación es una forma de vengarse ante los métodos exactos de su padre. Lo acepta al final de su carta, en la famosa “respuesta falseada” en boca Hermann, donde “le hace afirmar” —es decir, el propio Franz se confiesa— que

Pero mientras que yo con toda sinceridad, (...) te inculpo únicamente a ti, tú quieres ser al mismo tiempo “superlisto” y “superdelicado” absolviéndote también a mí de toda culpa. Esto último, obviamente, sólo lo consigues en apariencia, (...) lo que resulta entre líneas es que yo he sido en realidad el agresor, mientras que tú, todo lo que has hecho, lo hiciste en defensa propia (Kafka, 2010: 88).

Vuong muestra otra forma de autoinculpación, que se manifiesta a causa del contexto racista de los Estados Unidos. En su condición de inmigrante, su familia se vio afectada por el determinismo social, y fueron relegados a un estrato inferior que generó en Ocean un complejo de inferioridad. Por ello, le recrimina a su madre una causa de la que sabe que no tiene la culpa, pero, dirige sus ataques hacia ella como la única solución de atenuar la impotencia que siente. En la carta, esta inclinación por desvelar la verdad alcanza su punto álgido cuando le habla del día que le confesó que era homosexual. Entonces, le recuerda que ella le confesó acto seguido a Ocean que tuvo un hermano, pero este había muerto. «Caí en la cuenta de que estábamos intercambiando verdades, lo que equivale a decir que nos estábamos hiriendo» (Vuong, 2019: 148). Asimismo, el tono acusador le sirve como forma de exculpar a su madre de la manera más transparente posible, y, si cabe, más pura:

«La expresión más común oída en el salón de manicura era “lo siento” (...) no es un mero “disculpe”, sino una insistencia, un recordatorio: “estoy aquí, aquí mismo, a su servicio” (...) Pero no es solo en el salón de manicura, mamá. En los campos de tabaco también lo decimos: “lo siento” (...) Y por esa razón, cuando el chico vino a mí una tarde, el chico que cambiaría lo que yo sabía del verano, dije “lo siento”. Y porque soy hijo tuyo, mamá, le dije “lo siento”. Porque soy hijo tuyo mi petición de disculpas era ya, por entonces, una extensión de mí mismo. Era mi “hola”» (Vuong, 2019: 104-107).

²³ Según un estudio realizado por la Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría, el 37,7% de las mujeres maltratadas, consultantes de tres Centros de salud Mental, pensaban que ellas habían sido fundamentalmente las responsables del abuso (V.V.A.A., 2006: 71). En lo que refiere a la autoinculpación por parte de la víctima en un caso de maltrato infantil, se han hecho estudios sobre todo alrededor del abuso sexual.

²⁴ Kafka demuestra cierta obsesión con respecto al tema de la culpa al comienzo de la carta: «Y me lo echas en cara de una manera como si fuese culpa mía, como si yo hubiese cambiarlo todo con solo dar un giro al volante, mientras que tú no tienes la menor culpa, como no sea la de haber sido demasiado bueno conmigo» (Kafka, 2010: 28).

En las cartas hay un pensamiento que, habiendo calado de antemano en los autores, abrirá las puertas a la posterior exculpación de su padre y su madre. Este se efectúa a través de la admiración que sienten hacia ellos. Y es que, ya queda demostrado que Hermann Kafka no está exento de contradicciones radicales; no sale inocente del juicio universal, y es víctima de su propio engaño, (Torrents, 1985: 95), pero también es para Kafka una suerte de representación del Pantocrátor, de Zeus. «Tú eras para mí la medida de todas las cosas» (2010: 34), le dice, con esta frase que sirve de antesala a las múltiples alabanzas que aparecerán a lo largo de la carta²⁵. Igual que sucede con Rose, la madre de Ocean, la falta de inocencia solo puede aparecer en ellos por el hecho de haber sido una figura suprema a ojos de su hijo. Es en esta elevación, en primera instancia, cuando la admiración deriva hacia la frustración, en segunda instancia, para finalmente resurgir en la exculpación, en tercera y última instancia. Estos tres pasos del proceso se identifican en ambos textos, pero es Vuong quien los resume de forma sintética —véase en la siguiente cita, simbolizado a través de la idea del mito-madre, su caída y la posterior regeneración— cuando le cuenta la escena en la que tuvo un accidente de coche mientras ella estaba en casa, sin saber nada:

La memoria es una elección. Lo dijiste tú una vez, dándome la espalda, como lo habría dicho un dios. Pero si fueras un dios los verías. Mirarías hacia aquel bosquecillo de pinos (...) mientras tú pondrías tus ojos de dios en ellos. (...) Pero no eres un dios. Eres una mujer, una madre, y tu hijo está echado debajo de los pinos mientras tú estás sentada a la mesa de la cocina al otro lado de la ciudad, esperando. (...) Mamá. Una vez me dijiste que la memoria es una elección, pero si fueras un dios, sabrías que es una riada (Vuong, 2019: 87-90).

A través de este ejercicio de conocimiento —que deriva en *reconocimiento* y *autoconocimiento*, y va marcado por los roles jerárquicos—, Kafka y Vuong recaen en la necesidad de exculpar al destinatario. Señalar los actos sufridos —es decir, en el sentido literal, darles voz, convertirlos en palabras— transmuta el acto de su escritura en un poder no solo de evasión, sino de implicación (Compagnon, 2008: 27). Según dice Patrizia Violi, si bien la carta personal modifica el estatuto del destinatario, que no podrá seguir comportándose «inocentemente» (1987: 91), este efecto aparece en las cartas fallidas de Kafka y Vuong plasmado en el propio acto de escritura: el mismo emisario es quien refuta las acusaciones que él ha lanzado. En Vuong, esto aparece como un síntoma esencial del texto, pues recordemos, su carta nace con la consciencia de que no-llegará-a-la-persona-destinataria. El caso de Franz Kafka es aún más interesante, ya que, recordemos también, un elemento primordial de la *Carta al padre* es su “falsa respuesta”. Este final, sintomático del miedo del autor a la respuesta real que su padre

²⁵ «Posees además una manera particularmente hermosa, que se ve raras veces, de sonreír con calma, satisfacción y afabilidad, una sonrisa que puede hacer completamente feliz a la persona a quien la dedicas» (Kafka, 2010: 25). «Pero sobre todo admirarte a ti, con tu extraordinario talento para el comercio» (2010: 51).

pudiera darle, es el colofón a las constantes justificaciones con las que trata de escribir una carta que, en esencia, nace ya castrada. Así pues, su urgencia por exculpar a su padre conlleva una dicotomía, la cual vuelve a remitirnos a la estética kafkiana. Por un lado, esta se debate entre los motivos reales de exculparlo: el contexto patriarcal que sumió a Hermann Kafka en la simpleza de la virilidad, la educación que él mismo recibió y, por ende, su empeño por hacer de Franz lo que a sus ojos era un buen hombre²⁶. Y, por otro lado, la carta desprende la necesidad en Kafka de exculpar a su padre por miedo a posibles represalias. Ocean Vuong, por su parte, siente la necesidad real, sincera y profunda de exculpar a su madre. La carta que ella nunca llegó a leer es, para el escritor, una manera de «jugar con el cuerpo de su madre, a fin de embellecerlo, de glorificarlo» (2019: 97), nos dice, citando a Roland Barthes.

La memoria es una riada para Vuong, y para Kafka, «algo más que un rompecabezas que hay que resolver» (2010: 90). Pero la memoria es, también, el camino que ambos autores ansían recorrer a la inversa, con tal de aclarar de una vez por todas las relaciones que les unen a su padre y a su madre. Sus cartas fallidas son una muestra de su lucha contra la autocensura, y en ellas evocan su dolor, igual que indica Sebald al decir que, «cuando se tiene un recuerdo, se cree a veces estar viendo el pasado a través de una montaña de cristal» (2014: 161). Pero, también cabe la opción, al menos para Kafka, de que su cristal sea más bien como el de Sylvia Plath; uno en el que, «donde quiera que estuviera sentada, (...) estaría sentada bajo la misma campana de cristal, agitándome en mi propio aire viciado» (1998: 257). De todos modos, el debate entre culpa y justificación se crea en las cartas como parte del ejercicio íntimo. En él, Kafka y Vuong son a la vez la víctima y el verdugo, el cazador y la presa.

²⁶ «Tú sólo puedes tratar a un niño de la manera como estás hecho tú mismo, con fuerza, ruido e iracundia, lo que en este caso te pareció además más adecuado, porque querías hacer de mí un chico fuerte y valeroso» (Kafka, 2010: 31-32).

2.3 Cuando se rompe con el origen: una cuestión cultural

Ni amado, ni deseado, ni desechable, una especie de lámpara
en forma de tulipán en casa de unos ciegos.
—TATIANA TIBULEAC, *El verano en que mi madre tuvo los ojos verdes*

Romper con el origen implica una fractura generacional, y puede suponer un cambio de rumbo en el devenir de la historia de la familia. Pero, romper con el origen también puede significar romper con un origen inmediato, con el fin de recuperar el origen verdadero, previo al que se conoce. En las cartas de Kafka y Vuong, el desarraigo aparece como una cuestión que los separa de su padre y de su madre, respectivamente. Los textos exponen no solo un trauma individual, sino de ruptura entre, por un lado, dos generaciones de judíos, y, por otro, dos generaciones de vietnamitas budistas. La relación de Vuong con la cultura vietnamita es casi tan confusa y tortuosa como la de Kafka con el judaísmo. Sobre el segundo, se ha llegado a estudiar su hipotética posición antisemita; «era un judío antisemita, un judío que se odiaba a sí mismo» (Begley, 2009: 81). Esta acusación, que el propio autor del ensayo tacha de injusta, nos sirve igualmente para ilustrar, aunque de forma extrema y desvirtuada, una síntesis del vínculo de Kafka con la religión que le dio un nombre, y cuya relación se vio condicionada por la figura de su padre: «Tampoco pude liberarme de ti con el judaísmo» (Kafka, 2010: 63).

Por su parte, Vuong siente un profundo desarraigo hacia su patria natal debido a las imposiciones bélicas que les obligaron a huir: «¿Qué es un país sino una condena a cadena perpetua?» (2019: 19). Esta situación, acrecentada por el abismo cultural que separa Vietnam y Estados Unidos, le hace vivir entre dos mundos: el exterior, el futuro, impregnado de cultura estadounidense, y el interior, en su casa, en el pasado, donde prevalecen las praxis budistas y vietnamitas. Kafka le recrimina a su padre algo similar, aplicado a la ruptura entre los judíos que, recién salidos del gueto rural, como Hermann Kafka, se asimilaron en exceso a la sociedad burguesa que los acogía, pero sin conseguirlo de pleno (Gauger, 2010: 13-14). En la carta llega a decirle que, «si tu judaísmo hubiese sido más intenso, tu ejemplo también habría sido más convincente» (2010: 67). Sobre esta cuestión, Vuong alude también a la imposibilidad de que su madre le pudiera transmitir su cultura de forma cabal. Él asume el desarraigo como una marca de nacimiento²⁷, y lo prueba en aspectos como la muerte de su lengua materna:

Nuestra lengua vietnamita es una cápsula del tiempo, una marca del momento en que tu educación llegó a su fin, reducida a cenizas. Mamá, hablar en nuestra lengua materna es hablar en vietnamita solo en parte, pero enteramente «en guerra» (Vuong, 2019: 44).

²⁷ En su primer poemario, *Cielo nocturno con heridas de fuego*, Vuong reafirma este lastre en su condición identitaria en el poema «Fragmentos de un cuaderno»: «Un soldado americano se tiró a una campesina vietnamita. Por lo tanto, mi madre existe. / Por lo tanto, yo existo. Por lo tanto, sin bombas = no hay familia = yo no existo. / Caray» (Vuong, 2018: 135).

Si fijamos el punto de partida en estos términos, la «marca de nacimiento» de Kafka es, pues, la de haber crecido en una familia de esos judíos que denominaban de cuatro días, los cuatro días correspondientes a las fiestas judías más significativas (Arias, 2017: 37), y en la carta, le reprocha al padre no haber recibido una educación judía²⁸. Vuong, por su parte, se deja llevar por lo externo, también condicionado por las impresiones de su madre: «Todo lo bueno es siempre de otra parte, dijiste al cabo de un rato, y cambiaste de canal» (2019: 65). Huir es la única opción que Kafka y Vuong contemplan con respecto a su origen. Claro que, más bien, los autores huyen del origen que se les ha impuesto²⁹. En primera instancia, abandonan las costumbres de su casa, y se marchan igual que se marcha el hijo pródigo, quizá, para algún día volver. Pero primero, huyen. Ahora bien, ¿hacia dónde?

En este aspecto, ambas cartas presentan un paralelismo que trataremos de enfatizar en el presente subapartado. Y es que Kafka y Vuong, en el proceso por desligarse del modelo cultural familiar, comparten el hecho de encarnar la cultura apropiada en una figura referente. Para Kafka, que se vio atraído por el judaísmo oriental del cual procedía su familia, la figura de su amigo Jizchak Löwy, un actor de teatro *yiddish*, supuso un puente fundamental para que el escritor entablara un vínculo con esta rama del judaísmo. Kafka admiraba incluso su faceta más personal, y así lo describía en una carta enviada a Felice Bauer: «Por lo demás, si se le deja a su aire, es un ser lleno de incesante entusiasmo, un judío ardiente, como dicen en el Este» (1984: 76). Y, como indica en la carta a su padre, este repudió su amistad con el actor, «sin conocerle, le comparaste de una manera horrible que ya he olvidado con una sabandija» (Kafka, 2010: 36). El caso es que, conforme Kafka se fue interesando por la raíz de su origen, esto generó un mayor distanciamiento con su padre³⁰. En el texto de Vuong aparece la figura de Trevor, un joven *redneck*³¹ al que conoció trabajando en los campos de tabaco que ejerce

²⁸ Kafka le recrimina de forma explícita la sensación de desapego que Hermann le transmitió hacia el judaísmo: «Lo que yo no entendía es qué otra cosa mejor se podía hacer con ese material que deshacerse de él lo antes posible: el acto más respetuoso me pareció que era justamente deshacerse de él» (2010: 65). Y, como dice Reiner Stach, Hermann Kafka se desentendió de la participación en la liturgia doméstica judía (2016: 250).

²⁹ Sobre este término, es preciso matizar que cualquier forma de origen supone una imposición: uno no puede escoger su origen. Así pues, en este trabajo establecemos un doble nivel para calificar el origen: en primer lugar, nos referimos al origen “impuesto” como aquél que ambos autores han mamado de una forma próxima, inmediata, en sus casas. En el caso de Vuong, Estados Unidos, y en el de Kafka, el judaísmo no-practicante de la ciudad. Y en segundo lugar, nos referimos al origen “radical”, “verdadero”, como aquél que, propiamente, define la procedencia de sus familias. Para Vuong, Vietnam, y para Kafka, el judaísmo oriental.

³⁰ A este aspecto hay que añadirle que, como indica en la carta, este distanciamiento no fue debido tanto a motivos estrictamente religiosos, sino personales. Kafka escribe que, «Al intervenir yo, el judaísmo se te hizo odioso, los escritores judíos, ilegibles, te “repugnaban”» (2010: 68). Esto lo confirma al exponer las razones del desprestigio de su padre hacia Jizchak Löwy: «lo que dijiste sobre él yo lo anoté entonces con la siguiente observación: “Así habla mi padre de mi amigo (...) sólo porque es mi amigo”» (2010: 36).

³¹ “Redneck” es un término utilizado en Estados Unidos y Canadá para referirse al estereotipo de hombre blanco que vive en el interior del país, cuenta con bajos ingresos económicos y, por lo general, tiene un grado bajo de cultura y no ha gozado de una buena educación.

el papel de puente hacia los Estados Unidos para el autor. Igualmente, mediante esta relación, que también fue para él su descubrimiento del amor sexual —«El chico de quien aprendí que hay algo aún más brutal y total que el trabajo: el deseo» (2019: 107)—, le cuenta a su madre el proceso de adaptación a una sociedad cristiana. En este pasaje, el componente “fallido” es un hecho clave. Trevor murió de sobredosis, y la madre de Vuong no llegó a conocerlo —o al menos, no hay ninguna mención a que esto haya podido suceder—. Por tanto, su relación homosexual, a escondidas, también crea una brecha entre el escritor y su madre —ya hemos apuntado, en el apartado previo, su reacción al confesarle su condición sexual—. La presencia de Trevor en el texto es, entonces, la prueba de que la distancia se manifiesta únicamente en el intento de romperla (Argüelles, 2021: 34). La carta de Vuong, como toda carta presuntamente privada, revela que los lugares de intimidad tienen una resistencia propia. En el tema sexual, su carta es en sí un acto fallido: no es capaz de sanar la grieta cultural que lo separa de su madre. A la vez, esto se aplica a la carta de Kafka en la cuestión de sus matrimonios frustrados³². En cuanto a la sexualidad, las dos cartas son la prueba de que «el lenguaje no es la cosa en sí sino la representación, el cuadro de la cosa, y como tal está callado, tan callado como los cuadros», dice de Man, pues «el lenguaje es siempre privación (1979: 157).

Vuong nunca le dijo a su madre que Trevor —a quien define como «aquel chico tan rematadamente norteamericano» (2019: 116)— le enseñó a fumar porros, a debatir sobre el McDonalds y el Burger King, a ver partidos de los Patriots, a maldecir la Coca-Cola en favor del Sprite, a dar vueltas en su camioneta Chevy, a disparar con una Winchester calibre 32, o hasta a cantar las canciones de “50 Cent”, rapero estadounidense: «Dicen que una canción puede ser un puente, mamá. Pero yo digo que es también el suelo que pisamos. Y puede que cantemos para tenernos en pie y no caerlos. Puede que cantemos para seguir siendo nosotros mismos» (Vuong, 2019: 141). Y así, le “confiesa” en la carta que, «Tenía lo que quería: un chico que nadaba hacia mí» (2019: 122), aunque, más adelante, volveremos a recuperar la cita para adherir lo que escribe a continuación de la misma.

Kafka escribió en sus diarios, «mis padres no acudieron» (1953: 171) al recital creado por Jizchak Löwy, en el que pronunció «una breve conferencia presentatoria sobre el dialecto *yiddish*» (1953: 170), y declamó cosas como:

Una vez que el *yiddish* se haya apoderado de vosotros y os haya conmovido (...) habréis olvidado vuestras reservas iniciales. Entonces llegaréis a sentir la auténtica unidad del *yiddish*, y con tal fuerza que os dará miedo, pero no será ya miedo al *yiddish*, sino a vosotros mismos (Kafka, 2003: 441).

³² Sobre el tema de los matrimonios, la razón principal que lleva a Kafka a redactar la carta, —«me temo que tampoco conseguiré hacerte comprender esos proyectos matrimoniales. Y sin embargo el éxito de toda esta carta depende de ello» (2010: 84)— nos hemos visto en la obligación de apartarlo por dos razones. En primer lugar, debido a las limitaciones espaciales del trabajo, y, en segundo lugar, por la falta de elementos comparativos con respecto a la carta de Vuong, más allá de enmarcarse dentro de la categoría de «sexualidad».

Kafka, como Walter Benjamin, asumió la responsabilidad —muy judía— de hacerse cargo del sufrimiento de las generaciones pasadas y, también, del tremendo dolor de la naturaleza. Su visión redentora es reparadora, y no se proyecta como una escatología de la predestinación (Forster, 1997: 126). Forster nos habla de lo impostergable, de la imposibilidad de forjar una identidad, negando las huellas imborrables de un origen que es presente constante. Entonces, el camino de “huida” empleado por Kafka es una vía acertada. Así pues, romper con su origen inmediato no es sino una forma de poder conectar con su origen verdadero. Aplicado a Vuong, él rompe con su origen, es decir, su familia inmigrante, para construirse una identidad propia, entregada a las costumbres de la vida en los Estados Unidos. Pero es entonces, al adoptar el nivel de chico-americano, ese origen “inmediato”, cuando se ve en la necesidad de *volver* a lo que siempre ha sido: un chico-vietnamita, cuyo origen, en principio esfumado debido a la guerra, resulta que aún lleva consigo. Vuong, igual que su madre, acepta que su origen “verdadero” es una guerra. Retomando la frase antes citada, aquella en la que le dice a su madre que Trevor, sinónimo de Estados Unidos, le dio «lo que quería, un chico nadando hacia él», ahora podemos apuntar la continuación de la misma: «Salvo que yo no era una orilla, mamá. Yo era un madero a la deriva que trataba de recordar aquello con lo que había roto para llegar aquí» (2019: 122). Vuong rompe con todo, porque ese *todo* ha roto con él. Y hacia el final de la carta, *reconoce* que su origen solo es uno, el auténtico, el que jamás dejó de ser: «Tú eres Rose. Tú eres Lan. Tú eres Trevor. Como si un nombre pudiera ser más de una cosa (...) y lo juzgamos bueno» (Vuong, 2019: 232). Su madre, Vientam, son su origen “verdadero”, y todo cuanto rodea a Ocean forma parte de él.

«Más tarde», le escribe Franz Kafka a su padre, «otra vez volví a verlo con otros ojos (el judaísmo) y comprendí por qué tenías derecho a creer que también en este aspecto yo te estaba traicionando alteramente» (2010: 65). En los siguientes párrafos, destaca la facultad de Hermann de llevar un judaísmo «intrínseco» (2010: 66), adaptándolo a las condiciones de la vida de ciudad, sabiendo que «apenas ibas a sufrir el menor trastorno por escrúpulos religiosos, si éstos no se mezclaban demasiado con consideraciones de orden social» (2010: 66). Y es que, Arias apunta que Kafka no se identificó con los movimientos políticos sionistas (2017: 37), y aprendió de su padre a llevar un judaísmo que radicara, como le reconoce a en la carta, en «creerte a ti mismo» (2010: 66). Por este motivo, «la obra de Kafka parece girar en torno a los grandes temas del pensamiento judíos, (...) sin hacer aparecer a un solo judío, y sin que siquiera se pronuncie en ella la palabra “judío”» (Robert, 1993: 13). Así pues, podríamos decir que, “alejarse de la praxis religiosa” —importante situar las comillas—, fue el único proceso en el que Kafka y su padre llegaron a acercarse. A todo esto, tanto la carta de Kafka como la de Vuong indican que su necesidad de “huir” se efectúa, en realidad, dentro de un imaginario que jamás dejó de incluir la presencia de su destinatario.

3. LAS CARTAS DE KAFKA Y VUONG, ENTRE LO PURGATIVO Y LO LITERARIO

3.1 Una herida entre el emisor y el receptor

Es van llançar les paraules-pedra habituals:
pecat, rancúnia, covardia, venjança, irresponsable, malalt.
—SIGRID NUNEZ, *L'amic*

quería que me arrodillara con ella para rezar,
porque para la gente para la que el pecado es
una mera cuestión de palabras
la salvación también es solo palabras.
—WILLIAM FAULKNER, *Mientras agonizo*

Una herida abierta entre dos personas suele ser un sinónimo de verdad: la verdad que se abre camino entre ellas, y las separa. Pero al mismo tiempo, una fisura indica los puntos donde empieza y acaba la herida. Así pues, identificarlos es el primer paso para empezar a coserla. En las cartas de Kafka y Vuong, la herida queda sujeta al contraste de acercamiento/alejamiento, el cual, según Barrenechea, se sitúa como una de las paradojas inherentes a la estructura de la carta (1990: 56). Este rasgo, entre otros³³, hace de la carta un arma de doble filo: ella es, en sí, las dos caras de la misma moneda. Dice Theodor Kallifatides, citando a su abuela, que «las palabras no tienen huesos, pero los rompen» (2020: 62). Para Kafka y Vuong, la herida que los separa de su padre y de su madre sigue abierta cuando redactan sus respectivas cartas. Y en su caso, la herida no solo nace en la raíz de su identidad, también la condiciona hasta el punto de llegar a cuestionarla. Kafka desmorona el espejo donde él no se ha reflejado nunca, pero, inevitablemente, guarda esas cenizas consigo, atadas a él (Martín Gil, 1984: 23). Y Vuong, por seguir con el símil, trata de reconocerse en un espejo ya carcomido por el azogue. A través de sus cartas, los escritores se enfrentan a un espejo roto.

Sobre este tema, ya se ha escrito que la verdad es siempre un espejo roto (Domènech, 2005: 63). Ella se contiene en los diversos fragmentos de cada uno de nosotros, y, asimismo, solo la palabra puede recuperar esa verdad que el silencio ha troceado (2005: 63). Aplicado a la literatura, Barthes sugiere que, precisamente, en las obras de la modernidad, no es la violencia la que impresiona al placer (1993: 17), lo que este quiere es el lugar de una pérdida, es la fisura, la ruptura (1993: 17). Esto indica que, escribir, a día de hoy, es caer en la tentación de sanar una brecha: asomarse al abismo y buscar la verdad. Marina Porrás escribe en un breve ensayo sobre la relación que mantenía Mercè Rodoreda con el dualismo verdad-ficción; una relación que ha sido siempre tan intensa como peligrosa:

³³ Barrenechea apunta que «el alejamiento de los que se escriben misiva funda los contrastes entre presencia/ausencia, imaginario/real, acercamiento/alejamiento» (1990: 56).

Rodoreda, fins que li va caure la vida a sobre, diu que anava pel món mirant de posar-se en situacions complicades que la fessin sentir personatge d'una novel·la. Li agradava veure com els mecanismes de la ficció s'imposaven sobre la realitat. (...) Viure d'aquesta manera és anar gestionant un joc de miralls. Enfoques la realitat en la ficció i la ficció es reflecteix en la realitat. Això funciona fins que et trobes en moments en què el joc s'encaïlla, els càlculs fallen, el vidre petja i el que tens és un mirall trencat (Porras, 2020: 73-74).

Kafka manifestó el complejo que sentía con respecto a su padre, la herida que los separaba, en la mayoría de sus obras de ficción. En este sentido, él hizo de la ficción una verdad enmascarada. Cuando escribió *La condena*, relato que es pertinente tachar de fundacional³⁴, ya apuntó frases como «Mi padre sigue siendo un gigante» (2018: 15). En él encontramos una especie de Edipo invertido, ya que es el padre quien rechaza al hijo y quien lo odia a muerte, y no de manera inconsciente, precisamente (Moreno Claros en Kafka, 2018: 95). Kafka dejó a libre interpretación un odio también por parte del hijo, a pesar de que este asegure su amor. Pero en tal caso, el hijo sería un mentiroso y el padre tendría razón (2018: 95). Sea lo que fuera, al día siguiente de escribir el relato lo leyó en casa de unos amigos. Y por lo que anotó al respecto en su diario, podemos confirmar dos cosas: en primer lugar, que Kafka sabía que ese genial relato validaba sus opciones como escritor y, en segundo lugar, que la herida con su padre no solo ya estaba abierta en 1912, sino que él ya sentía la urgencia de curarla: «Hacia el final, me pasaba la mano por la cara ya sin ningún control. Tenía lágrimas en los ojos. Se confirmó lo indudable de este relato» (1953: 201).

En Vuong, lo indudable de su relato es que, ni él ni su madre jamás tuvieron la culpa de la herida que los separa. Al principio de la carta, le recuerda dos escenas que describen la brecha entre ambos. La primera —una vez que Ocean jugaba de pequeño a disparar con una pistola y su madre gritó espantada—, menciona que la guerra sigue dentro de ella, mientras que él ya creció en un país libre, a priori, ajeno a ese tipo de preocupaciones:

Yo me quedé allí de pie, desconcertado, con el casco militar de juguete ladeado en la cabeza. Yo era un chico norteamericano imitando lo que había visto en televisión. No sabía que la guerra estaba aún dentro de ti, que —para empezar— había habido una guerra, y que una vez entra en ti ya nunca te abandona» (Vuong, 2019: 14)

Para Vuong, los bordes de la herida se preguntan, «¿Dónde has estado?» (2019: 153), y ante esto, a él solo le queda decir: «¿Dónde has estado, mamá?» (2019: 153). De igual forma, el espejo roto en el que no puede verse reflejado también está borroso debido a una inversión en las jerarquías. Vuong siente la necesidad de ejercer un rol paternalista sobre su madre: en una sociedad a la que ella no tiene acceso por su incultura, él se ve en la obligación de guiarla.

³⁴ Reiner Stach sugiere que en el relato *La condena* se advierten ya temas esenciales y que serán recurrentes en su obra, como: «La instancia paterna omnipresente y al mismo tiempo “sucia”, la hueca racionalidad de la figura en perspectiva, las estructuras jurídicas que se superponen a la cotidianidad, la lógica onírica de la acción y el torbellino del flujo narrativo, siempre *contrario* a las expectativas y esperanzas del héroe» (Stach, 2016: 834).

Por ello, la segunda escena hace referencia a la vez que trató de enseñarle a leer: «Pero aquel acto (un hijo enseñando a su madre) invertía nuestras jerarquías, y con ellas nuestras identidades, que, en este país, estaban ya atenuadas y amarradas» (2019: 15).

En la carta de Kafka también aparece una inversión en las jerarquías, en cierto modo. En la primera frase del segundo párrafo, le reprocha a Hermann: «A ti la cosa siempre te ha resultado muy sencilla» (2010: 27). La simplicidad de su padre no le generó una impresión de superioridad moral a Franz, posición en la que no se sentía cómodo, pues tampoco revertía los roles de poder que definían sus identidades. Lejos de eso, estableció una barrera entre los dos, que, en la carta, Kafka manifiesta en la segunda página: «Nunca he hablado directamente contigo» (2010: 28). Al respecto de esta barrera, Kafka escribiría en sus diarios que: «No hay mejor crítico mío que yo mismo cuando leo ante mi padre, que me escucha con la máxima repugnancia» (1913: 210). El caso es que, como apunta Ernesto Fera Jaldón, Kafka admiraba la ignorancia de quienes vivían de espaldas a la verdad, y su padre Hermann era una de esas personas. Franz no fue capaz de compaginar sus ansias de conocimiento con la visión de su padre. Así pues, puede ser que la herida entre ambos no llegase a curarse por un solo motivo: el escritor no supo bajarse de su pedestal, un pedestal hecho de erudición y de complejos:

A las personas mediocres que conocía, las consideraba, sin embargo, realizadas, es decir, evolutivamente acabadas. Eran sencillamente gente normal, inconscientes de sus abismos, sin ruidos subterráneos. Y por eso su padre, al que culpaba de sus trastornos a causa de la “educación deficiente” que le dio, le resultaba a la vez, paradójicamente inocente (Fera Jaldón, 2000: 78-79).

El conocimiento es otro un agente distanciador entre Vuong y su madre. Él también lleva a cabo un proceso de deconstrucción, de reducción de pensamiento —que, en realidad, solo es un proceso de construcción, de ampliación de pensamiento—, y en las últimas páginas de la carta, le reconoce a su madre:

Pese a mi vocabulario, mis libros, mis conocimientos, me sorprende encogido contra la pared de enfrente, desolado. Observo cómo dos hijas cuidan de su madre con una inercia que podría equipararse a la gravedad. Sigo sentado, con todas mis teorías, metáforas y ecuaciones. Shakespeare y Milton, Barthes, Du Fu y Homero, maestros de la muerte que, a la postre, no saben enseñarme cómo afrontar a mis muertos (Vuong, 2019: 225).

La palabra ‘herida’, además, cobra especial relevancia en la obra de Ocean Vuong. Da nombre al título de su primer poemario, *Cielo nocturno con heridas de fuego*, y, como veremos, la elección de este juego poético no es baladí. Según recoge Juan Eduardo Cirlot en el *Diccionario de símbolos*, el fuego es la temperatura que motiva las transformaciones de la materia (1997: 186). De este modo, establece una correspondencia entre el fuego y el aire (simbolizado en el título de Vuong a través del cielo oscuro) citando a Marius Schneider: «Puede establecerse

la ecuación: sonido igual a aliento, viento, principio de vida, lenguaje y calor (fuego)» (1997: 186). En este sentido, concluye Cirlot, «el fuego orientado hacia el aire es purificación» (1997: 186). Así pues, la herida de Vuong conlleva una necesidad de transformarse, de regenerarse. Además, la temática autobiográfica del poemario supone la antesala de lo que luego redacta en la carta a su madre, y contiene poemas como «El regalo». Este hace referencia a la aludida inversión de jerarquías entre Vuong y su madre, y empieza con los versos,

abc abc abc

Ella no sabe qué sigue.
Así que volvemos a empezar. (2018, 52).

Y, de hecho, la carta no empieza con un «Querida mamá:» —que viene luego—, sino así: «Déjame volver a empezar» (2019: 13).

¿Hasta qué punto, Franz Kafka, supo ver que su vida consistía en gestionar un juego de espejos? ¿Supo, acaso, que era posible que el cristal ya estuviera roto desde una edad temprana? Es probable que la respuesta a ambas preguntas sea que sí. Y es probable, también, que se pasase toda la vida tratando de recomponer esas piezas, guardándolas consigo. Lo que sí está claro es que la herida entre él y su padre no solo fue causada por Hermann, ya que, en ella también hubo la necesidad en Franz de *reconocerse* frente de su figura. Realmente, podría haberse desvinculado de este proceso cualquier día, y quizá hubiera podido, si no fuera porque le iba la vida en él. Literalmente.

Más allá de eso, las cartas se debaten entre los rasgos que unen y separan al emisor y al receptor. A veces, el lenguaje es quien los une y el conocimiento quien los separa, y otras, el lenguaje es quien los separa, mientras que el conocimiento los une. Porque, como cantaba Leonard Cohen, «There is a crack, a crack in everything. That's how the light gets in» (1992). De este modo, podemos pensar que una fisura indica los puntos donde empieza y acaba la herida. Sí. Pero también hay fisuras que se expanden hasta crear un mar de sangre, y parten el mundo en dos.

3.2 El espacio epistolar como herramienta de regeneración

«Cuidate, Denver». Ella lo oyó
como si el lenguaje se hubiera creado
para decir esas cosas.
—TONI MORRISON, *Beloved*

Kafka y Vuong acudieron a la palabra escrita para confrontar sus miedos. Acudieron, de este modo, al lenguaje que se convierte en un cuerpo. Y sus mensajes, registrados, desafían las imposiciones del tiempo; resisten, perduran, y acarician la eternidad. El resultado de todo esto, la literatura, es un ejercicio de pensamiento, y la lectura, una experiencia de posibilidades (Compagnon, 2008: 65). En los escritos de Kafka y Vuong, cualquiera de estos procesos tiene lugar en el espacio epistolar. Patrizia Violi definió la inscripción de la estructura comunicativa dentro del texto como un «marco», un *frame* de enunciación (1987, 90). Esta idea, extrapolada a su dimensión pictórica, nos hace referirnos a la carta como un retrato, o, si se quiere, como una imagen capturada por quien la escribe. Pero una carta, es decir, el espacio mismo en el que el texto se encuentra a sí mismo, no es en sí una finalidad, sino un camino. Es el proceso empleado por la persona emisaria con el objetivo de encontrar un final. Y a veces, el final es lo de menos. Si nos referimos a la condición literaria de ambos textos, a su valor artístico, es necesario acudir a las palabras de Maurice Blanchot, cuando dice que «lo que atrae al escritor no es directamente la obra, sino su búsqueda, el movimiento que conduce a ella» (1992: 223). De ahí que, dice Blanchot, dos autores tan distantes como Valéry y Kafka se encuentran para afirmar: “*Toda mi obra es solo un ejercicio*” (1992: 223). Algo parecido es lo que apunta Vuong al respecto de la carta a su madre, «I think at the heart of this book is the essay, in its etymological sense from the French, *essayer*, which is ‘to try’» (2019). En las cartas, Kafka y Vuong ensayan, se ejercitan, deambulan por el espacio epistolar a través del acto de escribir; aquella manifestación por la que ambos sienten que podrían morir, o, si cabe, entregarle su vida.

Ocean Vuong se aposenta en el espacio epistolar como una forma de *permanecer en él*. Y es que, en su forma de imaginar la escritura, el concepto *staying in* (Lee, 2019: 28) se puede asociar a diversas funciones. En su poema “Oda a la masturbación”, dice Summer Kim Lee, «*staying in* similarly involves a relation to one’s own hand and playing alone» (2019: 28). A través de la escritura, Vuong no solo se refiere a su intimidad, sino a la de otros cuerpos³⁵, y además, reivindica la presencia de su propio cuerpo en el acto de escribir. «In Vuong’s ode, what is perceived as the private act of masturbation is given a public life» (2019: 28). Así

³⁵ La carta empieza con una mención al «cuerpo entero» (Vuong, 2019: 13) de su madre, reflejado en los ojos negros de un ciervo disecado, «deformado en aquel espejo sin vida» (2019: 13). Y en el texto, son constantes las alusiones al cuerpo de su madre, «Tus manos son horribles, y odio todo lo que ha hecho que hayan llegado a ser así» (2019: 91). Vuong lo señala como una forma de referirse a él como un espacio de intimidad compartida.

pues, lo privado hecho público es un rasgo característico de su obra, que, a la vez, da sentido a la publicación de la carta dirigida a su madre, en teoría un texto privado; en la práctica, un texto público reconvertido en una ficción epistolar. De esta forma, Vuong permanece casi de cuerpo presente en el espacio epistolar. Y en el proceso de *visualizar* este espacio, enfatiza la idea de *staying in*, que en el texto adopta múltiples formas:

Staying in can be the act of staying home, either to spend time alone, to wait for someone to come over, or to daydream and fantasize about someone, about “other bodies”. Or, it can also be the affective act of distancing, of turning inward and appearing otherwise standoffish or cold in front of others (Lee, 2019: 29).

En esta línea, queremos volver a recurrir al poema de Vuong citado en el subapartado previo. Y es que «El regalo» brinda, también, una analogía de cómo el autor plasma la relación entre la madre y el hijo en su literatura. Los versos siguientes contienen una noción simbólica que lo ilustra, y nos permiten, a la postre, aclarar su manera de utilizar el espacio epistolar. Veamos la última estrofa del poema:

aparece: el cabello alzándose
 de su cara... cómo cayó
 sobre la página. Y vivió
 sin sonido. Como una palabra.
 Aún puedo escucharlo. (2018: 53)

El cabello es un símbolo que Cirlot asocia al hilo, que, a la vez, simboliza la «conexión esencial, en cualquiera de los planos, espiritual, biológico, social, etc.» (1997: 248). Y Vuong, tanto en el poema como en la carta, establece una relación entre el cabello-hilo y el acto de escribir³⁶, cuyo rasgo simbólico se asocia al acto de tejer, acción que representa fundamentalmente «la creación y la vida, sobre todo ésta en aspectos de conservación y multiplicación o crecimiento» (1997: 432). En la carta, son constantes las alusiones al vínculo entre el acto de escribir y “el acto” en sí, entendido como una prueba de amor. De hecho, podría decirse que Vuong resume todo el contenido de la carta con esta frase: «Es cierto que, en vietnamita, raramente decimos “te quiero” (...), el amor, para nosotros, se pronuncia más claramente a través del servicio» (2019: 45). Vuong es escritor, y para él, el espacio epistolar es el único lugar en el que puede demostrarle plenamente a su madre el amor que siente hacia ella: es su herramienta. Citando de nuevo a Kallifatides, él dice que, «Quizá esa fuera la importancia de

³⁶ La palabra ‘pelo’ aparece 41 veces en el texto de Vuong. En ciertos pasajes, su significante evoca el rasgo simbólico con el que el autor lo asocia al lenguaje, a la palabra. Es decir, a la escritura. Las menciones al pelo de su madre son una forma de señalar su condición comunicativa: «—me dijiste con la boca pegada al pelo—. Tienes que encontrar la forma, porque yo no sé inglés para ayudarte» (Vuong, 2019: 38). En esta cita, el pelo le cubre la boca como muestra de que el lenguaje es un agente limitador. De igual forma, como se puede leer en el mismo pasaje citado, cuando el pelo no le cubre la boca, «estabas sentada en el sofá con una toalla enrollada en la cabeza» (2019: 37), su madre es capaz de expresarse con libertad. Al hablarle a su hijo en su lengua materna, no le faltan las palabras: «—¿Por qué? (le dice a Ocean) ¿Por qué dejas que te hagan eso?» (2019: 37).

la escritura. La responsabilidad por mi mundo» (2020: 38). Y con esta misma “responsabilidad”, Ocean Vuong crea, de la “herida” que en un inicio lo separa de su madre, una «lengua de la regeneración» (Vuong, 2019: 193). Una lengua expresada a través del lenguaje, que dice que el lenguaje no es siempre la mejor herramienta de regeneración. Sí que lo es, en cambio, la presencia del cuerpo.

Kafka, por su parte, utiliza el espacio epistolar como herramienta para encontrar, a priori, un espacio de vulnerabilidad en común con su padre. En la carta, pone de manifiesto que trata de entender sus miedos —los de Hermann—, y los asocia a los suyos como hijo³⁷. Y es que, a fin de cuentas, Franz intenta entender la configuración mental de su padre³⁸. En el proceso, el lector o lectora tiene la sensación de que está desgranando los problemas de su relación. A ello influye, intuimos, la retórica «de abogado» empleada por Kafka. Pero la carta no da puntada sin hilo, y acaba resultando que ni el propio escritor encuentra una solución posible a su relación. Lejos de ser un espacio de regeneración, la carta a su padre es la prueba de que Kafka sigue la línea de convertirse en artista a través de la ruptura con su pasado (Jay, 1984: 143). Esta actitud encarna la idea de Harold Bloom sobre la necesidad de matar al padre (Bloom, 2005: 199). De hecho, los biógrafos de orientación psicoanalítica hablaron de «muerte simbólica del padre» (Stach, 2016: 1864), bajo la sospecha de que Kafka pensara más bien en la superación retórica del destinatario (2016: 1864). Esto cuestionaría la credibilidad de la carta, y se ha estudiado como un pretexto que le serviría a Kafka para plantear un conflicto general, exclusivo de sí mismo (Torrents, 1985: 96). Por ello, esta hipótesis encarnaría la urgencia cultural que propone la teoría de Harold Bloom, así como el hecho de que retrate a su padre Hermann como un enemigo omnipresente, disperso y pluricéfalo, a quien es incapaz de individualizar como culpable (1985: 96). Pero esta es una hipótesis, al fin y al cabo, que en el presente trabajo se nos escapa de las manos.

Aun así, podría decirse que el vínculo entre Kafka y su padre se define con la metáfora de dos piezas de puzzle destinadas a no encajar nunca. Finalmente, ahí es donde radica la derrota del hijo en la carta, y donde se sitúa el verdadero componente “fallido” de la misma. Y es que, lo que hace de la *Carta al padre* una carta fallida, intuimos, no es tanto que esta no llegara a manos de su padre, sino que «la carta misma está contaminada de odio» (Stach, 2016:

³⁷ Kafka sintetiza los miedos que marcaron la relación padre-hijo con la frase: «Como padre has sido demasiado fuerte para mí, sobre todo porque mis hermanos murieron pequeños, las hermanas llegaron mucho después, y yo tuve que resistir completamente solo el primer embate y fui demasiado débil para ello» (Kafka, 2010: 29-30). La dicotomía débil-fuerte es quizá la fórmula más exacta para referirnos a su relación. Los dos se vieron superados por el extremo negativo de estas cualidades, fueron víctimas de su masculinidad, y jamás encontraron un punto medio en el que poder entenderse.

³⁸ «Es verdad que tú, en el fondo, eres un hombre blando y bondadoso (...), pero no todos los niños tienen la constancia y la valentía de escarbar hasta la bondad» (Kafka, 2010: 31).

1872). Es decir, el hecho de que ni el propio Kafka la terminara con la conciencia de haber encontrado el equilibrio que los unía. La carta, entonces, es un ejercicio fallido: en ella no se habla de reconciliación (Stach, 2016: 1874), ya que Kafka sabía que esta no se podía alcanzar sólo con explicaciones (2016: 1874). A la vez, la ansiada reconciliación ni siquiera era posible mientras las dos partes no se tratasen de igual a igual. Y esto es algo que nunca sucedió.

Para un emisario, el espacio epistolar es el reflejo de aquello que ha querido decir. Y el texto, mediante su carácter autosuficiente, ya designa lo que nosotros llamaremos «marcas». Estas marcas son las emociones de la persona que escribe hacia la persona a quien le escribe. Nos referimos con ellas, con estas marcas, a las pulsiones que llevan al emisario a escribirle una carta a alguien. Una marca es, por ejemplo, el sentimiento de dolor que Kafka señala en su carta tras recordar una vivencia: «En aquella ocasión, seguro que fui obediente después, pero quedé dañado por dentro» (Kafka, 2010: 32). Porque estas marcas pueden plasmarse en el texto, sí, pero también pueden permanecer ocultas entre las palabras. Son el rastro que formula las relaciones humanas, un rastro a veces invisible. Y hasta en una carta fallida, estas marcas condicionan la dimensión comunicativa entre el emisario y el receptor. Forman parte de la comunicación entre ambos, aquella que, plasmada en una carta presuntamente privada, puede expandirse más allá de lo que la propia carta dice. Y es que, si «la vida es algo más que un rompecabezas que hay que resolver» (Kafka, 2010: 90), es porque, como le dice Vuong a su madre, «las cosas sin nombre se pierden. La imagen, sin embargo, es clara» (2019: 223). Y en este sentido, la vida puede suprimir el lenguaje, anteponerse a él, sobrepasarlo. «Cuántas veces nombramos algo por su forma más breve... Rosal, lluvia, mariposa, tortuga mordedora, pelotón de fusilamiento, niñez, muerte, lengua materna, tú, yo» (Vuong, 2019: 231), le dice Ocean a su madre. Así pues, igual que Faulkner le hizo pensar a Addie Bundren, las palabras son una mera forma de llenar una carencia, y cuando llega el momento, no se necesita una palabra para designarlo (2019: 161). Y sin embargo aquí seguimos, tratando de curar una enfermedad que no tiene remedio: nuestra necesidad de ponerle nombre a las cosas.

El 6 de diciembre de 1921, tres años antes de su muerte, Kafka escribiría en su último diario: «Sólo la escritura está desamparada, no habita en sí misma, es broma y desesperación (1953: 383). Y es que, si la literatura era su vida, confirmaba aquí, por escrito, su derrota en el acto de vivir. La *Carta al padre* termina, precisamente, con una alusión a la muerte (2010: 90). La carta de Vuong, en cambio, concluye con la siguiente frase: «Sin mover la cabeza, me miras, de la forma en que una madre mira cualquier cosa, durante largo rato... Luego, sin venir a cuento, te echas a reír» (2019: 257). Porque la literatura, por más que exista, por más que se manifieste, solo regenera si trasciende más allá de sí misma. Es decir, cuando consigue elevarse al lenguaje de los actos, y demuestra, en la vida que *existe* fuera de ella, aquello que anuncian sus palabras.

CONCLUSIONES

Hay preguntas que nos formulamos por el mero hecho de que no aceptan respuestas. Nuestro afán por conocer se dirige hacia esos vacíos. Y, aun sabiendo desde un inicio que no íbamos a resolver el nudo, acabamos aceptando que hay nudos que no podemos deshacer. Lo que nos queda es habernos aproximado a esa presunta verdad, y de este modo, pensar que hemos estado menos lejos de ella. La escritura y el género epistolar podrían entenderse como dos de estos grandes vacíos. Sí que podemos decir, al menos, que un texto manifiesta su propia urgencia de existir: se reivindica a sí mismo como un cuerpo autosuficiente. Incluso en el caso de una carta. Asimismo, una carta fallida testimonia su presencia en cuanto a carta. Y estos pedazos del alma, y por qué no, también del cuerpo de la persona que la ha escrito, no solo nos hablan de ella, de la emisaria, sino también de la persona a quien va dirigida. Y es que sí, la verosimilitud del contenido de una carta fallida será siempre un limbo comunicativo: nunca sabremos si lo que dice es verdadero o no. Y no podemos hacer nada al respecto. Pero en realidad, en el caso de obtener respuesta tampoco lo sabríamos con certeza. En esa situación —pues ya que estamos, vamos a imaginarla— el lector o lectora podría encontrarse enfrente de dos textos, uno puesto al lado del otro: ¿y qué pasaría, pongamos el caso, si esos textos fueran la *Carta al padre* y la respuesta que nunca se produjo? La situación daría paso a una escena realmente kafkiana, donde el lector o lectora, de antemano inocente, se vería de repente implicada en el juicio *post mortem* entre un padre y un hijo, ambos lanzándose puñales a través del papel. En el mejor de los casos, intuimos que la persona implicada acabaría rompiendo los papeles al grito de «¡la vida es algo más que un rompecabezas que hay que resolver!». Por ello, recogiendo las consideraciones estudiadas al respecto de lo autobiográfico y la autosuficiencia del texto, más nos vale permanecer dentro de esa rueda inextricable. Y en este sentido, limitarnos a encarar la lectura de cualquier texto ajeno —ya sea una ficción o una autobiografía— de la forma en que este nos revele a nosotros, al lector o lectora, nuestra propia urgencia de existir. Suficiente hemos hecho ya, consideramos, profanando su secreto.

Las cartas de Kafka y Vuong presentan rasgos que aluden al discurso autobiográfico (Spang, 2000: 642), pero a la vez, sus argumentaciones aparecen inmersas en la dimensión comunicativa (Violi, 1987: 90). En este sentido, los textos comparten una serie de elementos que ya intuíamos que podían establecer lazos entre ellos. Sin embargo, el Objeto de Estudio fue concebido para tratar de definir una síntesis teórica que nos permitiera entablar las consiguientes correspondencias. De este modo, la Parte I recurre a las fuentes primarias con el fin de establecer un nexo entre el análisis teórico de los asuntos planteados y la segunda sección del estudio. Este enfoque nos ha ofrecido, además, un mayor ángulo de visión en cuestiones como las consideraciones sobre la carta fallida o el problema de pacto epistolar. Tal como se

puede leer en los subapartados 1.1 y 1.2, las diferencias entre la carta de Franz Kafka y la de Ocean Vuong —que, entre otras, parten de sus respectivas condiciones autobiográfica y autoficcional—, han valido no solo como eje vertebral para enfocar el estudio, sino también, como una grieta inicial a partir de la cual hemos estudiado sus confluencias.

La línea direccional del trabajo radica en que la relación entre las cartas partía en un inicio de un punto de vista ambivalente. Por un lado, estas coincidían en los rasgos temáticos, ya que ambas asumen la condición de haber sido escritas por un hijo varón que se dirige a su progenitor o progenitora, con el fin de esclarecer la relación entre ambos. Y, por otro lado, divergían en que una es un texto autobiográfico, *Carta al padre* de Kafka; una carta privada al uso, mientras que la otra es un texto autoficcional, *En la tierra somos fugazmente grandiosos* de Vuong; una carta ficticia. En resumen, concordaban en el aspecto temático, pero se alejaban en el aspecto formal. No obstante, el estudio realizado acerca de lo autobiográfico y lo ficcional, así como el de la autosuficiencia de una carta fallida como cuerpo-texto, nos han ofrecido una mirada que sitúa el grado formal de ambas cartas en una posición más próxima a la que se encontraban al principio de la investigación. Asimismo, las correspondencias literarias han ejercido otra función transformadora en cuanto al aspecto temático que, presuntamente, las cartas compartían en su totalidad. Como analizamos en los apartados 2.1 y 2.2, la urgencia por escribir las dos cartas sitúa a Kafka y Vuong en posiciones dispares, que, como luego se manifiesta en los apartados 3.1 y 3.2, crea diferencias radicales en la narración de los textos. La voluntad regeneradora de Vuong se opone al juicio argumentativo, «de abogado», con el que Kafka ataca a su padre. Y es que, si hay algún momento de la carta en el que Franz se autoinculpa, ha quedado probado que este solo se trata de un recurso para “derrotar”, de una vez por todas, a la figura por la que siempre se sintió “derrotado”. Podemos decir que los textos de Kafka y Vuong tienen mucho en común, y a la vez muestran grandes diferencias.

Por ello, el presente trabajo ha querido sellar correspondencias literarias entre las dos fuentes primarias desde un enfoque interseccional. Esto nos ha permitido entrever cuestiones extratextuales que, consideramos, pueden situar la literatura del Yo como agente constructor de una masculinidad sana, alejada del canon que impone la virilidad. Kafka y Vuong son dos buenos ejemplos para advertir dos de los caminos posibles. Y es que, el diálogo entre los textos muestra que la confrontación y la regeneración son dos actitudes que a veces se miran de frente, pero solo una de ellas prevalece. Y que cualquier proceso de conocimiento da lugar enfrente de un espejo. Por ello, más allá de los paralelismos y diferencias temáticas, textuales e intencionales entre *Carta al padre* y *En la tierra somos fugazmente grandiosos*, es evidente que la urgencia por escribir ambas cartas vehicula la experiencia de los emisarios. Kafka y Vuong escriben un texto confesional con el fin de *reconocerse*, y lo hacen por medio de *reconocer* a la figura progenitora hacia quien escriben. Así pues, el acto de escribir se manifiesta casi como

un imperativo existencial. El resultado confirma el estándar de que la literatura es siempre un artificio, pues en ella, ficción y memoria tienden a confundirse, porque ninguna será nunca una verdad segura. Lo único que queda claro al final es que, en una carta, el sujeto se disfrazaba para seguir siendo sujeto.

Estas conclusiones, pues, quieren poner de manifiesto que el diálogo entre un texto autobiográfico y uno autoficcional es posible, en tanto que el lenguaje vive ajeno a nuestras consideraciones, y, paradójicamente, solo existe según nuestra interpretación. Aun así, esto también lo escribió Roland Barthes —a nuestro parecer, igual que muchas de las cuestiones que se han tratado de dilucidar en el presente trabajo—. Él sugiere que «El placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas —pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo» (1978: 29). Y en efecto, es posible que el debate entre cuerpo y mente esconda el lugar donde radica la esencia de la literatura. O al menos, buena parte de ella. Hay una grieta en esta dualidad, y a través de ella se infiltra la vida: sobrepasa toda clase de entendimiento y, simplemente, existe. Y es que, cabe la posibilidad de que estudiar estos asuntos no nos dé jamás una solución a ninguno de sus problemas. No obstante, lo que sí conseguiremos es, a fin de cuentas, lo máximo a lo que aspiramos: ser fuertes ante la imposibilidad que nos rodea. O bien, como termina diciéndole Kafka a su padre en la carta que él nunca leyó: conseguir «algo tan cercano a la verdad que nos puede dar a ambos un poco de sosiego, y hacernos más fáciles la vida y la muerte» (2010: 90).

Por eso mismo, queremos subrayar que las dos fuentes primarias pueden ser, para el lector o lectora, una potente herramienta de crecimiento personal. Asimismo, el título del trabajo es ya una expresión de la multiplicidad de miradas que esconde una visión crítica del mundo; «Escribir al Yo» tiene, como las cartas de Kafka y Vuong, una doble intencionalidad. Hace referencia al ejercicio íntimo que supone la escritura de una carta, pero también señala a la persona destinataria. En el caso de los textos estudiados, siendo esta el padre y la madre respectivamente, sus figuras se manifiestan como el origen de los emisarios. En este sentido, el título quiere señalar que Kafka y Vuong dirigen sus cartas a quienes, en gran medida, forman parte de ellos mismos. Porque la escritura, como el humanismo, es un proceso cíclico: una rueda que nunca se detiene y todo lo abarca, todo lo pisa, y lo deja ir.

No queremos acabar estas conclusiones sin hacer una mención general a los asuntos tratados en la investigación, con el fin de señalar que este trabajo solo pretende ser una apertura más en el estudio de las hipótesis planteadas. Tanto las cuestiones teóricas como las de carácter literario evocan, en realidad, un comentario infinito para añadir nuevas nociones y perspectivas. Un abanico de posibilidades aplicable a tantas obras literarias que, interpretadas a diario por tantos lectores y lectoras, siguen ampliando el tejido inabarcable de la literatura.

Pues consideramos, lo que de verdad la hace grande es su necesidad constante de renovarse. Esto se traduce en nuestro deber de añadir nuevas miradas y perspectivas que hagan de ella un reflejo de los tiempos presentes. Y hacerlo solo es posible gracias a la mirada humanista, la cual es para nosotros un salto al vacío que esperamos de no termine nunca. De su inabarcable universo, hemos capturado una diminuta constelación en las páginas aquí presentes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ediciones de las obras de Franz Kafka y Ocean Vuong

- KAFKA, Franz (1953). *Diarios: 1910-1923*. Compilación de Max Brod. Traducción de Juan R. Wilcock. Buenos Aires: Emecé.
- (1955). *Cartas a Milena*. Traducción de J. Wilcock. Buenos Aires, Emecé.
- (1974). *Carta al padre*. Traducción de Feliu Formosa. Barcelona: Lumen.
- (1976). *Cartas a Milena*. Traducción de Carmen Gauger. Madrid: Alianza Editorial.
- (1984). *Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo*. Barcelona: Alianza Editorial.
- (1992). *Cartas a los padres de los años 1922-1924*. Edición de Josef Cermák y Martin Svatos. Traducción de A. Pascual. Barcelona: Tempestad.
- (2010). *Carta al padre y otros escritos*. Introducción, traducción y notas de Carmen Gauger. Barcelona: Alianza Editorial.
- (2010). «Fragmentos de cuadernos y hojas sueltas: 1920», en: *Carta al padre y otros escritos*. Introducción, traducción y notas de Carmen Gauger. Barcelona: Alianza Editorial, pp. 93-339.
- (2017). *Cuentos completos*. Traducción de José R. Hdez. Arias. Madrid: Valdemar.
- (2018). «*La condena*» y «*El fogonero*». Epílogo y traducción de Luis F. Moreno Claros. Barcelona: Acantilado.
- VUONG, Ocean (2018). *Cielo nocturno con heridas de fuego*. Traducción de Elisa Díaz Castelo. Barcelona: Editorial Vaso Roto.
- (2019). *En la tierra somos fugazmente grandiosos*. Traducción de Jesús Zulaika. Barcelona: Anagrama.



Bibliografía sobre la vida y la obra de Franz Kafka y Ocean Vuong

- ANDERSON, Mark M. (1994). *Kafka's Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*. Nueva York: Clarendon Paperback.
- ARENDETT, Hannah (1999). «Franz Kafka, revalorado», en: *Obras completas I*. Traducción de Joan Parra. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 173-193.
- BEGLEY, Louis (2009). *El mundo formidable de Franz Kafka*. Traducción de Ignacio Villaro. Barcelona: Alba Editorial.
- ČERMÁK, Josef (1992). «Introducción», en: *Cartas a los padres de los años 1922-1924*. Edición de Josef Cermák y Martin Svatos. Traducción de A. Pascual. Barcelona: Tempestad.
- CITATI, Pietro (1993). *Kafka*. Traducción de Juana Bignozzi. Madrid: Versal travesías.
- CORREAS, Carlos (2004). *Kafka y su padre*. Buenos Aires: Editorial Leviatán.
- FORSTER, Ricardo (1997). *El exilio de la palabra: ensayos en torno a lo judío*. Buenos Aires: Lom Ediciones.

- GAUGER, Carmen (2010). «Introducción» en: *Carta al padre y otros escritos*. Barcelona: Alianza.
- MARTÍN GIL, Juan Francisco (1984). «Franz Kafka: cartas», en *Universitas Tarraconensis. Revista de Filología*, núm. 6. Publicaciones Universitat Rovira i Virgili, pp. 23-25.
- FERIA JALDÓN, Ernesto (2000). *Estudios sobre Kafka*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- KAFKA, Franz, (2003). «Conferencia introductoria sobre la jerga», en: *Obras completas, vol. III*. Traducción de Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras y Juan J. del Solar. Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, pp. 439-442.
- LEE, Summer Kim (2019). «Staying In: Mitski, Ocean Vuong, and Asian American Asociality», en: *Social Text*, vol. 37, núm. 1, pp. 27-50.
- MILLER, Alice (2009). *El cuerpo nunca miente*. Traducción de Marta Torrent López. Barcelona: Tusquets.
- ROBERT, Marthe (1993). *Kafka o la soledad*. Traducción de Jorge F. Santana. México: Fondo de Cultura Económica.
- SORDO, Enrique (1983). “Kafka, o La Imposibilidad de Vivir.” en: *El Ciervo*, vol. 32, núm. 387/388, pp. 23–25.
- STACH, Reiner (2016). *Kafka. Los primeros años y Los años de las decisiones. Capítulos I-25*. Traducción de Carlos Fortea. Barcelona: Acantilado.
- (2016). *Kafka. Los años de las decisiones y Los años del conocimiento. Capítulos 26-35*. Traducción de Carlos Fortea. Barcelona: Acantilado.
- (2021). *¿Este es Kafka? 99 hallazgos*. Traducción de Luis F. Moreno Claros. Barcelona: Acantilado.
- VUONG, Ocean (2020). «Not Even This», en: *Poetry Magazine*, Abril.



Bibliografía general

- ARISTÓTELES (1966). *Ars Poetica*. Edición de Rudolf Kassel. Oxford: Clarendon Press.
- (1967). *Poética*. Traducción de Juan David García Bacca. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- ARGÜELLES, Laía (2021). *Breve ensayo sobre la carta*. Barcelona: Temporal.
- AVILÉS, René (1997). «La autobiografía como género literario», en: *Revista de la Universidad de México*, 557, pp: 48-53.
- BARRENECHEA, Ana María (1990). “La epístola y su naturaleza genérica”, *Dispositio*, nº 39, University of Michigan, pp. 51-65.
- BARTHES, Roland (1967). *Ensayos críticos*. Traducción de Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral.
- (1986). *Fragments de un discurso amoroso*. Traducción de Eduardo Lucio Molina y Vedia. México: Siglo XXI Editores.
- (1993). *El placer del texto seguido por Lección Inaugural*. Traducción de Nicolás Rosa y Oscar Terán. Madrid: Siglo XXI Editores.
- (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.

- (2009). *Diario de duelo*. Traducción de Adolfo Castañón. Texto anotado por Nathalie Léger. Barcelona: Paidós.
- BERGSON, Henri (1976). *El pensamiento y lo moviente*. Traducción de Heliodoro García. Madrid: Espasa Calpe, pp. 125-126.
- BESSETTE, Hélène (2020). *Veinte minutos de silencio*. Traducción de Daniel Sardà Benguría. Barcelona: editorial dosmanos, pp. 16.
- BLANCHOT, Maurice (1992). «La desaparición de la literatura», en: *El libro que vendrá*. Traducción de Pierre de Place. Caracas: Monte Avila Editores, pp. 219-226.
- BLOOM, Harold (2005). *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*. Traducción de Damián Alou. Madrid: Santillana.
- CALVINO, Italo (2007). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Traducción de Aurora Bernárdez y César Palma. Madrid: Siruela.
- COMPAGNON, Antoine (2008). *¿Para qué sirve la literatura?* Traducción de Manuel Arranz. Barcelona: Acantilado.
- CAPOTE, Truman (1988). *Música para camaleones*. Traducción de Benito Gómez Ibáñez. Barcelona: Anagrama, pp. 12.
- CASAS, Anna (2012). *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, S. L.
- CELAN, Paul (2002). *Le Méridien & autres proses*. Edition bilingue, traduite de l'allemand par Jean Launay. París: Editions du Seuil.
- CIXOUS, Hélène (1995). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura* (Vol. 88). Traducción de Ana María Moix. Barcelona: Anthropos Editorial.
- COHEN, Leonard (1992). «Anthem», en el álbum: *The Future*. Sony Music Entertainment.
- DAO, Bei (2001). *The August Sleepwalker*. Traducción de Bonnie McDougall. New Directions.
- DOMÈNECH, Xavier (2005). «Espejo roto», en: *Mientras tanto*, núm. 97 (invierno 2005). pp. 63-74.
- DOUBROVSKY, Serge (1977). *Fils*, París: Galilée.
- DURAS, Marguerite (2018). *El amante* («L'amant»). Traducción de Ana M^a Moix. Barcelona: Tusquets.
- FAULKNER, William (2019). *Mientras agonizo*. Traducción de Jesús Zulaika. Barcelona: Anagrama, pp. 164.
- FOUCAULT, Michel (1983). «La escritura de sí», («L'écriture de soi»). *Corps écrit* n° 5: *L'Autoportrait*, febrero de 1983, pp. 3-23.
- (1987). «¿Qué es un autor?», en: *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, 2 (11), pp. 4-19.
- FREITES PASTORI, Luis (2018). «¿Quién teme al metamodernismo? Introducción a una teoría post-posmoderna», en: *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, (17), pp. 28-42.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- GUILLÉN, Claudio (1991). «Al borde de la literariedad: literatura y epistolaridad» en: *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (2), pp. 71-92.

- (1991). «Correspondencia epistolar y literatura». *Revista Cursos Universitarios*, [SI], (211), pp. 35-39.
- JAY, Paul (1984). *El ser y el texto. La autobiografía, del romanticismo a la posmodernidad*. Traducción de Miguel Martínez-Lage. Madrid: Megazul-Endymion.
- KALLIFATIDES, Theodor (2020). *Otra vida por vivir*. Traducción de Selma Ancira. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- KOVADLOFF, Santiago (2008). «El acto de escribir», en: *Trabajo y Sociedad*, vol. 10, núm. 11, Universidad Nacional de Santiago del Estero, pp. 1-11.
- KUNDERA, Milan (2006). «En alguna parte de ahí atrás», en: *El arte de la novela*. Traducción de Fernando Valenzuela y María V. Villaverde. Barcelona: Tusquets, pp. 119-141.
- LACAN, Jacques (1949). «El Estadio del espejo como formador de la función del yo (je) Tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica», en: *Escritos I*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- LEJEUNE, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Traducción de Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion.
- (2012). «De la autobiografía al diario: historia de una deriva», en: *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, Vol. 28.1. Traducción de M^a Pilar Saiz Cerrera. Texto original no publicado. Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 82-87.
- MAN, Paul de (1979). «La autobiografía como desfiguración», en: *La retórica del romanticismo*. Traducción e introducción de Julián Jiménez Heffernan. Madrid: Akal, pp. 147-158.
- MARTY, Carolina & CARVAJAL, César (2005). «Maltrato infantil como factor de riesgo de trastorno por estrés postraumático en la adultez», en: *Revista chilena de neuro-psiquiatría*, vol. 43, núm. 3, pp. 180-187.
- MORRISON, Toni (2021). *Beloved*. Traducción de Iris Menéndez. Barcelona: DeBolsillo, 1987, pp. 337.
- NUNEZ, Sigrid (2019). *L'amic* («The friend»). Traducción de Ferran Ràfols Gesa. Barcelona: Navona Editorial, pp. 148.
- PLATH, Sylvia (1998). *La campana de cristal*. Traducción de Elena Rius. Barcelona: Espasa Calpe Bolsillo.
- PORRAS, Marina (2020). *L'enveja*. Barcelona: Fragmenta Editorial, Sèrie Pecats Capitals.
- PROUST, Marcel (1969). *El tiempo recobrado*, de *En busca del tiempo perdido*, 7 vols. Traducción de Pedro Salinas, José María Quiroga Plà y Consuelo Berges. Madrid: Alianza.
- RILKE, Rainer Maria (2010). *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Traducción de Francisco Ayala. Barcelona: Alianza Editorial.
- SALINAS, Pedro (1993). «1. Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar», en: *El defensor*. Introducción de Juan Marichal: Alianza Editorial, pp. 19-113.
- SARTRE, Jean Paul (1966). *¿Para qué sirve la literatura?* («Que peut la littérature?»). Traducción de Floreal Mazía. Buenos Aires: Proteo.
- SCARANO, Laura. (1997). «El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura», en: *Orbis Tertius*, vol. II, núm. 4, pp. 151-168.

- SEBALD, Winfried Georg (2014). *Austerlitz*. Traducción de Miguel Sáenz. Barcelona: Editorial Anagrama.
- SÉNECA (1989). *Epístolas morales a Lucilo II*. (libros X-XX y XXII). Traducción de Ismael Roca Meliá. Madrid: Gredos.
- (2000). *Epístolas morales a Lucilo I*. (libros I-IX). Traducción de Ismael Roca Meliá. Madrid: Gredos.
- SIMMEL, Georg (1986). «Digresión acerca de la comunicación escrita», en: *Sociología 1. Estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Alianza, pp. 400-424.
- SLOTERDIJK, Peter (2006). *Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*. Traducción de Germán Cano. Valencia: Pre-Textos.
- SOTO VERGARA, Guillermo (1996). «La creación del contexto: función y estructura en el género epistolar», en: *Onomazein 1*, pp. 152-166.
- SPANG, Kurt (2000). «La novela epistolar. Un intento de definición genérica». *RILCE* 16.3 Universidad de Navarra, pp. 639-656.
- TÏBULEAC, Tatiana (2016). *El verano en que mi madre tuvo los ojos verdes*. Traducción de Marian Ochoa de Eribe. Madrid: Impedimenta, pp. 135.
- VALÉRY, Paul (2010). «Poesía y pensamiento abstracto», en: *De Poe a Mallarmé: ensayos de Poética y Estética*. Traducción de Silvio Matón. Buenos Aires: El cuenco de plata. pp. 231-257.
- VIOLI, Patrizia (1987): “La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar”. *Revista de Occidente* 68, pp. 87-99.
- V.V. A.A. (2006). «Autoinculpación en mujeres que sufren maltrato por parte de su pareja: Factores implicados», en: *Revista de la asociación española de neuropsiquiatría*, vol. 26, núm. 1, pp. 71-86.
- WILDE, Oscar (1984). *Epistola: In carcere et vinculis («De profundis»)*. Traducción de José Emiliano Pacheco. Barcelona: Muchnik Editores.
- WORDSWORTH, William (1810) «Essays upon Epitaphs», en: *The Prose Works of William Wordsworth*. Edición a cargo de W.J.B. Owen y Jane Worthington Smyser. Oxford: Clarendon, vol. 2.
- YA LI (2020). «La muerte en la literatura contemporánea mexicana en comparación con el pensamiento oriental». *Tesis Doctoral*. Universitat de Barcelona: Facultad de Filología.
- ZAMBRANO, María (1995). *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela.
- ZAFRA, Remedios (2021). *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*. Barcelona: Anagrama Argumentos.



Diccionarios especializados

- CIRLOT, Juan Eduardo (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.



Entrevistas, publicaciones en prensa y redes sociales

VUONG, Ocean (2016). «Surrendering» en: *The New Yorker*. (en línea). 30 de mayo de 2016.

Recuperado de: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/06/06/ocean-vuong-immigrating-into-english> (18/03/2022).

——— (2016-). (@ocean_vuong). «Q&A», en: Perfil personal de *Instagram*. Recuperado de: https://www.instagram.com/ocean_vuong/ (27 de abril de 2022).

WATERSONES (2019). *Ocean Vuong: The Waterstones Interview*. (en línea). 2 de julio de 2019.

Youtube. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=rw_fvL95gFk (18/03/2022).