

**Guia de lectura**

***La metamorfosi,*  
de Franz Kafka**

**a càrrec de Pep Paré**

# Índex

<b>1 Contextualització</b>	<b>3</b>
1.1 L'empremta de la història individual i col·lectiva	3
1.2 La «kafkiana» recepció d'una obra magistral	4
<b>2 Anàlisi estructural</b>	<b>5</b>
2.1 Tres eren tres	5
2.2 La primera: del real productiu a l'horror existencial	5
2.3 La segona: la segmentació de l'adàmic cordó umbilical	8
2.4 La tercera: la claror encegadora de la consciència humana	9
<b>3 Anàlisi temàtica i dels personatges</b>	<b>12</b>
3.1 La degradació de l'home en l'infern de l'economia	12
3.2 La destrucció de l'emergent família europea i burgesa	12
3.3 El sacrifici i la culpa: la torna de l'alliberament	13
3.4 Cercar la identitat o morir matant el pare	13
3.5 Quatre notes sobre el <i>dramatis personae</i>	14
<b>4 Anàlisi formal</b>	<b>16</b>
<b>5 Guió per al comentari de l'obra</b>	<b>18</b>
5.1 Contextualització	18
5.2 Anàlisi estructural	18
5.3 Anàlisi temàtica i dels personatges	20
5.4 Anàlisi formal	21

## 1 CONTEXTUALITZACIÓ

### 1.1 La empremta de la història individual i col·lectiva

FRANZ KAFKA  
[TC] · C.8 · P. 146

L'any 1915 es va publicar a Praga *La metamorfosi*, de Franz Kafka. L'escriptor, d'origen jueu, havia nascut en aquesta ciutat el 1883, en un gueto envoltat d'alemanys. La idea d'escriure la novel·la s'havia començat a covar el 1907, arran de la preocupació de l'autor per la significació i el sentit de l'escriptura mateixa, i s'empelta d'elements autobiogràfics relacionats amb el seu pare, Herman, la seva mare, Julie, i la seva germana, Ottla. La novel·la és escrita en unes condensades tres setmanes, entre novembre i desembre de 1912. En aquest període, Kafka havia escrit una colla de narracions curtes i havia assajat la construcció d'una novel·la. També havia passat per la universitat i treballava a la companyia Assicurazioni Generali, una feina que l'avorria solemnement.

En l'àmbit més estrictament familiar, convé assenyalar la difícil relació de Kafka amb el seu pare, Hermann Kafka, un home autoritari que s'ha forjat ell mateix des d'un origen rural i humil i que ascendeix socialment treballant incansablement com a comerciant. Aquesta voluntat de domini sobre el seu periple vital el porta a ser un pare extremament exigent amb el fill i poc considerat envers la dimensió emocional i sensitiva que Franz mostra. Aquesta relació difícil amb el pare, altament psicoanalitzable en l'obra de Kafka, és un motiu recurrent no només a *La metamorfosi* (*Die Verwandlung*, textualment *La transformació*), sinó al llarg de la vida de l'escriptor. En aquest sentit, convé llegir la *Carta al pare* (1919) per entendre com Kafka no comprèn la manera de fer sorollosa i intolerant del seu pare en no permetre el matrimoni amb Julie Wohryzek. El pare entenia que el matrimoni era un descens social per al seu fill. Kafka mostra la por davant del pare. Afegim a aquest punt que, el 1917, quan havien acordat amb Felice Bauer de casar-se, se li diagnostica la tuberculosi. L'escriptor ja havia tingut estires i arronses amb Felice Bauer des que a va conèixer el 1912; coneguda a través de la família Brod, la relació amb Felice oscil·la des de l'idealisme romàntic fins al grotesc de les descripcions de la noia després de distanciar-se. La por envers el pare i els dubtes sobre si seria possible conciliar una vida marital burgesa amb Felice i la vocació literària mostren un Kafka entre meandres existencials de fragilitat. De fet, el seu itinerari vital ens permet de sospesar la dificultat per construir-se una identitat que s'acaba resolent en els escrits i en la seva concepció de l'escriptura. Tots aquest elements expliquen que l'obra de Kafka hagi estat carn de laboratori psicoanalític d'arrel freudiana, malgrat que ell no n'era pas un manifest partidari. El que hem apuntat fins aquí no ha d'eclipsar que la relació amb la mare i la germana suposa un coixí emocional més plaent. La mare, d'origen social més elevat que el marit, mostra un entindiment envers el fill, però no és capaç d'intercedir entre la fressa dominadora del pare i el silenci del fill. La germana de Kafka, Ottla, serà un referent important per a l'escriptor a partir de 1922, quan l'acull a casa per cuidar-lo durant la malaltia. Aquest món femení, especialment emotiu en el cas de la germana, és present en *La metamorfosi*.

No només l'àmbit familiar estricta és un actant en l'obra de l'autor que ens ocupa, també ens cal emmarcar el context històric i cultural de la Praga del moment per disposar d'una panoràmica més amplia en llegir l'obra de Kafka. Som en una ciutat amb serioses tensions ètniques entre txecs, alemanys i jueus, amb l'arrencada de ràtzies antisemites dins de l'imperi austrohongarès. Ara bé, la incidència de la Revolució Industrial ha convertit Praga en una ciutat culta i amb una gran oferta cultural. Són importants, en la formació de Kafka com a escriptor, les associacions de teatre jueu que coneix del braç de Max Brod, el seu amic i marmessor literari, i els cafès on es parla de corrents filosòfics i de les últimes teories freudianes. En aquest ecosistema, Kafka entra en contacte amb l'obra de Nietzsche, Kierkegaard o Dostoievski. En definitiva, som en una ciutat dividida culturalment i lingüísticament; una ciutat cosmopolita des del punt de vista literari i cultural, i a poc temps de l'enrunament de l'imperi. El pes del pensament cristià i el xoc amb altres fonts espirituals també són presents en aquesta ciutat en transformació. Aquests elements contextuais són rellevants en la mesura que

SIGMUND FREUD  
[TC] · C.8 · P. 143

FRIEDRICH NIETZSCHE  
[TC] · C.6 · P. 109

SØREN KIERKEGAARD  
[TC] · C.6 · P. 110

FIODOR DOSTOIEVSKI  
[TC] · C.4 · P. 81 - 82

l'obra que ens ocupa treballa la construcció d'una solitud i d'un aïllament que contrasta amb el ball social que la ciutat celebra. També les col·lisions ètniques, espirituals i fins polítiques actuen com a correlat objectiu de la novel·la.

La literatura de Kafka, doncs, situada en un determinat context cultural, històric i familiar, s'alça com a via d'exploració interna sobre l'alienació humana i sobre els mecanismes d'execució del nihilisme inherent a la societat moderna. El pessimisme és present en la narrativa kafkiana i actua com a contrapès d'una Europa emergent que es construeix amb els «feliços» maons de la cultura burgesa i amb els fonaments imperials. Kafka parteix de plantejaments gnòstics sobre el món que li toca viure, i la lectura dels seus escrits permet interpretacions existencialistes, marxistes, psicoanalítiques, miticoreligioses o místiques. Per tots aquests motius, Kafka ha esdevingut un escriptor fonamental en la història de la literatura contemporània, per la finor interpretativa i profètica sobre el sentit de la justícia i de l'home del segle xx, sotmès a pressions i escissions de tot tipus. Això és constatable en obres com *El procés*, novel·la encetada el 1924 i publicada el 1925, en què l'empresonament injust del protagonista mena a la seva mort il·lògica. També a *El castell* (1921-1922, publicada el 1926) hi ha un discurs sobre la recerca d'una identitat.

## 1.2 La «kafkiana» recepció d'una obra magistral

El qualificatiu *kafkià*, referit a un món angoixós i existencialment desorientador, ha esdevingut una denominació d'origen utilitzada per múltiples crítics i per no pas poca gent que no ha llegit mai Kafka. Aquest fet evidencia fins a quin punt la incidència de l'obra de Franz Kafka és profunda en l'imaginari col·lectiu d'Occident. En efecte, Kafka i la seva obra són referents culturals i mediàtics: pensem, per exemple, en les ineludibles adaptacions cinematogràfiques d'Orson Welles (*The Trial*, 1962) i de Steven Soderbergh (*Kafka*, 1991), entre d'altres. Aquesta consideració i valoració de la seva obra comença molt abans, però. Auden no s'està de comparar Kafka amb Dante, Shakespeare i Goethe. Thomas Mann va fer saber que l'obra de Kafka era de les «coses» més dignes de ser llegides de la literatura alemanya. Una determinada tradició filosòfica alemanya entén que la literatura a partir de la Segona Guerra Mundial no és comprensible sense la representació del món kafkià.

Cal dir, però, si volem ser justos, que és l'amic i valedor de Kafka, Max Brod, qui encén la metxa de la recepció de l'obra de l'escriptor praguès. Tot accentuant-ne una interpretació religiosa i judaica, comentaristes posteriors han seguit el fil de la lectura i de la recepció i han establert paral·lelismes prou convincents amb el filó existencialista representat per Sartre i Camus. És clar que el tractament sobre l'absurditat i la futilitat de l'existència humana en Kafka el fa cosí dels escriptors francesos. També ressenyem que existeix una lectura freudiana que ha focalitzat el món edípic de Kafka i ha propulsat la seva obra fins i tot en tertúlies de cafè. I encara més: la crítica marxista ha entès el món de Gregor Samsa com a representació del proletariat. I, alhora, altres han identificat la figura del viatjant-insecte com a metàfora d'un Crist que mor per redimir la família. Franctiradors diversos han buscat un canemàs de fons d'inspiració i de parents literaris de Kafka: la sintonia amb Dostoievski és força nítida, la connexió amb l'univers de Charles Dickens és més distant, però igualment versemblant. És a dir, n'hi ha per a tots els gustos: aquesta diversitat de punts de vista i de divulgacions, crítiques o diletants, ens clarifica la significació de l'obra de Kafka i l'estètica de la seva recepció.

W. H. AUDEN  
[TC] · C.11 · P. 206

DANTE ALIGHIERI  
[TC] · C.2 · P. 29

WILLIAM SHAKESPEARE  
[TC] · C.3 · P. 52

JOHAN WOLFGANG GOETHE  
[TC] · C.4 · P. 68

THOMAS MANN  
[TC] · C.8 · P. 156

EXISTENCIALISME  
[TC] · C.11 · P. 200 - 201

CHARLES DICKENS  
[TC] · C.4 · P. 79 i 82

## 2 ANÀLISI ESTRUCTURAL

### 2.1 Tres, eren tres

*La metamorfosi*, una de les històries més inquietants i conegudes de la literatura del segle xx, s'organitza en una estructura molt equilibrada i lògica que contrasta amb el *non sense* i l'aparent absurditat de la història. La transformació de Gregor Samsa, el seu patiment, la difícil relació amb la família i la seva mort final es basteix amb la lògica dialèctica dels tres actes propis de la tragèdia grega. Fóra massa fàcil establir aquest axioma sense adduir alguna argumentació racional: més enllà de l'arquetípic fórmula de plantejament-nus-desenllaç, Kafka concep la història amb un joc de clímax progressius i amplificadors que amarren el drama i els personatges. A la manera de la tragèdia de Sòfocles centrada en la figura d'Èdip, substrat amb implicacions psicoanalítiques en absolut menyspreables, Kafka sotmet el protagonista a un destí fatal que acaba amb l'alliberament de la seva família, (del poble de Tebes, en el cas d'Èdip), que passa per la immolació o sacrifici de l'heroi. D'aquí l'estructura en tres parts de dimensions regulars, cada una de les quals conté un clímax al final. És per aquest procediment que la primera part s'inicia amb la transformació de l'home en un insecte gegantí i acaba amb la ferida al cos de Gregor, la humiliació; la segona part suposa la progressiva assumpció de la natura animal per part del protagonista, en la lluita per dominar l'espai, i acaba amb la lesió traumàtica que li provoca la poma llançada pel pare, la qual amenaça la seva vida, de manera que la gravetat de la ferida augmenta la humiliació; la tercera part focalitza el cansament econòmic i emotiu de la família i acaba amb la mort per inanició de Gregor. D'alguna manera, la dialèctica aristotèlica exigeix la tesi en la transformació de la primera part; l'antítesi en la reacció de la segona part; i la síntesi en la indiferència envers l'ésser i la seva posterior mort de la tercera part. És clara la voluntat de Kafka de crear un *crescendo* narratiu i simbòlic a la manera de la literatura tràgica antiga. Per reblar aquesta justificació de l'estructura «tripartida», convé notar que Gregor surt tres vegades de la seva habitació, una vegada en cada part. I és en aquesta incursió en l'espai «social» del menjador familiar on el narrador crea el clímax narratiu i les escenes grotesques, de gran implicació simbòlica.

PLANTEJAMENT, NUS I DESENLLAÇ  
[TP] · C.1 · P. 25 I 41

### 2.2 La primera: del real productiu a l'horror existencial

Albert Camus sostenia que una de les principals virtuts de l'obra de Kafka consistia a forçar el lector a una constant relectura. Som-hi, doncs. La història comença amb *l'in medias res* de la transformació de Gregor Samsa en un insecte enorme (no cal que apostem per si es tracta d'un escarabat, un centpeus...; diverses traduccions i crítics donen versions diferents). No interessa massa ni la natura de l'insecte ni l'explicació racional de la transformació. Aquesta és la primera tesi que exigeix el mateix autor (mai no va voler que es provés de «dibuixar» la «cosa» en què s'havia transformat Gregor Samsa). Aquest primer punt de partida és essencial per fer una bona lectura de l'obra. Si és cert que un conflicte d'aquesta naturalesa ens podria portar a parlar de literatura fantàstica, també ho és que Kafka imposa un estil realista a la narració i una voluntat de versemblança que obliga a llegir la «metamorfosi» com a metàfora existencial en un món amb voluntat realista. El joc de paradoxes tot just comença.

El narrador vol commoure d'entrada el lector amb la mateixa transformació, sense sentit aparent, i amb l'evolució del pensament i les emocions de l'heroi. L'horitzó d'expectatives queda tallat de cop, i el narrador ens introdueix en un món psicològic que no permet bagatel·les especulatives sobre els motius de la «malaltia». Aquest recurs narratiu està empeltat de les fórmules més modernes de la literatura contemporània, i Kafka n'és un precursor clar. La subversió de les lleis de la natura (ningú no es converteix en insecte) és un punt de partida inversemblant que enceta un procés narratiu que es vol totalment versemblant i lògic. Aquesta és una virtut clara de la novel·la. Kafka ha treballat, en les

ALBERT CAMUS  
[TC] · C.11 · P. 201

IN MEDIAS RES  
[TP] · C.1 · P. 26

METÀFORA  
[TP] · C.2 · P. 55

seves narracions, el món animal (s'hi troben alguns animals en la seva obra), però ara fa una cosa nova: crea un insecte amb consciència humana. Aquesta novetat és important si considerem que el canvi d'«identitat» converteix l'insecte en un ens principalment insignificant. Aquesta és la cosa: apareix una «identitat» insignificant, arran del terra, i carregada de brutícia, que provoca repugnància en el col·lectiu social i humà. Del real a l'horror. També convé notar que el «món» es redueix a unes dimensions «infrahumanes»; però la percepció del nou ésser amplifica la seva percepció humana. Això vol dir que, paradoxalment, augmenta la subtilesa interpretativa i emocional del protagonista. Tota una troballa!

En aquestes condicions, la descripció de l'espai, sempre interior, es carrega de significat, tot i que és descrit amb realisme. En efecte, l'espai humà i íntim, que Gregor percep com «una habitació normal per a un home, encara que una mica petita», ara es transforma en un món inabastable. Emergeix una certa disconformitat, o desajustament, del protagonista que revela la gran distància que ha aparegut entre ell i la resta dels humans. Una estructura sintètica en una novel·la vol una presentació sincrètica dels detalls: la professió del protagonista apareix de cop i sense embuts. S'imposa la constatació dels fets més que la interpretació dels fets. El fet de ser viatjant que ven teixits és un detall important: denota un espai exterior que ja no és possible i connota el món econòmic deshumanitzat que caracteritzarà la societat contemporània. Com que el món exterior ja no és possible, s'imposa el món petit dels objectes de l'habitació: el quadre de la dona del boà pren unes dimensions rellevants si pensem que és un element de representació femenina, més enllà de les dones (mare i germana) de la seva família. La tirada pel quadre subratlla la solitud del protagonista i permet crear una interpretació sobre el concepte d'«amor» de Samsa. La dona és coneguda perquè és dins del seu món, sostreta del món fugaç del viatjant. Aquests elements minimalistes remarquen la consciència humana de la «bèstia». No és estrany, doncs, que la història comenci en un matí plujós: el matí té sentit quant al marc cronològic i simètric de la història (recordeu que la novel·la acaba amb un crepuscle matinal), i la pluja actua com a fal·làcia patètica de la descomposició de la identitat.

Davant d'una tragèdia de tal magnitud, el protagonista es preocupa per la seva feina. Aquest detall, aparentment inversemblant, resulta tremendament metafòric. Es preocupa com un humà pels afers quotidians que li atorguen humanitat. D'aquí que aquesta preocupació domèstica amplifiqui les dimensions existencials del drama. L'angoixa del canvi de veu té, per part de Gregor, una explicació també domèstica: un refredat. És evident que aquest procediment narratiu té la intenció d'evidenciar per primera vegada l'alienació del seu ego davant de les obligacions familiars (la seva feina sustenta econòmicament tota la família). La idea religiosa de sacrifici ja apareix en la primera carta de la partida. L'exploració de la seva nova morfologia és clarament un procediment de coneixement de la pròpia identitat, o també de desdibuixament de la identitat. No se'ns escapa que aquesta exploració posa de manifest la dissociació entre el nou cos i l'antiga consciència. Aquest esqueixament vivencial s'evidencia des d'una descripció que atura el temps narratiu i magnifica el drama social. Esqueixament que també apareix en el desencantament per una feina que no estima, amb un context social econòmic que l'anulla com a individu. Kafka posa les primeres peces del trencaclosques accentuant les escissions de la seva ànima respecte al món econòmic i cultural contemporani. I és aquí on l'angoixa pel temps pren sentit: el temps és una unitat productiva en el món exterior que Samsa perd. El temps s'acompanya de la visió de l'hospital veí com a metàfora de la malaltia de la nostra societat productiva. L'ordre capitalista del temps realment oprimeix l'essència del protagonista. Per aquesta raó apareix el gerent de l'empresa: una representació clara del món real del negoci, del món exterior. El negoci és superior a l'ànima humana, aquest és el missatge del gerent. Ja a la primera part, Gregor Samsa esdevé un pària marginal del món de la economia, sotmès a una temporalitat improductiva. L'equilibri de la seva família, paradoxalment improductiva i endeutada, depèn d'ell. Aquest aïllament es reforça amb el costum adquirit pel viatjant de tancar les portes, fins i tot a casa. La preservació del món privat s'ha d'exercir fins i tot en l'àmbit emocional de la família. Com es

pot observar, en aquesta obra cada element, per mínim que sigui, comunica. En aquest estat de coses, la foto de Gregor de quan era lloctinent, rèmor del seu passat «humà», actua com a plasmació del truncament de la seva existència respecte del món del poder, militar en aquest cas. Ara és un insecte, i el contrast amb la iconografia militar i masculina del poder és evident. La família s'enorgullia de la representació «fictícia» del seu fill: un trencament més de la seva antiga identitat social. Aquest drama encara és més cruent si tenim en compte que el pare disposa de temps per llegir el diari al matí; el pare apareix com a representació del poder extern i intern d'un determinat concepte de societat. Des de les teories de Marx i Engels, doncs, Samsa és un esclau, tant de l'ordre capitalista com d'una família que actua com a microsystema estatal.

Per tot el que hem dit, per tant, Gregor acreix un sentiment de culpa que condensa a la primera part de la novel·la; culpabilitat que no suposa cap odi envers la família. Procura d'entendre la seva reacció quan surt de l'habitació, però també mostra desconcert i una vaga desconfiança.

Gregor Samsa prova d'escapar-se de la culpabilitat buscant raons més o menys lògiques per explicar-se els motius de no poder anar a treballar; són raons quotidianes que no tenen a veure amb la transformació. De fet, la família és vista com a mirall d'aquesta transformació: el protagonista especula amb la idea de si, quan els altres el vegin, quedaran horroritzats o si no n'hi haurà per tant i podrà continuar amb la seva vida. S'insinua que, si l'horror dels altres es confirma, ell quedarà alliberat de la culpa de la transformació. Les implicacions ètiques d'aquest episodi ens mostren les bases per a una lectura religiosa de l'obra. Bíblicament, doncs, el pecat original que Gregor carreteja no és pròpiament una responsabilitat seva, la metamorfosi és més enllà del seu control. I cal tenir en compte que la família està situada en un altre espai emotiu i espiritual: seguint les màximes de Freud, la família és un patró d'autoritat que condensa en el pare la figura repressora de Déu; un Déu que l'expulsa del cercle humà i del paradís. Aquesta expulsió simbòlica del paradís, en la primera part, és repetida en la segona. El drama plantejat en aquesta primera part és ciclopi si tenim en compte que Gregor està acostumat a resoldre els problemes domèstics de manera lògica i racional. Ara aquesta metodologia és infructuosa. L'alienació que ja era present en la seva vida anterior (però que es podia dissimular, malgrat tot, aleshores) ara és indefugible i irresoluble. La confusió n'és l'estat resultant, símbol de la seva vida, i per això es cerca un estat de reflexió. La transformació comporta l'obligació d'acarar el seu problema vital. I el tancament s'inicia amb la catarsi de la primera part: el discurs amb què Gregor Samsa demana el favor del gerent esdevé una fressa que no es transforma en comunicació. La crisi es completa en el mateix plantejament de la novel·la: incomunicat verbalment, humanament, Samsa pateix per la responsabilitat de la feina i per un vague desig d'alliberament de les obligacions laborals que l'angoixen. Certament, el seu nou estat l'allibera del rellotge productiu i de les obligacions pecuniàries i familiars, però ell persisteix en el sentiment de culpa que no li permet fruir de la nova llibertat infrahumana. La crisi de l'home modern esqueixat entre la responsabilitat i el desig de llibertat s'ha plasmat en una trentena de pàgines. Déu n'hi do! El retorn al cau no es fa sinó amb la ferida i el silenci. Això és una metàfora, i la resta és literatura!

### 2.3 La segona: la segmentació de l'adàmic cordó umbilical

L'estructura narrativa de la novel·la també és una estructura cromàtica: la segona part s'inicia amb el crepuscle vespral dins de l'habitació. Entrem, doncs, en el regne de l'obscuritat i de l'aïllament respecte al món dels *happy few* humans. I en aquest estat, els vincles emotius es redueixen a la germana, Grete. Però, com a metàfora del món contemporani, Grete pensa que el protagonista no l'entén: la lucidesa silent de Gregor és un càstig de dimensions majúscules. Kafka torna a la història des del racó afectiu, però amb una certa trampa: Grete assumeix les tasques de la neteja de l'habitació i de l'alimentació del nou germà com un complement més de la seva quota familiar. No li parla, tret del moment de les amenaces; no descodifica la preocupació de Gregor envers ella mateixa. La germana mostra, tanmateix, sentiments altruistes quan procura saber què li pot agradar de menjar a l'insecte-germà. I el protagonista relata molt detalladament els efectes de la seva transformació en la família. El nou estat provoca que la lectura en veu alta del diari, la informació i formació de la família respecte al món exterior, s'estronqui. Aquests canvis obliguen el protagonista a sospesar la seva vida i els seus espais: encara se sent orgullós d'haver estat la sustentació econòmica del seu petit món familiar, però l'espai, petit en la dimensió humana anterior, ara és gegantíment buit. La transformació ha evidenciat el sentiment antic de buidor i d'estrangeria (no és estrany que els crítics relacionin l'obra amb els motius literaris de l'existencialisme). Aquesta inanió simbòlica és representada en aquesta part en les escenes relacionades amb el menjar que li porta la seva germana. I apareix el desig de no molestar la família: la seva anul·lació és tràgica quan prefereix no menjar abans que incomodar la germana, o quan procura no fer fressa per no molestar els familiars, o quan s'amaga perquè no tinguin l'obligació de mirar-lo. Som davant d'un procés d'esclavatge espiritual que redimensiona el seu esclavatge econòmic com a viatjant que manté la família abans del gran canvi. El sofà és la cristallització metafòrica d'aquest procés: representa la presó que esdevé recer del *vouyerisme* des d'on s'observa el món anterior. Des d'aquesta presó observa com els seus pares eviten d'entrar a l'habitació; i la germana, progressivament, li genera una incomoditat conscient. El resultat és l'aparició d'una consciència de l'amargor de ser foragitat del nucli familiar. El seu únic cordó umbilical és encara la germana.

L'empresonament psicològic s'intensifica quan Gregor descobreix que el pare disposava d'un coixí pecuniari que no justificava el seu vassallatge anterior; i, tot i això, no es deixa caure en el ressentiment. La seva fidelitat a la família el fa encara més presoner. Però tota presó té un horitzó de llibertat: la finestra de l'habitació representa aquesta llibertat humana a la qual no vol renunciar. Tot i les dificultats de visió, com si d'un Èdip es tractés, la llibertat s'expansiona en el recorregut bavallós per les parets. La significació d'aquest episodi és polisèmic: per una banda, el domini locomotriu dels espais és la plasmació d'una voluntat humana reforçada per la visió dificultosa del paisatge exterior, i, per l'altra, els rastres enganxifosos de Gregor tenen relació amb el Kafka escriptor que fa un discurs metaliterari sobre la funció de l'escriptura com a espai, també, de llibertat. El resultat d'aquests diminuts viatges interiors és la clarividència: «Potser ara sóc més sensible?», «Gregor s'adonava de totes les coses amb més penetració». La seva natura infrahumana el força a un plus d'humanitat. Aquesta humanitat s'irisa, en aquesta segona part, en el tractament de les figures femenines (la mare, la germana i la dona del quadre). La germana, amb les noves obligacions adquirides envers l'insecte i el seu espai, ha esdevingut, també, una presonera que va perdent la humanitat; la seva voluntat de domini la mena a realitzar una neteja de l'habitació perillosament esterilitzadora per a Gregor. Però el protagonista sempre ha volgut la seva llibertat: la intenció que tenia de pagar-li els estudis al Conservatori per dedicar-se al violí són un indicador de com el seu sacrifici econòmic en la vida anterior no es limita al vil metall que necessita la família. El violí, l'art, és la revolta contra l'alienació del capital; i la germana n'és la destinatària. D'aquí, també, el drama de la transformació, que no permetrà l'alliberament de la germana. L'estimació de Gregor és, doncs, infinita. També la veu de la mare demanant de veure el seu «fill» és un eco de la humanitat perduda. I la humanitat, ara, es condensa en els objectes de l'habitació: ell necessita aferrar-se a aquests objectes per no perdre la seva ànima. I la ne-



teja que emprèn la germana, per tant, és un acte de violència com a efecte de la incomunicació. Som en el primer acte de confrontació directa amb el món femení de la família: Gregor Samsa procura salvar a ultrança el quadre de la dona guarnida de pells. I és que la representació d'aquella dona és l'últim reducte d'humanitat. Tant és si el retrat significa psicoanalíticament la representació del món sexual femení que l'alliberaria de l'esclavitud, o si és l'antagonista femenina de la mare i de la filla que li retallen el món sensitiu, o si les pells de la dona són un metàfora de l'animalització de Gregor i, per tant, una representació d'ell mateix. O tot plegat alhora: és clar que el quadre, una altra finestra, és de fet l'estendard de l'home que Gregor vol ser més enllà de la seva nova forma i pel qual està disposat a atacar la família. La col·lisió, tal com s'escau en les obres de bona proporció estructural, està situat en l'equador de l'obra.

Però el xoc de trens no ha acabat fins que apareix, al final de la segona part, la figura paterna. La imatge grotesca, i d'un intens humor negre, de l'esvaïment de la mare en veure l'enorme insecte preservant el quadre provoca l'escena catàrtica del menjador. Gregor, que ha sortit de la seva habitació, transita caòticament pel parament de l'espai social quan arriba un pare amb un vestuari radicalment diferent del de la primera part: ara va amb uniforme bancari de botons daurats; si l'estat natural del pare de la primera part era el d'estar ajagut, ara és un pare vertical, uniformat, alt, pentinat. Tot un símbol d'autoritat masculina i de fortalesa. Les dimensions gegantines d'aquest pare són descrites detalladament des d'una focalització stendhaliana arran de terra. Més enllà del to volgutament grotesc de l'escena, convé adonar-se que el pare utilitza pomes com a armes d'atac contra el seu fill. Tornem-hi: com si es tractés d'un Adam que ha transgredit les normes del paradís, Gregor és foragitat per un Déu irat que no tolera que s'hagi alimentat de l'arbre del bé i del mal. La «revolta» contra la família (l'escena del quadre) és entesa com una ofensa a l'autoritat divina i ha de ser castigada. Com en el Gènesi, Déu marca l'home amb l'emblema de la seva culpabilitat, la poma. Per això mateix una poma queda encastada en el cos de Gregor i és la cicatriu de la culpa que el menarà a la mort. El déu masculí ja no estima, però la mare suplica per la vida d'un fill que encara vol reconèixer en la morfologia de l'insecte. El cercle es tanca quan l'emotivitat és el reblló narratiu de la segona part i l'inici de la tercera.

## 2.4 La tercera: la claror engegadora de la consciència humana

La conclusió de la història comença amb el dolor de la ferida de la poma com a testimoni del conflicte. Però ningú no es proposa d'alliberar el protagonista de la càrrega i encara és vist com a membre de la família, com un membre dissonant que cal suportar. La impostura del concepte de família és patent en aquesta conclusió. Per això mateix, ara, la porta de l'habitació resta oberta cada vespre: la visió de la família s'amplia amb més detalls i significacions. El pare pot acceptar-lo, en la mesura que la ferida infligida al fill l'ha afeblit, perquè ja no és cap amenaça. La família, sense Gregor, ens permet sospesar el fet que no el necessitaven sinó pels diners; el seu és un drama econòmic, i no emotiu; tot i que la mare encara professa uns lleus rastres d'estimació humana. La família ha hagut d'entrar a la cadena productiva: la mare cus, el pare acota el cap servilment davant dels clients i la germana va atabalada darrere del mostrador. El pare, que ha hagut de substituir la bata domèstica per l'uniforme, ha esdevingut una peça del sistema productiu «per culpa» de la transformació del seu fill i ara sempre està a punt per a la feina. L'uniforme és emblema d'aquest empobriment: els botons daurats contrasten amb el desgast de l'uniforme, i això es relaciona amb l'ordre econòmic que empobreix l'ésser humà malgrat els lluentons metàl·lics. Malgrat tot, el pare dorm: la deshumanització a què l'obliga la cadena dels «temps moderns» el fa sentir en pau i per això pot dormir, malgrat el drama del seu fill i de la seva família. Però Gregor no pot dormir: la clarividència no li permet l'alienació definitiva. Al cap i a la fi, ell sol podia mantenir l'estructura familiar, i ara calen les forces dels altres tres per fer-ho. La família, malgrat tot, quan Gregor els mantenia, també estava aïllada de l'exterior. El nihilisme que desprèn la novel·la és

eixordador. I Gregor s'arrecera en el passat i constata que tampoc no s'havia abocat amb força al món passional que l'hauria salvat. L'acceptació de la nova existència i de la seva significació avança proporcionalment a la descurança i degradació del seu estat. La família el suporta i l'abandona. L'erosió de la suma de deshumanitzacions esdevé sorollosa i Gregor se sent molest per la fressa que fan quan es barallen. Els termes s'han invertit: ara és la família qui fa una fressa incòmoda. Després de fer tot el viatge exegètic, Gregor té limitacions físiques que són més importants que les anímiques. La ferida no li permet moure's i, per tant, li retalla la llibertat de què parlàvem abans. De fet, podem notar com la desintegració ètica de la família del menjador és paral·lela a la desintegració física de Gregor Samsa. La germana ja no es preocupa per donar-li menjar, i ell fins es proposa d'arribar al rebost per menjar sense gana. La seva relació amb el menjar és una metàfora de la seva relació amb la vida. Progressivament apareix una desgana que cal relacionar amb l'apatia vital cap on està abocat. I la poma, menjar simbòlic, es va podrint damunt del seu cos. L'acceptació de l'aïllament és l'ampit del desenllaç de la novel·la: si la porta és tancada no li sap greu, si és mig oberta tampoc no mostra interès pel món de l'altra banda. Ja no es molesta per amagar-se sota el sofà. Ja no li cal el contacte humà, i per això és la dona de la neteja qui té «cura» de la bèstia.

Gregor s'ha convertit en una deixalla humana que contrasta amb l'aparició dels tres hostes. En efecte, aquests personatges que actuen com a titelles a les mans de Kafka, són l'emblema d'un ordre impossible. La higiene que exigeixen i l'obsessió per l'ordre els deshumanitza, de la mateixa manera que la brutícia que agombola Gregor Samsa el converteix en un ésser humà atrapat en el cos d'un animal. La família ara ha estat substituïda per una família d'estrangers que ocupen els seus espais emotius i vitals: quan mengen a la cuina, servits humilment pels pares i la filla, Gregor sent una gana de menges que no pot mastegar. És clar, l'home-insecte necessita el menjar de l'ànima que no li dona la família, allò que no es pot mastegar fisiològicament. Per això mateix, literalment, ja no té sentit menjar. I en aquesta situació de desídia existencial es produeix l'escena del violí: la germana toca el violí davant de la insensibilitat progressiva dels llogaters. La música desperta les emocions humanes de Gregor i els records de la vida anterior. La música actua com a element redemptor en l'esperit del protagonista: ara ja no sent la culpabilitat anterior i per això inicia un camí cap a la llibertat de l'espai del menjador. Però és destacable que l'atenció i emoció que Gregor mostra cap a la germana és directament proporcional al desinterès que demostra ella i la seva família, i els forasters. I encara més: Gregor anhela rescatar la germana del desinterès dels altres, portar-la a la seva habitació i recuperar la relació afectiva que abans havia mantingut amb ella. Busca una intimitat emocional i física amb la germana que permet plantejar novament una lectura sobre els indicis incestuosos que agraden a la crítica psicoanalítica. Es tracta, però, d'una necessitat d'afecte humà que no pot tenir i que endureix la tragèdia de Gregor. L'episodi permet recuperar la humanitat del protagonista contraposada a l'alienació social de la família i del món, representat pels forasters. Així, doncs, ara tenim un Gregor Samsa alliberat de culpa, però fràgilment i paradoxalment humà. Aquesta fragilitat és evident quan apareix la pèrdua de consciència de la temporalitat: «així, doncs, ja havien passat les festes de Nadal?» Observem que al primer capítol el protagonista estava obsessionat pel domini del temps, i ara no en té cap mena de control. El món ha perdut les coordenades del temps i de l'espai: l'insecte no és pas plenament conscient de com la música l'ha fet sortir del seu reducte de brutícia. Aquest desdibuixament del món tangible s'acompanya del menyspreu de la germana que ara no veu sinó un «monstre» en els moments posteriors a la reacció airada dels llogaters. Certament, el discurs de Grete és climàtic en el sentit que trenca qualsevol rastre de lligam afectiu amb Gregor. S'entén que l'insecte els vol foragitar del seu espai social i els vol arruïnar la supervivència econòmica. Som a l'avant-sala del desenllaç final. El conflicte d'aquest episodi és una lluita per dos conceptes de llibertat: ara la família lluita per una llibertat sense Gregor, sense l'obligació de tenir cura del seu fill. La transformació ha esdevingut, finalment, l'evidència de la voluntat de

supervivència de la tribu dins del clos social alienador. I Gregor s'adona que cal un nou sacrifici per tal de concedir la «felicitat» a la seva família. Novament apareix la tendresa de la «bèstia»: «Pensava en la família amb entenedriment i amor. Si això era possible, encara estava més fermament convençut que no ho estava la germana, que ell havia de desaparèixer».<sup>1</sup> Gregor tria conscientment la mort que redimirà la seva família. I, irònicament, el protagonista descobreix en la seva mort el més alt grau d'humanitat. És en l'abandó definitiu de la vida anterior, l'aparentment humana, que Gregor Samsa assumeix una vida humana i la llibertat.

I tornem a l'estructura cromàtica: «Encara va poder viure l'inici de l'ample trenc de l'alba darrere els vidres. Després reclinà el cap inconscientment fins a tocar a terra, i pels naris va escolar-se feblement el seu últim alè».<sup>2</sup> En efecte, Gregor Samsa mor agombolat per la llum emergent del sol. Aquest fet no és anecdòtic: en el segon capítol es desperta en la foscor connotada pels llums elèctrics del carrer i amb la consciència de l'aïllament de la família. En el moment de la mort, la llum solar emergent actua com a metàfora de l'estimació que sent per la família i connota l'assoliment solitari de la seva natura essencialment humana. Però el cos inert és trobat per la dona de fer feines, i això explica les dimensions de la falla emotiva entre l'home-insecte i la seva família. La família, definitivament, se sent lliure per emprendre una nova vida social i econòmica; i mostra una lleu sensibilitat en la contemplació del cadàver. Però la trama s'interessa més a plasmar com el pare foragita els llogaters tal com foragitava el seu fill: vol humiliar-los. I tots els ésser humiliats són tractats com a insectes. L'ordre s'ha restablert i ara la família se sent segura per creure en la «felicitat» acordada a la representació social que els dona sentit com a grup. Aquest creixement de la «tribu» queda plasmat en la constatació del creixement físic de la filla i en la potencialitat matrimonial i econòmica que aquest fet suposa. L'equilibri, social, econòmic i familiar, s'ha solidificat i la seva posada en escena té lloc en els espais exteriors del «camp obert» i els «raigs calents del sol». Som a final de març i, per tant, al llindar de la regeneració fèrtil del món primaveral... I Gregor resta en la foscor de la seva humanitat. La història acaba d'una manera dolçament tràgica i poètica. Kafka, una vegada més, demostra el seu talent per connotar cada paraula i cada objecte en la construcció d'una interpretació amargament intel·ligent del món contemporani.

1 FRANZ KAFKA, *La metamorfosi*. Barcelona: Edicions Proa, 1985 («A tot vent, 180»), p. 109 *infra*.

2 *Ibid.*, p. 110 *supra*.

### 3 ANÀLISI TEMÀTICA I DELS PERSONATGES

Establir un còmput exhaustiu de tots els temes soterrats o evidents en *La metamorfosi* de Franz Kafka és una feina que no es pot encabir de manera completa en una guia de lectura que té limitacions d'espai òbvies. Malgrat tot, convé llistar una colla de temes que el lector s'ha de plantejar en llegir aquesta novel·la. Un nucli temàtic de gran importància ens ve donat per l'antagonisme psicoanalític entre pare i fill; també cal parar atenció al concepte d'alienació existencial relacionat amb el món laboral i de les activitats econòmiques; en relació amb l'anterior s'estructura el tema de la llibertat i l'evasió, i la idea espiritual de culpabilitat; també, amb implicacions morals i ètiques, és present el tema de la traïció fraternal i emotiva; el tractament de la idea de l'aïllament vital i de sacrifici és fonamental per a la comprensió global de la novel·la; i, finalment, un tema que probablement engloba tots els altres és el que es proposa la casuística sobre la identitat personal. No cal dir que l'obra permet una rastellera més àmplia de subtemes i de motius literaris que contribueixen a fer d'una novel·la tan breu una obra capital. Al voltant d'aquests perns temàtics s'han creat múltiples interpretacions d'escoles crítiques diverses que ja hem anat enunciant al llarg de la lectura estructural de l'obra: marxisme, psicoanàlisi, judaisme, existencialisme...

#### 3.1 La degradació de l'home en l'infern de l'economia

El món econòmic i la seva incidència en el concepte de família és fonamental en *La metamorfosi*. Gregor Samsa està sotmès a un estat d'esclavatge respecte a la família en ser la seva única font d'ingressos. La seva primera identitat, per tant, és únicament econòmica: únicament la germana, en la primera part de l'obra, manifesta un punt de vista diferent. La transformació obliga la família a entrar en el sistema de producció econòmic i això provoca la desintegració de les relacions humanes: el pare, la mare i la filla comencen a tenir conflictes i baralles. El cansament provinent del món econòmic erosiona les relacions humanes i mostra un procés d'alienació global. D'aquí que Gregor odii la seva feina i se senti extenuat pels viatges, els llits estranys i la galeria de personatges sense humanitat. Observem que en aquest món pecuniari no hi ha lloc per a la confiança: l'empresa no es fia dels seus empleats, cosa que justifica l'aparició del gerent. Èticament, doncs, el món laboral i econòmic és concebut com un infern i no com un itinerari de dignitat moral. La novel·la resulta ser transgressora des del punt de vista de l'ètica de la superació. Per això el «cor» de treballadors de l'empresa de Gregor malparlen dels companys i de Gregor. L'enriquiment material com a valor de la societat moderna és castigat per Kafka: l'ascensió social i econòmica és garantia de perdre l'ànima humana.

#### 3.2 La destrucció de l'emergent família europea i burgesa

L'àmbit familiar com a emblema burgès de la seguretat emotiva d'unes relacions pautes i ben jerarquitzades és destruït, també, per Kafka: la família és concebuda com un canemàs de necessitats condicionades i d'obligacions econòmiques. Únicament Gregor Samsa mostra una voluntat d'afectivitat perpètua que contrasta amb la caducitat emotiva de la seva germana i amb l'esterilitat afectiva del pare. El mite de la família burgesa establert a final del segle XIX i principi del segle XX és liquidat definitivament: amb el context de la prosperitat industrial d'Europa i de l'imperi austrohongarès i amb la incipient aparició del desengany avantguardista per la mitificació i mistificació de la cultura burgesa, Kafka construeix una metàfora de la doble moral del món contemporani i de la seva buidor anímica. Per això mateix la família només suporta el protagonista després del canvi i la rutina engavanya els rastres d'humanitat de la germana. La brutícia que s'acumula a l'habitació del protagonista no és sinó la brutícia moral del món benpensant de l'Europa emergent.

La germana, progressivament, traeix l'essència de l'emotivitat en allunyar-se del protagonista i s'apuntala com a símbol d'aquest nou món. La idea espiritual de la traïció a la idea antropològica de família actua com a substrat temàtic de l'obra. En el nou món ja no és possible la confiança i l'estimació per algú que no compleix els requisits formals i estètics del col·lectiu.

### 3.3 El sacrifici i la culpa: la torna de l'alliberament

En un món d'aquesta categoria ètica, la transformació del viatjant en insecte pot ser entesa com la necessitat d'alliberament. Certament, la metamorfosi procura a Gregor un llibertat respecte al món laboral i familiar: s'allibera de les obligacions del món exterior, però queda sotmès a l'empresonament físic i moral de la família. L'alternativa no és massa falaguera: o és esclavitzat per la feina o és esclavitzat per la família. Kafka proposa un debat molt interessant entre la llibertat i el deure. El debat no té solució de continuïtat sinó en l'evasió definitiva: la mort. El pessimisme de Kafka és manifestament cru i clarivident. Però aquest pas alliberador no és ni automàtic ni fàcil. A l'endemig del Gòlgota, el protagonista no es pot estar de sentir una potent culpabilitat. L'emoció més punyent i constant de Gregor és aquesta culpabilitat per no poder satisfer les necessitats materials de la família. Aquesta culpa l'humanitza en el moment de la transformació, però la monstruosa metamorfosi no depèn del seu control. Malgrat que no és responsable del seu nou estat improductiu, la llosa de la culpa el tenalla èticament i acaba essent un motor vital que l'elimina físicament i moral. L'home viu per ells amb un sentiment de culpa i mor per ells amb la mateixa sensació de culpa. Les implicacions morals i ètiques d'aquest tema han estat la base d'interpretacions de perfil cristià i judaic.

### 3.4 Cercar la identitat o morir matant el pare

El tema que, en certa mesura, engloba tots els altres és el de la construcció d'una identitat personal. Partim de la idea que l'enclaustrament del protagonista a la seva habitació enceta un procés de reconstrucció d'una identitat perduda a causa del canvi morfològic del seu cos. L'amargor de la seva vida anterior, ignorant les pròpies necessitats en virtut de les de la seva família, augmenta quan s'adona de l'abandó progressiu a què el sotmet la família. La temptació del ressentiment és clara, però aquest rancor no s'imposa en cap moment. Gregor lluita interiorment amb les seves emocions humanes per no perdre la seva ànima emotiva. Se sent mínimament lliure de les seves obligacions quan és conscient que, per a la família, ha esdevingut poc menys que un objecte incòmode. Però el drama radica en el fet que aquest home no pot construir una identitat a partir de la seva vida humana anterior: abans tampoc no tenia una identitat. Només podrà esdevenir un home complet al final de la història, mitjançant l'art musical de la germana, quan recorda l'amor que sentia per aquella gent. L'amor s'associa a la llibertat definitiva condensada en la mort. Com a contrafort d'aquesta teoria sobre la identitat, Kafka ens manifesta força clarament que l'art, l'escriptura, és el camí per a la construcció de la pròpia identitat; i d'aquí els rastres a les parets com a símbol de l'escriptura de l'ànima.

La creació d'una identitat pròpia també està relacionada amb la confrontació amb el pare: el pare l'amenaça amb el puny, amb un bastó, amb un diari. El persegueix, el feix. Menteix sobre l'estat econòmic real de la família. En definitiva, el pare maltracta el fill i la resposta del protagonista és una mena d'acceptació sacrificada. Aquesta subtrama de la novel·la s'ha de relacionar amb la biografia de Kafka i amb la clarificadora *Carta al pare* (1919). Kafka havia manifestat el seu coragre per una infantesa infeliç i per l'autoritat d'un pare amb qui s'enfrontava sovint. El seu pare, en efecte, el feia sentir insignificant i menystenien els seus èxits. I, malgrat tot, l'escriptor maldava per

guanyar-se l'acceptació paterna. *La metamorfosi*, doncs, es pot llegir com un testimoni dels patiments individuals de Kafka en l'àmbit familiar i com un alliberament psicològic dels seus fantasmes infantils. No cal dir que els serrells freudians d'aquest tema són llargs i esfilagarsats.

### 3.5 Quatre notes sobre el *dramatis personae*

En el transcurs de l'anàlisi detallada de l'estructura i de la temàtica ja hem establert molts elements interpretatius relacionats amb els personatges, per aquesta raó ara només farem unes breus indicacions de caràcter general.

Gregor Samsa és l'eix fonamental de la màquina narrativa i s'alça com a metàfora clara de l'ésser humà sotmès a la mecànica alienadora del capitalisme representat pel món laboral i pel microcosmos de la família. En aquest món contextual, el protagonista és caracteritzat des de la solitud i la buidor existencial. Òbviament som davant d'un personatge rodó que evoluciona psicològicament fins a uns extrems esfereïdors. Es poden notar un parell de canvis de conducta significatius després de la seva transformació: la defensa de les seves pertinences com a manifestació d'una particular revolta i la voluntat d'aconseguir menjar pel seu compte com a emblema de la seva inanició afectiva. El seu pensament i món emocional és construït des de la tercera persona omniscient del narrador extern, però també apareix la seva veu en el discurs directe. La troballa de Kafka consisteix a construir una consciència humana en el cos d'un insecte que no podem dibuixar concretament perquè l'autor, volgutament, no ens dóna prou pautes morfològiques. El que importa d'aquest personatge és la seva evolució psicològica i la seva significació metafòrica o simbòlica. Amb tot, la seva percepció del món exterior és lògica i racionalista, cosa que encara el fa més atractiu i paradoxal.

El pare de Gregor és presentat com a home de vida infructuosa, gandul i mentider, que permet que el seu fill mantingui la família. És un pare que ha perdut els atributs morals i ideològics i que s'eleva com a principi de l'autoritat de la doble moral: fereix afectivament i física el seu fill. És un personatge pla psicològicament al llarg de la novel·la i emblema del domini de l'autoritat sense raó. Esdevé el correlat objectiu del pare de Kafka i del món masculí i fals que conté el capitalisme. Tot i el seu significat monosèmic, el senyor Samsa pateix una transformació, també, en haver de treballar quan el fill no pot fer-ho: la fragilitat moral del personatge contrasta amb la presència de l'uniforme de feina que el converteix en dòcil servidor del món exterior representat pels llogaters. La fragilitat vital del pare mentre viu el seu fill és antagònica amb la vigoria manifestada en el desenllaç de la novel·la. Es tracta d'un *deus horribilis* que se sent alliberat amb la mort del fill.

La figura de la mare és caracteritzada per un silenci atemorit davant del pare i per una lluita interior entre la repugnància i l'estimació envers el seu «nou» fill. Canalitza la idea de compassió i una tènue defensa del fill. Actua com a «lleu» antagonista de la figura paterna i pretén creure que el drama del canvi és una malaltia. També és important com la seva identitat es va desdibuixant en la mesura que deserta de les seves obligacions maternes davant de la filla. L'angoixa que viu queda clara en l'atac d'asma que li agafa quan es parla de «desfer-se» de Gregor. No hem d'oblidar que és en aquest personatge que Kafka condensa els episodis grotescos i d'humor negre: les seves caigudes i esvaïments hiperbòlics actuen com a element de distensió en el pessimisme global que plana en l'obra.

Grete, la germana de Gregor, sí que experimenta una transformació psicològica i, per tant, se'ns mostra com un personatge rodó. Aquesta evolució està justificada perquè és el personatge més pròxim emocionalment al protagonista. Sigui com sigui, al principi de la novel·la és un personatge ocios, improductiu i sense cap talent o virtut reconeguda. D'alguna manera és la metàfora de la joventut del moment històric de l'obra.

PERSONATGE RODÓ  
[TP] · C.1 · P. 31

NARRADOR OMNISCIENT  
[TP] · C.1 · P. 34

PERSONATGE PLA  
[TP] · C.1 · P. 31

ANTAGONISTA  
[TP] · C.1 · P. 31 i 43

Després de la transformació esdevé un ens productiu i això li provoca l'alienació emocional. Podem afirmar que és un personatge clau perquè, partint de la inicial afectivitat, és qui proclama que cal desfer-se del «monstre». Abans d'aquesta afirmació podem veure com aquest personatge exerceix una voluntat de domini sobre l'espai i l'esperit de Gregor. De fet, Grete és el termòmetre sensitiu del drama del seu germà: primer l'estima i el cuida, després no el comprèn i el sotmet, finalment el nega i el descuida i l'aboca a la buidor. Quan, després de la mort del germà, floreix físicament ens evidencia que el nou món que ella representa domina per sobre de la sensibilitat del Gregor.

El món exterior econòmic i tirà queda representat pel personatge *in absentia* de l'amo de l'empresa que esdevé el símbol de la intolerància capitalista. El gerent actuarà com el titella de l'amo, que se serveix de mentides acusatòries per menystenir la feina i la identitat inicial del protagonista. Els llogaters representen la voluntat d'ordre d'aquest món exterior sobre el caos vital del protagonista. Aquest ordre ideològic no comprèn el món de l'art condensat en el violí de Grete, i per això mateix no toleren ni la brutícia ni la forma de Gregor. Forcen la família al servilisme moral i ocupen els espais sensitius, la cuina per exemple, del clos familiar. Són concebuts com a titelles i Kafka els presenta com a tals. Provoquen que ens adonem de la covardia del pare omnipotent.

El personatge innominat de la senyora de la neteja, tot i que molt superficial, és important en la mesura que és l'únic que atorga intel·ligència a l'insecte. Aquest fet provoca que la relació amb Gregor sigui peculiar: les temptatives de joc entre ells dos són prou indicatives d'un nivell primari de comunicació que no es produeix amb cap altre personatge. És simptomàtic que sigui ella qui descobreixi el cos mort del protagonista, qui se'n desfaci i que mostri interès per l'existència i desaparició de Gregor.

## 4 ANÀLISI FORMAL

*La metamorfosi* de Franz Kafka és una novel·la narrada en tercera persona per una veu omniscient que domina tot l'angle de visió. Però aquesta veu externa té l'objectiu principal de comunicar el punt de vista de Gregor Samsa, el protagonista. Es manifesta la voluntat de fer-nos arribar els pensaments i les sensacions de l'interior de Gregor: el punt de vista se centra en la visió del món que té aquest home abans i després de la transformació. Aquesta tècnica narrativa preval al llarg dels tres capítols que conformen la novel·la, però Kafka no s'està de distanciar-se, amb el pretext del narrador extern, de les percepcions de la seva criatura: en ocasions ironitza amb les expectatives errònies del viatjant que realment creu, al principi de la història, que podrà tornar a la feina. Un tret formal i narratiu destacable és, doncs, aquest joc d'aproximació i distanciament de la veu narrativa. Una mostra d'aquesta estratègia la podem constatar en el tracte narratiu que es dona a la germana del protagonista: en un primer moment és referida com a «germana» i posteriorment apareix el nom propi, Grete. El distanciament del punt de vista del protagonista respecte de la família s'evidencia en la nominalització dels altres personatges.

ESTIL DIRECTE I INDIRECTE

 [TP] · C.1 · P. 44

Pel que hem dit suara, la tipologia de discurs predominant és l'indirecte, però Kafka sap que el narrador ha de donar la veu «real» a la seva criatura i per això utilitza el discurs directe en la plasmació del seu pensament. Aquest recurs s'utilitza en reportar el món interior de Gregor Samsa i també en les temptatives de verbalització de la seva situació al capítol primer. Aquest ús del discurs directe resulta dramàtic perquè fa evident la impossibilitat de comunicació del protagonista amb la resta del món. El joc del punt de vista canvia quan, al tercer capítol, l'insecte mor i s'imposa una narració més externa i impersonal que s'acorda amb la temàtica de deshumanització que hem explicat.

La concepció estructural i temàtica de la novel·la exigeix al narrador una tècnica descriptiva que prové del punt de vista del protagonista. En efecte, predomina la descripció detallada de tots els elements de l'interior de la casa en general, i de l'interior de l'habitació de l'insecte en particular. Aquesta presència de la descripció podria fer pensar en una tècnica realista per part de Kafka, però això té trampa: el realisme de les descripcions és volgutament paradoxal en la mesura que el narrador no vol que el lector faci una interpretació denotativa dels objectes, ben altrament el força a una exegesi connotativa que arriba fins al simbolisme. El joc de contrast entre realisme i simbolisme és present en el mateix estil de Kafka. De la mateixa manera que tota l'obra se sustenta en uns espais interiors que tenen la coda de l'espai exterior en l'últim capítol.

Des del punt de vista cronològic, la narració es fonamenta en el sincronisme de la narració dels fets, un present il·lusori que és presentat en pretèrit imperfecte. Aquesta particularitat en l'ús dels temps verbals obliga el lector a concebre la història com a ja resolta i irresoluble. La narració dels fets s'organitza de manera lògica i cronològica, tal com dèiem, però en ocasions s'utilitza el recurs del *flash back* per informar el lector, de manera sumarial, sobre la vida anterior del protagonista i sobre els canvis de perfil i de conducta del pare.


FLASH BACK

 [TP] · C.1 · P. 27

REALISME

 [TC] · C.4 · P. 77 - 82

EDGAR A. POE

 [TC] · C.4 · P. 73 - 74

El mestratge narratiu de Kafka, entre altres coses, consisteix en la utilització d'una forma i d'un estil narratiu que poden emparentar-se amb els cànons realistes del segle XIX, però que amaguen la bomba de rellotgeria simbòlica de la metàfora i del simbolisme propis de la narrativa inaugurada per Poe amb la voluntat de donar sortida a les tècniques esgotades de la gran novel·la vuitcentista. Per això també podríem afirmar que, tècnicament, aquest recurs de falsa realitat és un procediment «kafkià». La voluntat de posar en dubte la mateixa realitat des del punt de vista formal és un objectiu clarament assolit pel narrador de la miserable vida de Gregor Samsa. Per acabar de demostrar aquest aspecte podem insistir en la utilització formal i estructural d'alguns elements que ens menen a un simbolisme ultrat: el lector es planteja per quin motiu el tres actua com a càbala interna en la novel·la. L'habitació del protagonista té tres portes, la novel·la té tres capítols, la família està integrada per tres membres «humans», els hostes són tres... La utilització d'aquesta xifra màgica i divina ens acarà a la necessitat d'establir



connexions entre la forma, l'estructura i un món simbòlic que contrasta amb l'aparent realisme. Per una banda, el tres és la base del joc dialèctic, i, per l'altra, és el número màgic en el món mític de la religió. I tornem al principi, en aquesta novel·la es barregen magistralment els recursos formals amb els estructurals, els elements simbòlics amb la construcció de personatges aparentment referencials. Podríem afirmar que Kafka, escrivint de manera compulsiva durant tres setmanes, concep l'obra com un *continu* en què cada peça s'interrelaciona amb el tot. El resultat és una fusta narrativa compacta i tremendament suggerent.

## 5 GUIÓ PER AL COMENTARI DE L'OBRA

### 5.1 Contextualització

#### • L'empremta de la història individual i col·lectiva

- La novel·la construeix simbòlicament el **món individual** de l'autor.
- *La metamorfosi* de Franz Kafka es planteja el **sentit de la literatura** com a sistema d'interpretació i de **purificació de l'experiència** biogràfica amb el pare.
- El **món familiar** de Kafka, representat pel pare i tractat també a la *Carta al pare*, és un **univers sorollós i intolerant**.
- Kafka viu en un una **Praga dividida** entre l'univers alemany i el gueto jueu.
- Aquests elements biogràfics i traumàtics permeten una lectura **psicoanalítica** de la novel·la.
- En el seu període de formació, Kafka entra en contacte amb el món literari de **Nietzsche, Kierkegaard i Dostoievski**.
- La Praga immersa en **col·lisions ètniques i polítiques** és un correlat objectiu de l'obra.
- Els elements particulars de la ciutat i del novel·lista permeten a Kafka la construcció d'una **interpretació de la cultura burgesa europea** del moment.
- La veu narrativa construeix amb tots aquests elements una **recerca sobre la identitat personal**.

#### • La «kafkiana» recepció d'una obra magistral

- Escriptors de gran renom han vist en Kafka i la seva obra un **fonament de la literatura alemanya contemporània**. Auden i Thomas Mann ho certifiquen.
- La **ductilitat** de la novel·la ha permès fer lectures des de perspectives **marxistes, existencialistes** o **psicoanalítiques** de la novel·la.

### 5.2 Anàlisi estructural

#### • Tres eren tres

- L'estructura dialèctica organitza la trama de *La metamorfosi*. Kafka també es planteja l'obra com a **catarsi tràgica**.
- El procés de Gregor Samsa pateix un primer estadi de **transformació**, una segona part d'**assumpció** del canvi i acaba amb la **mort** del «monstre».
- Amb aquesta distribució en tres parts, Kafka es proposa una **evolució** d'un **crecendo** narratiu i simbòlic.

#### • La primera: del real productiu a l'horror existencial

- Per Kafka no és rellevant la natura de l'insecte, sinó el mateix **procés del canvi**.
- El narrador supera les limitacions de la novel·la realista sense perdre la presència d'elements «reals». L'**inversemblant** és utilitzat com a element simbòlic del canvi de model novel·lístic.
- El «canvi» enceta la interpretació de **la identitat com a eix temàtic**. La preocupació per les obligacions laborals i econòmiques del protagonista permet la lectura **crítica del món burgès** de l'època.

- De bon començament, Kafka construeix una disquisició sobre la **pèrdua i construcció de la identitat** del protagonista.
  - L'**angoixa existencial** s'amplia amb la preocupació per la **temporalitat** del món exterior, del món econòmic.
  - El protagonista perd la «**identitat social**» i la «**identitat emocional i familiar**»; la transformació propulsa un sentiment de culpabilitat espiritual.
  - La novel·la es fa ressò de les **influències bíbliques** en el tema del pecat original. El protagonista canalitza la **crisi de l'home modern** sotmès al sistema de producció capitalista.
- **La segona: la segmentació de l'adàmic cordó umbilical**
    - La incomunicació amb la germana simbolitza un dels problemes del món contemporani. La **buidor** i l'**estrangeria** apareixen com a temes capitals de l'obra.
    - La submissió animal de Gregor Samsa vehicula la idea de l'**esclavatge espiritual** que imposa el món dominat pels diners i per la productivitat.
    - La **inanició** és el símbol de la relació amb el món. El sofà és el símbol de la **presó** que evidencia el seu esclavatge.
    - L'**esclavatge psicològic** força un procés d'interiorització existencial. Aquest procés li proporciona un nou estat de **clarividència**.
    - El descens a un estat inhumà el porta a una major **humanitat**. Aquest és el camí que el menarà a una nova **llibertat**.
    - Els **objectes** esdevenen els nous ancoratges de la seva ànima, per això es carreguen **simbòlicament**.
    - La **figura paterna** esdevé una representació d'una **divinitat tirànica** contra la qual s'ha de rebel·lar; així es destrueix progressivament la imatge clàssica i harmònica de la família.
    - El símbol bíblic de la poma serveix per concretar el debat sobre la **culpabilitat** de Gregor Samsa.
  - **La tercera: la claror engegadora de la consciència humana**
    - La ferida que l'afebleix és el camí d'**acceptació del monstre**. La necessitat del fill com a sustentació econòmica emergeix amb tota l'acidesa.
    - La feina que ha d'entomar cada membre de la família enceta el seu **procés d'esclavatge** al món econòmic.
    - El son del pare simbolitza un procés de **deshumanització**, de pèrdua de consciència i d'**alienació**.
    - Gregor entra en un **procés d'acceptació del nou estat** que li mitiga la culpabilitat.
    - La deshumanització condueix la família a l'abandó del fill. La **desintegració ètica** apareix progressivament.
    - L'exigència d'ordre per part dels hostes amplifica la «**vitalitat**» caòtica i irracional del protagonista.
    - La **sensibilitat artística** és l'últim reducte d'humanitat de Gregor, d'aquí que el violí de la germana es presenti com el record de la identitat perduda.
    - L'**art** actua com a **element redemptor** de totes les imperfeccions de l'home. Gregor-animal és més humà que la societat que l'envolta.

- La pèrdua de consciència de la temporalitat accentua la **tragèdia existencial** de Gregor Samsa.
- La **mort social** esdevé el sacrifici que cal fer per assolir la «**felicitat**» de la família. El nihilisme ha esclatat.
- El **cromatisme** i la **fal·làcia patètica** actuen com a correlat literari que permet interpretar l'obra.

### 5.3 Anàlisi temàtica i dels personatges

- El tema de l'**alienació existencial i social** és un eix temàtic essencial per entendre l'obra.
- Els temes desglossats en la novel·la tenen **implicacions ètiques i morals**.
- **La destrucció de l'emergent família europea i burgesa**
  - La novel·la destrueix el **mite de la família europea** de principi del segle xx. La brutícia de l'habitació és l'emblema d'aquesta destrucció.
  - El **món econòmic** emergent subverteix els valors humans de la societat.
- **El sacrifici i la culpa: la torna de l'alliberament**
  - La transformació del protagonista pot ser entesa com un **alliberament** dels vincles esclavitzants de la societat. La **mort** és el **punt culminant** de l'alliberament.
  - Hi ha **implicacions teològiques** en el fet que Gregor Samsa queda redimit de la culpa de la transformació en la mesura que ell no n'és responsable.
- **Cercar la identitat o morir matant el pare**
  - La construcció d'una identitat és el tema central de l'obra. La transformació evidencia que la **nova identitat** s'ha de construir sense la base d'una identitat social i humana anterior.
  - L'art és el sistema de construcció d'aquesta identitat i és vital deixar-ne rastre.
  - La identitat nova apareix des de la **confrontació** amb la figura paterna. Cal llegir la **Carta al pare** per corroborar aquesta tesi.
- **Quatre notes sobre el *dramatis personae***
  - Gregor Samsa és caracteritzat per la **solitud i l'angoixa**; aquest fet es relaciona amb el corrent filosòfic de l'existencialisme.
  - El protagonista fa una **evolució psicològica** que es plasma en la seva relació amb els objectes.
  - El **món masculí** representat pel pare no té atributs morals i s'associa a l'univers del **capitalisme**.
  - La mare del protagonista implica el **silenci estèril** d'una societat que estima però que no actua.

#### 5.4 Anàlisi formal

- La novel·la és narrada en una **tercera persona** que dissecciona l'interior emotiu del protagonista. El **discurs directe** és el recurs per mostrar les percepcions psicològiques del protagonista
- El conreu de la **descripció** realista contrasta amb les **implicacions simbòliques** de tot allò que es descriu.
- La brevetat de la novel·la i els **recursos connotatius** que posa en joc Kafka situen l'obra en l'estètica narrativa d'un singular simbolisme. La utilització del número tres és significativa en aquest sentit.