

KAFKA Y NOSOTROS (1977) DE ROSER BRU. RETRATO, LITERATURA Y DERECHO EN DIÁLOGO CON KAFKA*

KAFKA Y NOSOTROS [KAFKA AND US] (1977) BY ROSER BRU.
PORTRAITURE, LITERATURE AND LAW IN DIALOGUE WITH
KAFKA

ELIXABETE ANSA GOICOECHEA**

RESUMEN: Este artículo analiza la condición de estado de excepción en el que Franz Kafka despliega el funcionamiento de la ley en el cuento “Ante la ley” y la novela *El proceso*. El análisis se realiza en diálogo con los modos en que los filósofos Walter Benjamin, Jacques Derrida y Giorgio Agamben piensan la relación entre el derecho y la historia, y tiene como objetivo interpretar la obra de la pintora Roser Bru en la exposición *Kafka y nosotros* de 1977. ¿Por qué usar la figura de Kafka en esta exposición?, ¿qué nos dice Kafka, a través de Bru, en los años inmediatamente posteriores al golpe de Estado de 1973 en Chile?, ¿qué valor tiene volver a dicha exposición en el presente? Proponemos pensar la obra de Bru como una propuesta que, entre escritura y retrato, releva el rol del arte como posibilitador de una expresión que tensiona la normalización de la condición excepcional de la ley.

PALABRAS CLAVE: Kafka, Roser Bru, arte y derecho, retrato, estado de excepción

ABSTRACT: This article analyzes the condition of the state of exception in which Franz Kafka deploys the workings of the law in the short story “Before the Law” and the novel *The Trial*. This analysis is carried out in dialogue with the ways in which philosophers Jacques Derrida, Walter Benjamin and Giorgio Agamben think about the relationship between law and history and aims to interpret the work of Chilean painter Roser Bru, particularly in the exhibition *Kafka y nosotros [Kafka and Us]*, 1977. Why does Bru use the figure of Kafka in this exhibition? What does Kafka tell us, through Bru, in the years immediately following the 1973 coup d'état in Chile? What is the value of returning to this exhibition in the present? We propose to interpret Bru's work as a proposal that, in-between writing, and portraiture, highlights the role of art as an enabler of an expression that tensions the normalization of the exceptional condition of the norm.

KEYWORDS: Kafka, Roser Bru, art and law, portrait, state of exception

Recibido: 10.06.24. Aceptado: 30.10.24.

* Este artículo es resultado del proyecto de investigación Fondecyt Regular 1230292, “Crisis de la fábrica: arte y antropoceno desde 1989”.

** PhD in Philosophy. Profesora Asociada de la Pontificia Universidad Católica de Chile; Santiago, Chile. Correo electrónico: elansa@uc.cl. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1274-4085>

Crear un mundo imprevisible, sugerido por la realidad, es lo que a mí más me conmueve. Recrear la realidad.

Roser Bru, *Kafka y nosotros* (1977)

EN 1977, A CUATRO AÑOS DEL BOMBARDEO de La Moneda en Chile, la pintora chilena Roser Bru expone sus obras en la Galería Cromo, Santiago de Chile. El título de la exposición es *Kafka y nosotros* y la selección de obras alude de manera repetitiva en sus títulos a *El proceso*, novela inacabada de Franz Kafka y publicada póstumamente en 1925. No es la única alusión al escritor checo en esta exposición. Encontramos explícita la relación entre Kafka y Milena Jesenská, quien le tradujera, entre otras obras, *El proceso* del alemán al checo y con quien mantuvo una relación epistolar entre 1920 y 1922. Encontramos también la relación de Kafka con la comunidad judía exterminada en Auschwitz, lugar donde acabaron familiares del escritor y la misma Milena. Esta referencia es trabajada de igual modo a través del retrato de Ana Frank. Roser Bru establece así una exposición que pone en relación directa afectos, escritura, retratos y la implícita conexión entre estos y la exterminación, una acción que, en lugar de interpelar a la (im)posibilidad de representar el horror, activa en la obra de Bru la necesidad de marcar su forma tensionando las imágenes dadas, es decir, los retratos fotográficos de fines del siglo XIX y comienzos del XX que sirven de referencia para sus obras.

Antes de analizar estas alusiones en detalle se hace indispensable situar el referente al que se interpela en esta exposición de manera integral, a saber, Kafka y su literatura en torno al funcionamiento del derecho en la novela *El proceso*. Este contexto nos ayudará, a continuación, a concretar el interés que este referente pudiera tener para el marco chileno de fines de los 70 y, particularmente, para la pintora Roser Bru.

1. LA LEY COMO ESTADO DE EXCEPCIÓN PERMANENTE

El proceso es una novela que versa sobre un caso judicial abierto de forma arbitraria al protagonista Josef K., un banquero exitoso. La resolución culmina en la ejecución del protagonista en manos de tres señores –“¡Como un perro!” (Kafka, 1925/2023, p. 214)–, al que le clavan un cuchillo de carnicero en el corazón, tal y como se narra en la oración última de la novela. Es un texto que trata sobre la ley y los procesos judiciales. Como parte integrante de la novela encontramos, convertido en penúltimo capítulo, el

cuento o relato corto “Ante la ley”, escrito con anterioridad y editado en la versión que se incluye en la novela. Este capítulo muestra el funcionamiento de la ley o, más precisamente, el modo en que los sujetos se erigen y son juzgados “ante” ella. El diálogo principal se inserta en boca de un abade que le explica a K. el modo de operación tanto de la ley como del tribunal que salvaguarda su funcionamiento, y toma lugar en una catedral, espacio que evidencia el resto teológico del derecho.

A través de una labor de deconstrucción del derecho burgués y del modo en que aparece la escritura en estos textos de Kafka, con referencias filosófico-jurídicas e inevitablemente literarias, Jacques Derrida (1985/2011) realiza un estudio del cuento “Ante la ley” en *Prejugés, devant la loi* [Prejujados. Ante la ley]. Los postulados del filósofo francés concretan el hecho de que la literatura y la ley comparten un “origen”. A través de una referencia a *Totem y tabú* de Sigmund Freud (1913/2011), se precisa el análisis de los orígenes del concepto de “crimen” como el hecho principal en el que se erige el derecho. En este contexto se alude a un revestimiento ficticio que funda la ley en el asesinato del padre primitivo. Para Derrida, en el relato de Freud, la ley se funda en un no-hecho o, más precisamente, en un “no-acontecimiento” (p. 45). Freud precisa que el padre muerto adquiere vida y poder tras la muerte porque los hijos son incapaces de tomar su lugar. Es decir, la incapacidad de tomar su lugar y la consecuente continuidad de poder que exhuma el padre asesinado hace cuestionar en Derrida la facticidad e historicidad del “crimen” en la fundación de la ley. En el no-acontecimiento, es decir, en la ficción de un origen nos encontramos con la imaginación literaria, con el relato: “Es el origen de la literatura al mismo tiempo que el origen de la ley, como el padre muerto, una historia que se cuenta, un rumor que corre, sin autor y sin fin, pero un relato ineluctable e inolvidable” (p. 47).

“Ante la ley” narra las circunstancias de un campesino ante las puertas de la ley. Frente al guardián de dicha puerta, el campesino muere al final de la narración sin haber conseguido atravesarlas. De un modo similar a la falta de facticidad con la que Derrida evidenciaba en el relato freudiano la fundación de la ley, el filósofo constata en su lectura del relato de Kafka que la ley no tiene presencia; ni el guardián se encuentra allí, ni el campesino cruza para asir dicha referencialidad. La ley se materializa únicamente como “diferência” (1985/2011, p. 51) entre un *aquí* y un *allí* impenetrable, “opera en el límite, no directamente para prohibir, sino para interrumpir o diferir el paso, o el salvoconducto” (p. 51). Tiene una acepción doble, es la prohibición y está prohibida, y no se puede relacionar con ella si no es a

través de sus guardianes. En esto consiste el proceso, en una relación entre acusados y guardianes, tanto en el relato “Ante la ley” como en la novela *El proceso*. Según Derrida (1985/2011):

Ahí está el proceso, el juicio, *processus* y *Urteil*, la división originaria de la ley. Se prohíbe la ley. Pero esta autointerdicción contradictoria deja al hombre autodeterminarse ‘libremente’, aunque esa libertad se anule como autointerdicción de entrar en la ley. Ante la ley, el hombre es (o está) sujeto de la ley, compareciendo ante ella. Cierto. Pero, *ante* ella, porque no puede entrar allí, está también *fuera de la ley*. No está bajo la ley o en la ley. Sujeto de ley: fuera de la ley. (pp. 52-53)

Como consecuencia de la no facticidad, el sujeto se inscribe en una doble condición ante la ley: el estar *en* y *fuera de* la ley. En el relato “Ante la ley”, esa condición se asocia a la figura del campesino y, en *El proceso*, a la del banquero. Aunque no constituya el centro de análisis de este artículo, también cabría mencionar entre las características principales del cuento el rasgo judío en la escritura, el cual lo extraeríamos de la propia forma del cuento, como el mismo Derrida precisa, relacionable con la retórica dialógica talmúdica.

La condición doble del sujeto ante la ley, que concluye con la muerte del campesino y del banquero en los escritos de Kafka, plantea para Walter Benjamin, filósofo contemporáneo del escritor, la excepcionalidad como norma, una excepcionalidad particularmente susceptible para los “oprimidos” (Benjamin, 1940/2007, p. 44). En los escritos con los que Benjamin elabora advertencias para quien ambiciona constituirse en un historiador materialista —*Sobre el concepto de la historia* (1940/2007)— encontramos postulados que sitúan el contexto histórico de comienzos del siglo XX ya como una constatación de que en lugar de erigirse los Estados siguiendo una norma que resguarde la igualdad entre la ciudadanía, la excepcionalidad es parte integrante de la norma. En la tesis VIII nos advierte:

La tradición de los oprimidos nos enseña que el ‘estado de excepción’ en que vivimos es la regla. Tenemos que llegar a un concepto de historia que le corresponda. Entonces estará ante nuestros ojos, como tarea nuestra, la producción del verdadero estado de excepción; y con ello mejorará nuestra posición en la lucha contra el fascismo. (1940/2007, p. 44)

El juego de interpelaciones del sujeto, el ser de la ley y fuera de la ley nos remite a esta excepcionalidad conducente a una historia de grandes masas de oprimidos.

Es Giorgio Agamben (1995/1998) quien, en su análisis de la vida (*zoé*) y los modos en que esta se inscribe en el ámbito doméstico (*oikonomía*) y público (*bíos politikós*), precisa la relación intrínseca entre soberanía y excepción. En *Homo sacer*, Agamben problematiza la división dual entre estado de derecho y estado de excepción, tal y como lo formulara el jurista alemán Carl Schmitt, para hacer evidente el vínculo intrínseco de ambas en la composición de la soberanía. Nos interesa enfatizar de esta composición el lugar del lenguaje hecho ley, porque ahí encontramos, como evidenciaba también Derrida, la suspensión del hecho particular:

La validez de una norma jurídica no coincide con su aplicación al caso particular, sea éste, por ejemplo, un proceso o un acto ejecutivo; por el contrario, la norma, justamente porque es general, debe valer con independencia del caso individual. En este punto la esfera del derecho muestra su esencial proximidad con la del lenguaje. Así como en una instancia de discurso en acto una palabra sólo adquiere el poder de denotar un segmento de realidad, en tanto que tiene igualmente un sentido en el propio no denotar (es decir, como *langue* distinta de la *parole*: el término en su pura consistencia léxica con independencia de su empleo concreto en el discurso), de la misma manera la norma sólo puede referirse al caso particular porque, en la excepción soberana, está vigente como pura potencia en la suspensión de toda referencia real. Y lo mismo que el lenguaje presupone lo no lingüístico como aquello con que debe poder mantenerse en una relación virtual (en la forma de una *langue* o, más precisamente, de un juego gramatical, es decir, de un discurso cuya denotación actual se mantiene indefinidamente en suspenso) para poder después denotarlo en el discurso en acto, la ley presupone lo no jurídico (por ejemplo, la mera violencia en cuanto estado de naturaleza) como aquello con lo que se mantiene en relación potencial en el estado de excepción. *La excepción soberana (como zona de indiferencia entre naturaleza y derecho) es la presuposición de la referencia jurídica en la forma de suspensión.* (1995/1998, pp. 33-34)

Lenguaje y derecho comparten su origen en esta precisión de Agamben; ambos evidencian el carácter de suspensión propio de la juridicidad soberana. Frente a ello la literatura de Kafka ofrece paradigmas que reflejan esta suspensión. Como afirma Agamben (1995/1998): “la leyenda kafkiana expone la forma pura de la ley, en la que ésta se afirma con más fuerza precisamente en el punto en que ya no prescribe nada, es decir como puro bando” (p. 69). En este punto donde la ley ya no significa nada encontramos el vínculo con la octava tesis de Benjamin en *Sobre el concepto de historia*, a saber, la alusión efectiva a la excepción.

En el modo en que Agamben articula la relación entre soberanía y estado de excepción a propósito del vínculo intrínseco que estos conceptos tienen con el lenguaje y el derecho, nos detenemos finalmente en el modo en que el estado de excepción se articula a propósito de los campos de concentración nazis. Esto inscribe la discusión en el estudio de la excepcionalidad normalizada del exterminio judío y el modo en que podríamos situar también la excepcionalidad normalizada de los detenidos desaparecidos en América Latina. Agamben (1995/1998) postula que “[e]l campo de concentración y no la ciudad es hoy el paradigma biopolítico de Occidente” (p. 230). El propósito de esta sentencia es hacer evidente el modo en que en periodos de crisis de los estados-nación soberanos, lo que se activa, como ocurre paradigmáticamente con los campos de exterminio, es la fusión entre hecho y derecho en la proclamación del estado de excepción. En el análisis histórico de las leyes que suspenden los artículos de libertad personal en el contexto alemán, Agamben traza una genealogía que no proviene meramente del régimen nazi sino del concepto *Schutzhaft* (custodia protectora):

Una institución jurídica de raigambre prusiana, que los juristas nazis clasifican en ocasiones como una medida de policía preventiva, en cuanto permitían ‘poner bajo custodia’ a determinados individuos, con independencia de cualquier contenido penalmente relevante, con el único fin de evitar un peligro de seguridad del Estado. (1995/1998, p. 212)

La ausencia del concepto *Ausnahmezustand* (estado de excepción) en este registro jurídico es lo que tiende a confundir la situación exterior y provisional con la norma, inaugurando con los campos de concentración y el exterminio lo que Benjamin auguraba con aquello de que el estado de excepción es la norma.

En el contexto chileno, el golpe militar de 1973 y sus consiguientes estados de excepción han sido comparados con los campos de concentración alemanes. Tomás Moulian en 1997 comentaba así dicha analogía:

Terror es la situación que empujó a los alemanes a ignorar la existencia de Auschwitz, a muchos chilenos a no aceptar saber de los detenidos-desaparecidos, de las torturas masivas. Se trata de una complicidad silenciosa, que permite la adopción generalizada de la crueldad como un medio legítimo para obtener grandes fines, la transformación de Chile en una ‘gran nación’, en el Chile Actual. (Moulian, 1997, p. 22)

En esta analogía, más que indagar en la configuración del terror en sí, nos interesa observar que el control de la *nuda vida* sigue un paradigma

parecido al que se presenta para el régimen nazi frente a la crisis del estado-nación alemán. El sector conservador y empresarial, con el apoyo de una parte de los militares, estimaba de manera crítica lo que la Unidad Popular impulsaba como proyecto de nación, efectivamente en vías de transformación por el movimiento popular. Como consecuencia, el golpe y la cultura de choque en base a los estados de excepción se plantean por estos sectores como eventos “legítimos” y de continuidad con la constitución y el marco jurídico anterior. De hecho, como precisa el propio Moulian, la Unidad Popular tuvo un carácter premonitoriamente retórico en cuanto se conformaba de “un poder jurídico débil, trabado, compartido, que no permitía procesar ninguna reforma por la vía institucional” (1997, p. 23)¹. Hay una continuidad jurídica, normada, entonces entre la ley antes del golpe y el propio golpe, así como las acciones de detención y desaparición de prisioneros políticos. Las modificaciones y torsiones que se le impondrán a la ley provendrán posteriormente no de los sectores populares sino de la escritura de una nueva constitución impulsando el modelo neoliberal en dictadura. La nula posibilidad de cambio estructural de dicha constitución (reducida a la revisión de una serie de leyes), hasta el día de hoy, evidencia la carencia del grado de excepcionalidad con la que las autoridades entendían se llevó a cabo su escritura.

En este marco de norma, que no de excepción, situamos la producción artística de Roser Bru y sus alusiones al exterminio judío y a Kafka. Es una producción que, tomando como base el retrato, nos remite a un aspecto que todavía no comentamos de la novela *El proceso* y es particularmente relevante para el quehacer de la artista. Me refiero al lugar del pintor y del retrato en la sociedad de la excepción normalizada que representa Kafka.

2. EL RETRATO EN *EL PROCESO*

Al descubrir en el gabinete del abogado un cuadro de un juez de instrucción, K. decide visitar al pintor con la certeza de poder preguntarle por los jueces que retrata. La crítica ha identificado la referencia al pintor Titorelli

¹ Al igual que hemos hecho con Derrida, Benjamin y Agamben, la finalidad con estas citas a Tomás Moulian y los acentos dispuestos en los conceptos más relevantes para nuestro análisis —relación entre derecho, soberanía y lenguaje— remite a contextualizar la carga icónica que establecerá Roser Bru en el juego de sus retratos, tomando como punto de partida la referencia repetida a *El Proceso* y los retratos de interlocutores exterminados por el régimen nazi. Dejamos para una ocasión posterior y con fines más específicos el estudio de estos autores y sus textos en su completitud, así como las actualizaciones de estos por intérpretes contemporáneos.

en *El proceso* con los renacentistas-barrocos Tintoretto, Signorelli y/o Titorelli (Kafka, 1925/2023, p. 253; Kittler, 2006, p. 653; Elkins, 2021, p. 761). Frente a la pregunta por la elección de la pintura italiana, Katherin Elkins precisa que lejos del estatismo renacentista con el que tipificamos el arte italiano del Renacimiento, la perspectiva que pone en obra Titorelli en *El proceso*, se acerca a una perspectiva barroca en tanto parece precipitar las figuras en el espacio (Elkins, 2021, p. 762) y, tal y como lo hicieran los manieristas, parece también abrir la perspectiva a la ambivalencia o “multivalencia” en un mismo marco (p. 763).

Titorelli retrata jueces por encargo. Esta labor no supone una libertad creadora por parte del pintor, sino más bien un ejercicio de invención que ha de obedecer el interés del retratado, como se especifica en varias ocasiones (Kafka, 1925/2023, p. 103; p. 139). Este interés dirime sobre la escala, la postura, los símbolos que relacionan el retrato con el modo en que el juez inclina la representación de su labor, y también los materiales con los que se ha de pintar (sea al óleo o al pastel). Pero en lugar de representar retratos con claras alusiones iconográficas a dicha labor, las somete a una interpretación pausada de K. que no ve los retratos en su completitud. Su interpretación es sometida a una iluminación claroscuro de los espacios en los que se encuentran los cuadros (el gabinete del abogado y, más tarde, la entrada de la catedral) o en el caso de la casa del pintor, al hecho de que aún no son cuadros acabados. La écfrasis se presenta como un ejercicio incompleto, realizado solo en parte y sometido a la mirada de K.

Entendemos la ambivalencia a la que Kafka somete la perspectiva de Titorelli y la écfrasis en su conjunto en la novela, como un proceso análogo al ejercicio de estar ante la ley que padece K. El protagonista reconoce estar frente a un retrato identificable, el de un juez, pero la fantasía realista y su asidero fáctico son sometidos a una invención — “todo es invención” (Kafka, 1925/2023, p. 138) — difícil de entender del todo y procuradora de un extrañamiento que nos aleja indefinidamente de la verdad que se quiere retratar, particularmente aquella que K. busca ver en el retrato, como es el juez magistrado del tribunal, el que ni siquiera es retratable — “los altos funcionarios se esconden” (p. 103). La pintura de retrato obedece así a un espacio que comparte, como lo hiciera la mención a la literatura en *Derri-da*, un mismo origen con la escena primitiva de la fundación de la ley. El retrato es representación de un no-acontecimiento y el vínculo con la justicia o la verdad retratada siempre aparece mediada por guardianes, en este caso retratos de jueces de instrucción. K. grita en su lecho de muerte: “¿Dónde estaba aquel juez al que no había visto nunca?” (Kafka, 1925/2023, p. 213).

En *El proceso* la écfrasis que encontramos en la casa del pintor refiere a un cuadro que parece representar a un juez, con los símbolos convencionales de la balanza y una venda en los ojos. Sin embargo, cuando K. echa de menos otros componentes, Titorelli matiza: “en realidad es la Justicia y la diosa de la Victoria al mismo tiempo” (Kafka, 1925/2023, p. 138). K. increpa esta tergiversación en la representación de la Justicia, pero Titorelli responde remitiendo al encargo: “me dijeron lo que tenía que pintar” (p. 138). En lugar de que la representación “victoriosa” de este juez quedara resuelta con esta referencia (aunque deje la pregunta en el aire: ¿victoriosa con respecto a qué batalla?), nos seguimos encontrando en una última mención al cuadro, cuadro que Titorelli parece seguir retocando, con otro componente más que relaciona a la Justicia con la caza:

en torno a la figura de la Justicia siguió reinando la claridad, salvo un matiz imperceptible; en medio de aquella claridad la figura parecía destacarse especialmente, apenas recordaba ya a la diosa de la Justicia, pero tampoco a la de la Victoria; ahora parecía totalmente la diosa de la caza. (Kafka, 1925/2023, p. 139)

Ambivalencia o multivalencia que parece replegar el retrato de la Justicia en tanto representación del juez con una búsqueda cada vez más próxima a la condición del receptor como víctima. El detalle de la cita además hace evidente cuán intencionadamente Kafka aleja el retrato de un gesto definitorio en el trazo, ya que refiere a los oxímoron “matiz imperceptible” y “parecía totalmente”. No hay así definición entre realidad y ficción, realidad y retrato mimético, sino más bien solo formas que distorsionan tal planteamiento fenomenológico.

Si encontramos aquí un ejercicio análogo al de estar ante la ley que se ensaya en la novela, y si hemos relacionado esta lectura en el apartado anterior con la condición principalmente perjudicial que estos ejercicios suponen para los “oprimidos”, como mencionaba Benjamin y como refería Agamben con la normalización de los campos de concentración, es porque, tal y como se insinúa en la última versión del retrato de la Justicia, esta no parece estar esperando al campesino en la puerta, sino cazándolo, persiguiéndolo o controlándolo. La última écfrasis de la novela parecería confirmar esta inclinación, aunque se exprese igualmente dentro de los códigos de multivalencia a los que nos hemos referido. Es un cuadro que K. observa al entrar a la catedral, en el altar. Lo observa con dificultad debido a que no hay mucha luz y una lamparilla de luz verde le dificulta ver con claridad. Es un cuadro de un soldado que parece hacer las veces de guardia: “Tal vez

estaba allí para montar guardia” (Kafka, 1925/2023, p. 193). Tras acercarse y apuntar mejor con la luz, K. precisa que se representa el “entierro de Cristo” (p. 193). El comienzo de este capítulo –que, recordemos, es la edición del relato “Ante la ley” inscrito en *El proceso* en el espacio de una catedral–, parece funcionar al modo de un augurio alegórico de lo que le sucederá a K. al final de la novela. Los guardianes, por lo tanto, simplemente están ahí para testimoniar la muerte y el entierro del sujeto “vencido”.

Y, sin embargo, la palabra, la literatura de Kafka, la construcción literaria de las imágenes que K. está observando, además de remitir a lugares iconográficos identificables –se quiere ver el retrato del juez supremo, se ve el entierro de Cristo– refleja también, como adelantábamos, sombras, imperceptibilidades, claroscuros... como un magma propicio para acercarnos a la otra cara del relato iconográfico:

bajo las temblorosas puntas de los pasteles, se iba formando en torno a la cabeza del juez una sombra rojiza que, en forma de rayos, se desvanecía hacia los bordes del cuadro. Poco a poco, el juego de sombras iba rodeando la cabeza como un adorno o una alta distinción. (Kafka, 1925/2023, p. 139)

Dejamos abierta esta consideración para proponer que la literatura, esta lectura matizada de K. con respecto al retrato del juez, evidencia un magma creativo que, como preámbulo de una figura concreta, remite a aquello que, frente a la figuración icónica, como imagen dialéctica, diríamos con Benjamin, se repliega de la historia oficial. Aludimos aquí como posibilidad de lectura al hecho de que la ékfrasis kafkiana hace aparecer el otro lado de la historia, no tanto la historia del sacrificio de Cristo enterrado, sino las historias de las sombras de los cuadros; son los matices imperceptibles o los parecidos *casi*-totales –descritas por Elkins como multivalencias (2021, p. 768)–, lo que hacen tocar lo real.

Georges Didi-Huberman (2013), valiéndose precisamente del concepto de artista de Benjamin –el artista que, al igual que el historiador, procura pasar el cepillo de la historia a contrapelo–, no requiere, en su proyecto de teórico e historiador de las imágenes, de íconos establecidos. Se vale de los magmas des-ilustrados. Son los que hacen arder la imagen. Nos remitimos, por lo tanto, a la acción que nos invita realizar Didi-Huberman:

[M]irar “el arte” a partir de su función vital: urgente, *ardiente* tanto como paciente. Esto supone primero, para el historiador, ver en las imágenes

el lugar donde sufre, el lugar donde se expresan los síntomas (lo que buscaba en efecto, Aby Warburg) y no *quién es culpable* (lo que buscan los historiadores que, al igual que Morelli, han identificado su oficio con una práctica policial). Esto implica que, [citando a Benjamin] “en cada época, hay que intentar arrancar de nuevo la tradición al conformismo que está a punto de subyugarla” y hacer de ese arrancamiento una forma de *advertencia de incendios* por venir. (2013a, pp. 27-28)

La aureola del juez no es interpretada aquí como el birrete que inviste al hombre “cualquiera” con el poder soberano del magistrado, sino que hace evidente la sangre derramada en la que se erige dicho símbolo. Es una écfrasis que tuerce lúdicamente la nitidez de los íconos. Derrida (1985/2011) califica la labor de la literatura de Kafka como una torcedura lúdica, una torcedura que con el apoyo de la écfrasis en estos pasajes plantea otro devenir al relato hecho ley:

[E]n condiciones determinadas, [la literatura] puede hacer uso del poder legislador de la performatividad lingüística para dar una vuelta a las leyes existentes, de las cuales, sin embargo, obtiene sus garantías y sus condiciones de surgimiento. Y eso gracias al equívoco referencial de ciertas estructuras lingüísticas. En esas condiciones, la literatura puede *poner en juego la ley*, repetirla dándole vueltas o esquivándola. Esas condiciones, que son también las condiciones convencionales de cualquier performativo, sin duda no son puramente lingüísticas, aunque cualquier convención pueda a su vez dar lugar a una definición o a un contrato del orden del lenguaje. Tocamos aquí uno de los puntos más difíciles de situar, cuando hay que encontrarse con el lenguaje sin lenguaje, el lenguaje más allá del lenguaje, esas relaciones de fuerzas mudas, pero ya asediadas por la escritura, donde se establecen las condiciones de un performativo, las reglas del juego y los límites de la subversión. (pp. 68-69)

Literatura y écfrasis, en tanto campo expandido que sugiere también cómo mirar el arte, encuentran en *El proceso* la potencia de advertir sobre los registros en los que se asienta el poder simbólico. La advertencia se materializa en la literatura de Kafka y con ella postula otro devenir a la literatura y al arte: el devenir de pasar el cepillo a contrapelo de la historia de la crueldad hecha norma. Observemos ahora qué formas adopta el retrato en la obra de Roser Bru, particularmente aquella que, tras el golpe de Estado, toma como referencia a Kafka, Milena, Ana, *El proceso* y la exterminación.

3. ROSER BRU, MÁS ALLÁ DEL RETRATO

Barcelonesa de nacimiento en 1923, Roser Bru crece en un ambiente familiar atravesado por el exilio. En 1924 la familia se traslada a París como consecuencia de la dictadura militar de Miguel Primo de Rivera. Regresan a Barcelona en 1928 para volver a salir en 1939, debido a la Guerra Civil, en el *Winnipeg*, el barco que a través de Pablo Neruda dispuso Chile para refugiar a más de 2.000 republicanos españoles, liberándolos de los campos de trabajo franceses a los que habían llegado tras cruzar la frontera con el país francófono. Bru tenía 16 años cuando llegó a Chile. El mismo año ingresó a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En 1956 entró al Taller 99 de Nemesio Antúnez, del cual formó parte hasta su muerte. A diferencia de sus primeras obras de la década de 1960, en las que predominan dibujos y pinturas de maternidades y figuras femeninas que exploran la factura oleica en el lienzo, el concepto del hilo y las formas o zonas geométricas en la composición, las obras tras el golpe de 1973 toman el retrato, en sus matices ilustrativas, como figura central. Es a partir de entonces cuando aparecen los rostros de Kafka, Milena y Ana Frank en sus obras, y la pintora no dejará de seguir incorporándolos más allá de esta década. *Kafka y nosotros* de 1977 reúne 17 acrílicos sobre lienzo o lino, y 12 dibujos que conforman la serie “Kafka desemboca en nosotros y nosotros sobre la memoria”. Bru despliega aquí un ejercicio de exploración de las relaciones entre retrato, escritura, imagen y mancha, incluyendo una valoración de los soportes en los que circulan los retratos de las personas ya citadas².

El dibujo y la pintura se confrontan al registro fotográfico, y desde ese confrontamiento aparece la relación con la memoria. Tal y como explica Bru en el catálogo:

Ciertos signos se me hacen significativos: reiteradas esquinas convertidas en ángulos a semejanza de puntas que aprisionan a las fotografías en los álbumes del recuerdo. Y a la vez, ellas son las señales de luto, de cintas negras esquinadas que aprisionan a la memoria en un orden reconocible; rectángulos con imágenes y diagonales que desembocan a otras imágenes, infinitamente –premonitorias de deterioro, pasado o muerte. También esto está en Kafka, y partiendo de él, llegamos a nosotros mis-

² No hay registro completo de las obras que fueron exhibidas en la Galería Cromo. Las imágenes mencionadas en este artículo son el resultado de una búsqueda en catálogos y registros visuales de la obra de Bru. Proviene particularmente de *Kafka y nosotros* (1977) en Galería Cromo; *Roser Bru* (1995) del Museo Nacional de Bellas Artes; *Roser Bru del tiempo* (2001) en la Galería Andreu. Se ha revisado también la siguiente página web de la autora: <https://roserbru.cl/web/>

mos. La memoria y año es inocente, escribe Juan Benet para exposición en Madrid. (1977, p. 10)

Se plantea una disposición a desafiar los formatos de registro fotográfico tradicionales, particularmente el formato del daguerrotipo o ambrotipo familiar, que arrojan una *rostridad*, en tanto, “campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes”, como definirían Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980/2006, p. 174).

Roser Bru desafía la composición estandarizada de los retratos fisonómicos al intervenir la composición geométrica en los que se asientan –incluyendo un clip, agregando diagonales al interior de la composición cuadrada, o agregando manchas blancas como un ejercicio de borradura– y al someterlos a una relación dialógica con otros materiales: la conocida fotografía de la pila de lentes desechados pertenecientes a la comunidad exterminada en Auschwitz, en la portada del catálogo de la exposición; la transcripción a mano de un pasaje de la biografía *Kafka* (1958) de Klaus Wagenbach, en la contraportada del catálogo o el retrato de Milena con otros elementos componiendo un collage intermedial entre el acrílico, la cinta adhesiva y el lápiz. Con el vínculo directo entre retrato y la experiencia del exterminio, como ocurre con la portada y la contraportada, los registros fotográficos padecen un giro semántico, el formato “familiar” se abre a la siniestralidad del estado de excepción que planificó el exterminio, el recuerdo personal se convierte en memoria colectiva e intervención en los discursos oficiales de la historia. En palabras de Nelly Richard (1977): “[t]odos los retratos condensan, en su pose, la expresión definitiva de un destino no sólo individual, sino colectivo, puesto que pasa por la Historia” (p. 12).

Lo mismo ocurre con las obras que hacen converger los retratos de Kafka y Milena. En una relación paradójica de estas personas con sus muertes trágicas se produce una torcedura en las formas de la lógica establecida. Como comenta Enrique Lihn (1977):

Es esta una relación paradigmática. La del que debía morir bajo el nazismo que prefiguró en sus textos y la que podía no haber muerto en el campo de concentración. La relación de unos destinos intercambiables bajo la ‘lógica de Auschwitz’. (p. 8)

El énfasis en la lógica sitúa la discusión sobre los campos de concentración en la lectura que acogimos de Benjamin y Agamben: el hecho de estar testimoniando la normalización de la excepción. Y en esta lógica, el dague-

rrotipo, la foto de recuerdo familiar, se acerca en sus códigos al *bertillonaje*; si la excepción es norma, el daguerrotipo no registra diferencia con la foto de registro facial propia de la clasificación de los criminales. Los marcos y las poses son las mismas, cuadrados, miradas de frente, ángulos rectos.

Y, sin embargo, Bru no se limita a emitir una denuncia. Los retratos no “arden” (siguiendo el ejercicio que sugiere Didi-Huberman) en su simple pose, su lugar de referencia iconográfica. Son los propios ángulos, las líneas, las convergencias entre ambas, a través de la “X”, o la composición en base a la evidencia de los trazos a lápiz o acrílico lo que procuran la moción. Son mociones que interpelan la siniestralidad de la excepción hecha norma, pero que también acercan el dibujo a su potencia creativa. Lo primero es evidente en la referencia a Ana Frank en obras del mismo nombre, “Anna Frank” (1977). El lugar del daguerrotipo aparece borrado, borroneado en un fondo oscuro y tachado con una “X” o manchado con pintura blanca. Y al lado de los recuadros donde habitarían los daguerrotipos nos encontramos con retratos en los que el lápiz, con trazos marcados, reconfigura un casi-retrato. En este gesto del “casi”, en tanto debilita lo icónico y hace aparecer de manera directa lo matérico (tinta, acrílico, lápiz) de toda expresión (sea escritural como pictórica), Bru tuerce la coaptación del emblema y acerca la expresión a un devenir abierto.

El hecho de que en dicha apertura encontremos un cariz espectral o fantasmal en los resultados, nos remite a la relación etimológica entre fantasma y fantasía, como advierte el propio Lihn (1977): “[Roser Bru] Los evoca a la distancia que impone una fantasía en el sentido fantasmal de esta palabra” (p. 6). Más que distancia, proponemos que es en la cercanía de la sustancia matérica común lo que hace temblar. Acerca la posibilidad de evidenciar el origen común entre daguerrotipo y *bertillonaje*, y la posibilidad de que este tuerza su gesto nuevamente a un devenir creador.

En los acrílicos sobre tela y lino la fantasía fantasmal hace aparecer el lugar artificioso o arte-factual en la elección cromática del rosa. Lo había hecho ya en otros acrílicos— como, por ejemplo, en *El retorno de Perón y los mutuos deseos de felicidad* de 1973— y lo vuelve a hacer aquí. Es un fondo que incide en el rostro de Kafka acercando el daguerrotipo a una insinuación diabólica a la vez que padeciente, lugar que compartiría con el retrato de Milena. El fondo del aire aquí es rosa, un rosa artificioso, un rosa-cero que todo crea y todo puede insinuar.

Antes de comentar la relación con los años inmediatamente posteriores al golpe, ahondamos en este devenir abierto y creativo en la serie de 12 dibujos titulada *Kafka desemboca en nosotros, y nosotros sobre Kafka*. Las

líneas del lápiz asoman casi-retratos, apenas insinuados, atravesados, además, por diagonales que cancelan la posibilidad de su asomo, las mismas diagonales que insinúan la configuración de un sobre, espacio de relación epistolar entre Kafka y Milena.

No hay una intención de denuncia y victimización, sino el deseo de remitir al lenguaje cero de la creación, el lápiz y sus líneas, en una relación de continuidad del diálogo entre Kafka y Milena como potencia de vida.

4. DESAUTOMATIZACIÓN Y JUEGO EN CHILE

Además de contribuir en el catálogo de la exposición, Nelly Richard hará evidente en *Márgenes e instituciones* (1986/2007), las torceduras que Bru –y también, Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, Catalina Parra o Juan Dávila–, realiza con respecto al régimen fotográfico que observa en los medios de comunicación tras el golpe de Estado:

La problemática artística que abre este conjunto de obras de la “avanzada” remite a lo fotográfico como técnica reproductiva de lo real y, además, como dispositivo de manipulación visual de la realidad objetiva; como aparato de instrumentación de la percepción social y como tecnología de la mirada que comunica la imagen artística con los medios de información que la rodean; como reproducción estandarizada de mensajes visuales que el arte desautomatiza en su trabajo de desplazamiento y ruptura de los signos. (p. 45)

La “desautomatización” aquí referida será relevante en el caso de Bru por su trabajo específico con los retratos. Kafka, Milena y Ana Frank, en sus devenires fantasmales, remitirán a un problema de representación y de falta de representación que se hace urgente con la aparición inminente de las fotografías-retrato de los exterminados por el régimen dictatorial. Ocurre con el descubrimiento en 1978 de una fosa común en una mina de cal en Lonquén, cerca de Santiago de Chile, con los restos de 15 campesinos detenidos, asesinados y hechos desaparecer por efectivos de la dictadura militar. Es un caso que tuvo repercusiones mundiales al constituir una prueba irrefutable de la existencia de detenidos desaparecidos, algo que la dictadura había negado sistemáticamente. Bru, con los mismos materiales, marcas, borraduras y registros fotográficos, hace temblar las imágenes del pasado y presente en *Cal cal viva* (1978). Tiembla aquí la “gran nación” a la que aludía Tomás Moulian en su analogía entre el estado de excepción alemán y el

chileno del golpe de Estado, en boca de militares, empresarios y clase alta. El fondo blanco remite a los procesos de higienización que en todo orden aplicó la Dictadura como norma, incluido el entierro de los asesinados; es ahí donde más directamente se interpela la excepción hecha norma y Bru hace arder el retrato. Los fondos en tanto manchas de un orden que disfraza la muerte con higienizantes nos remite al estudio que sobre rostros y estéticas de la resistencia ha realizado Cristián Gómez-Moya (2023) recientemente para referirse a los retratos-rostros de Herny Kissinger en la obra de Alfredo Jaar. En contraposición a los retratos-mancha, retratos-trazos de Bru, Jaar se fijaría en los modos en que se presenta el retrato fotográfico oficial del “diplomático” que más influencia tuvo en la orquestación del golpe de Estado de 1973, rostro “que encarna la rostridad como sujeto de dominio, hegemonía y control” (Gómez-Moya, 2023, p. 75).

Otro aspecto relevante que marca el peso coyuntural de la exposición es la alusión a la infancia, directa en la referencia a Ana Frank, y referida más adelante en otros dibujos que conocemos de Roser Bru. Me refiero a retratos de Kafka que se valen de un doble retrato al incorporar en la frente de un Kafka adulto el retrato de un Kafka niño en obras como *Vivir es vivir en libertad condicional*. Encontramos varios grabados similares, hechos, según se indica en la catalogación de su página, en el Taller 99.

Para interpretar el lugar de la infancia referida en la exposición por Ana Frank, y recurrente en los posteriores trabajos en base al retrato de Kafka, cabe volver a *El proceso* y la lectura de Derrida. Hay un rasgo de la relación entre el campesino y el guardián en el cuento “Ante la ley” del que nos advierte Derrida. Cuando el campesino se encuentra a la espera del permiso para entrar por la puerta de la ley, salvaguardada por el guardián, se sienta primero en un banco y, según pasan los años, se empequeñece, mientras que el guardia no pierde altura:

El hombre permanece allá, sentado ‘días y años’, toda su vida. Termina por recaer –como se dice– en la infancia. La diferencia de tamaño puede también significar la relación [*rappport*] entre generaciones. El niño muere viejo como un niño pequeño (de cuatro, dos, luego tres patas —y tengan en cuenta también el banquillo) ante un guardián que crece, de pie y sobre-vigilando. (Derrida, 1985/2011, p. 18)³

³ Efectivamente, en “Ante la ley” leemos que después de años de estar frente al guardián, el campesino “se comporta como un niño”, y “[e]l guardián tiene que inclinarse profundamente hacia él, porque la diferencia de tamaño entre ambos ha variado muy en detrimento del hombre” (Kafka, 1915/2023, p. 182).

Hay una infantilización programada a la que se está aludiendo aquí. Como en *El curioso caso de Benjamin Button*, al decir de Francis Scott Fitzgerald (1922/2013) o David Fincher (2008) en la adaptación al cine del cuento, la relación del campesino con la ley alude a una infantilización sistémica del estado de excepción que se inauguraría con los campos de concentración nazis y que se radicalizaría con la mundialización de la democracia de mercado⁴. En otras palabras, en la infancia en tanto nuda vida no hay nada que idealizar. Por el contrario, la infancia es el lugar físico en que el estado de excepción opera como violencia.

Bru posibilita otra lectura del infante y la infancia, que remite a Ana Frank o a su propia historia como infante sometida al exilio por el levantamiento de los nacionalistas contra-republicanos en España. Sería una infancia que se abre como gesto a lo lúdico. De hecho, Derrida remite también, como adelantábamos en el primer apartado, a la posibilidad de “*jouer la loi*”, de poner en juego la ley que potencia la literatura de Kafka y los modos en que esta tuerce la iconografía de los retratos en las écfrasis de *El proceso*. En *Vivir es vivir en libertad condicional*, el retrato fotocopiado de Kafka realiza ese juego y remite inevitablemente a pensar a partir de, así como más allá, la infantilización programada de los Chicago Boys, como ley que impone con el neoliberalismo un marco unívoco de entender la infancia y la vida. Bru juega con las leyes convencionales del retrato a través de la imagen de un Kafka niño, remitiendo a un futuro, anterior a la sobreexpansión de la infantilización normada. Este tiempo no pretende erigir un juicio universal o una instancia redentora a través de una iconografía simbólica, sino una constatación y evidencia de las formas dadas. Estaríamos entonces ante un ludo que “recrea la realidad” como explica la propia Bru en el epígrafe con el que abre el artículo, y que en esa recreación consigue pensar la posible apertura de los signos.

Para 1984, año en que Enrique Lihn publica “¿Qué nos ha dado con Kafka?”, lo “kafkiano” ha devenido adjetivo en Santiago de Chile y Lihn se queja de los modos en que dicho adjetivo remite de manera inmediata a una banalización de Kafka. Para volver a instalar la potencia de su obra, sintetiza la principal contribución del escritor checo en una cita que, según el poeta, se acerca a expresarlo:

⁴ En el contexto de la Segunda Guerra Mundial, y revisando la obra de Bertolt Brecht, *Kriegsfiabel* (1939-1945) –la cual consiste en una relación poética de una selección de fotos extraídas de revistas y periódicos durante la Segunda Guerra Mundial, mientras se encontraba exiliado del régimen nazi–, Didi-Huberman (2013b) hace evidente el modo en que la infancia, los niños y la pedagogía visual tejen un campo de batalla en los medios de la época. Véase el apartado “La posición del niño: exponerse a las imágenes” (Didi-Huberman, 2013b, pp. 177-247).

‘Es pretensión de este (Kafka), en efecto, el mostrar un mundo en el que se hagan innecesarias la redención y el juicio universal; la pregunta por la bondad o la maldad del mundo es sustituida por la simple constatación de su facticidad, constatación que prohíbe, precisamente, la interrogación por el sentido de lo existente.’ Por ahí andaría la cosa. (1984/2020, p. 49)

Quisiéramos agregar que la constatación anima desde la facticidad la reflexión y posible reconfiguración de dicho orden, y es así también como Bru, en la constatación de los ángulos, líneas y manchas de los retratos fotográficos y sus registros fotocopiados, desprende, se acerca y abre la captura del recuerdo y la historia. Como sugiere Adriana Valdés (1977) en el catálogo de *Kafka y nosotros*, “Cada recuerdo una variación de lo mismo; pero cada recuerdo también una re-visión de lo mismo, una re-invencción, una nueva versión de lo mismo” (p. 3); un mismo re-inventado y re-inventándose, añadimos.

En la estela del trazo de Bru y en su preocupación por expresar la memoria en la ficcionalización del retrato habría algo muy similar a lo que Miguel Valderrama (2021) denomina una memoria de las cenizas que emana del retrato de Kafka hecho re-trato por la invención de la mano de Bru. Las cenizas de Kafka no son las de Antonio Gramsci, autor también retratado por Bru, y sin embargo en la interpretación de ambas hay un intento por salir del círculo virtuoso de la escena del crimen naturalizada por los estados de excepción. Esto es particularmente evidente en el modo en que Bru juega con los dobles retratos de Kafka en una obra muy posterior, *La espera de Kafka* (2000), dando comienzo al milenio que verá renacer un nuevo movimiento feminista⁵. Nos referimos a él porque nos encontramos con un Kafka infante, lúdico, como ya lo había expresado antes Bru, pero ahora en un devenir femenino, en cuerpo de mujer, en la sexualidad de la mujer, aunque siempre insinuado. Es un doble retrato de Kafka que se ubica en el órgano del placer femenino, en el clítoris, con un pañuelo de tela blanca manchado de rojo-sangre en la apertura vaginal, y el vello púbico cerrando la vertical. Se acompaña la apertura de las nalgas con un texto extraído de la introducción que escribe Carmen Gauger a los *Cuadernos de octavo* de

⁵ En Bru siempre ha estado presente su lugar de enunciación como mujer. Cuenta de ello encontramos en el hecho de que el cuerpo de la mujer y las representaciones de las mujeres son una constante en su obra. Las maternidades de sus primeras obras, los retratos que hemos mencionado de Ana Frank o Milena Jesenska, los de Gabriela Mistral, sus propios retratos; las citas y re-significaciones a las mujeres de Goya y Velázquez (las majas desnudas y las meninas), muestran la preocupación de la pintora por explorar el modo en que este cuerpo se percibe o circula socialmente y se abre a la re-significación.

Kafka⁶. Es un extracto que plantea la aparición de la tuberculosis pulmonar en el autor como un momento “liberador” en tanto facilita la decisión de Kafka de dedicarse a la literatura en lo que le queda de vida. Se establece un paralelismo entre Kafka y el ciclo menstrual. Argüimos entonces, que esta obra no funda un retrato soberano de mujer, que redima o haga justicia por los siglos de desigualdad histórica, sino que propone una vez más el ejercicio de hacer del retrato (y los cuerpos de mujer) una potencia desdibujadora del esencialismo épico del movimiento. Así quisiéramos leer la incursión de Kafka en el cuerpo de mujer; el movimiento feminista tiene en esta propuesta de Bru, la potencia de deshacer la norma heteropatriarcal a través de un devenir lúdico kafkiano.

CONCLUSIONES

En *El proceso* de Kafka toma lugar un ejercicio de de-construcción del derecho; el autor hace evidente la cercanía de la ley con la literatura, ambos proceden de la fabulación. Algo similar ocurre con los retratos de los magistrados que ornamentan las casas de los abogados defensores en la novela; más que fieles representaciones de los cuerpos físicos, nos encontramos con manchas, trazos, insinuaciones y multivalencias. Es una apuesta, como *Kafka y nosotros* de Roser Bru, por salir de la razón dicotómica ilustrada, por no inscribir el retrato del acusado o detenido desaparecido en un registro de “norma” ni en un registro de “víctima”. Las manchas, las rayas, las sombras y las composiciones, en un devenir abierto a la re-figuración, constituyen el lenguaje-cero de una agencia creativa (literaria o pictórica) que desestructura lo dado para potenciar agencias infinitas.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida* (Trad. A. Gimeno Cuspinera). Pre-Textos. (Trabajo original publicado en 1995).
- Benjamin, W. (2007). *La dialéctica en suspenso* (Trad. P. Oyarzún). Lom Ediciones. (Trabajo original publicado en 1940).
- Bru, R. (1977). *Kafka y nosotros*. Publicación Galería Cromo de Santiago de Chile.

⁶ Aquí la cita completa, escrita a lápiz en la tela, y referida por Carmen Gauger (Kafka, 1953/1918, pp. 9-10): “La noche del 12 al 13 de Agosto del año 1917, ocurre un hecho liberador: Kafka sufre un violento vómito de sangre. Temió morir desangrado según su confesión, durmió aquella noche como no lo había hecho desde hacía tres años”.

- Bru, R. (1995). *Roser Bru*. Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.
- Bru, R. (2001). *Roser Bru: del tiempo*. Galería Andreu de Santiago de Chile.
- Deleuze, G. y F. Guattari. (2006). *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia* (Trad. J. Vásquez Pérez). Pre-Textos. (Trabajo original publicado en 1980).
- Derrida, J. (2011). *Prejuzgados ante la ley* (Trad. J. Massó y F. Rampérez). Avarigani Editores. (Trabajo original publicado en 1985).
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición* (Trad. I. Bértolo). Machado libros. (Trabajo original publicado en 2008).
- Didi-Huberman, G., Chéroux, C. y Arnaldo, J. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real* (Trad. I. Bértolo). Círculo de Bellas Artes.
- Elkins, K. (2021). Picture Lessons in Kafka's *The Trial*. *MLN* (136)3, 755-769. <https://doi.org/10.1353/mln.2021.0052>
- Fincher, D. (Director). (2008). *The Curious Case of Benjamin Button* [Película]. Warner Bros & Paramount Pictures.
- Fitzgerald, F. S. (2013). *The Curious Case of Benjamin Button*. Barnes & Noble. (Trabajo original publicado en 1922).
- Freud, S. (2011). *Tótem y tabú*. (Trabajo original publicado en 1913).
- Fundación Roser Bru. (2023). *Roser Bru*. <https://roserbru.cl/web/>
- Gómez-Moya, C. (2023). *Kissinger/Jaar. Rostro, estética y resistencia*. Palinodia.
- Kafka, F. (2023). Ante la ley. En *Ante la ley. Escritos publicados en vida* (pp. 181-2) (Trad. J. J. del Solar). Penguin, Random House Editorial. (Trabajo original publicado en 1915).
- Kafka, F. (Con Gauger C.). (2018). *Cuadernos en octavo* (Trad. C. Gauger). Alianza. (Trabajo original publicado en 1953).
- Kafka, F. (Con Llovet, J.). (2023). *El proceso*. (Trad. M. Sáenz). Penguin, Random House Editorial. (Trabajo original publicado en 1925).
- Kittler, W. (2006). Burial Without Resurrection: On Kafka's Legend 'Before the Law'. *MLN* (121)3, 647-78. <https://doi.org/10.1353/mln.2006.0068>
- Lihn, E. (1977). El efecto Auschwitz. *Kafka y nosotros* (pp. 6-8). Publicación Galería Cromo.
- Lihn, E. (1995). Un acertijo de la femineidad. *Roser Bru* (p. 22). Museo Nacional de Bellas Artes.
- Lihn, E. (2020). ¿Qué nos ha dado con Kafka? En *¿Qué nos ha dado con Kafka? Crónicas, ensayos y otras intervenciones sobre literatura, arte y política* (pp. 28-35). Overol. (Trabajo originalmente publicado en 1984).
- Moulian, T. (1997). *Chile Actual: anatomía de un mito*. Lom Ediciones.
- Richard, N. (1977). El trabajo de la memoria en la pintura de Roser Bru; en su ejercicio y representación. En *Kafka y nosotros* (pp. 11-12). Publicación Galería Cromo.
- Richard, N. (2007). *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Metales pesados. (Trabajo original publicado en 1986).
- Valderrama, M. (2021). *Antonio Gramsci. Artes del retrato*. Palinodia.
- Valdés, A. (1977). Los ojos de los enterrados. *Kafka y nosotros*. Publicación Galería Cromo.