

POR UNA IMAGEN DE COMUNIDAD EN LA OBRA DE FRANZ

KAFKA

DANIEL CORAL REYES

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2014

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Luis Carlos Henao de Brigard

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Agradecimientos:

Quisiera hacer un agradecimiento especial a mi Madre, quien no solo me ha dado la posibilidad de realizar estos estudios sino que me ha brindado su apoyo incondicional a lo largo de estos. De igual forma, agradezco a Karen quien me ha brindado su gran cariño y su ayuda en este último periodo. A mi Abuela, mi Padre, Mateo, Martín, Paloma, amigos y profesores.

Tabla de contenido

Introducción. Un Problema de perspectiva

1. Kafka y la crítica

- 1.1.El concepto de literatura en Franz Kafka: un contexto cultural del periodo
- 1.2.Kafka, sus críticos
- 1.3.El problema de una aproximación histórica a Kafka

2. Primera obra: la oposición entre el campo y la ciudad

- 2.1.Praga y la familia Kafka
- 2.2.La oposición entre el campo y la ciudad en Kafka y la literatura
- 2.3.*Contemplación*: entre la niñez y la soltería
- 2.4.*El desaparecido*: un nuevo orden
- 2.5.*En la colonia penitenciaria*: el problema de la tradición

3. De un “Médico rural” a “Un artista del hambre”: La formación de una comunidad

- 3.1.Un médico rural: un olvido de la historia
- 3.2.La formación de una comunidad

4. Conclusiones.

5. Bibliografía.

Introducción. Un problema de perspectiva.

“¡Cuente de una vez esas historias! Ya no quiero oír fragmentos. Cuéntemelo todo, del principio al fin. Menos no pienso escuchar, se lo digo desde ahora. Es el conjunto lo que me fascina”

Descripción de una lucha, Franz Kafka

No deja de resultarme extraño el hecho de hacer un trabajo de tesis sobre uno de los escritores más conocidos y leídos del siglo XX: Franz Kafka. W.H. Auden, por ejemplo, “creía que Kafka era el espíritu concreto de nuestra época.” (Bloom 457) En efecto, su obra no solo ha tenido una fuerte resonancia en los círculos universitarios o escolares de forma tal que su bibliografía sea inabarcable, sino que ella se ha integrado de una forma asombrosa a numerosos campos de la “cultura”: cine, música, literatura, etc. Hecho que sin duda contrasta con el escaso éxito editorial de los libros de Kafka en su época. Ahora bien, si hay una singularidad que distingue a Kafka de muchos otros escritores del periodo es la importancia que ha cobrado su “personalidad”; con esto quiero decir que la figura biográfica de Kafka ha sido tan considerada o estudiada como su obra misma. Ya en 1968 Gustav Janouch anotaba a propósito de la génesis de su libro *Conversaciones con Kafka*:

Para mí no era él, ni es, un fenómeno literario. Es mucho más. El doctor Franz Kafka es para mí, hoy como hace años, la envoltura protectora de mi personalísima entidad humana. Es el hombre que por su bondad, su indulgencia y su lealtad, que no usaba de grandes gestos ni hacía falta, fomentó y cuidó el desarrollo de mi Yo, rodeado como estaba de penosas circunstancias. Es la base de mis conocimientos y sentimientos sobre la cual me apoyo todavía hoy en la fantástica marea de estos tiempos. (Janouch 12-13)

La admiración de Janouch hacia Kafka fue compartida también por su albacea, Max Brod, quien afirmaba en 1937: “La categoría de santidad (y no la de la literatura) es la única bajo la cual pueden ser contempladas la vida y la obra de Kafka.” (Brod 51) Frase que sin duda coincide con otra de Janouch: “El doctor Franz Kafka vivo que yo conocí era mucho más grande que sus libros salvados de la destrucción por su amigo Max Brod.”(Janouch 13) Es comprensible, entonces, que la figura de Kafka se vea rodeada de un halo de misterio, halo

que, sin lugar a dudas, fue reforzado por aquel estigma que veía en él al escritor que siempre se rehusó a publicar.¹

Consecuentemente con esta imagen, se entiende que el estudio de Kafka haya abarcado sus diarios y correspondencias con igual intensidad que sus creaciones literarias. Se podría decir que esta mistificación de Kafka, apoyada también por la incomprensión de su obra, dio lugar a que se buscara una supuesta “clave” de lectura en una idea mayor de tipo religioso o místico, expresada precisamente en sus diarios o correspondencias. De esta manera, es muy común ver cómo los estudios literarios de Kafka se confunden con estudios de carácter biográfico en la búsqueda de una correcta interpretación.

Por otro lado, otro tipo de lectura muy difundida ha buscado ver en Kafka una suerte de profeta del siglo XX: aquel escritor que pudo intuir la formación de sistemas políticos y económicos totalitarios. Como se ve, esta perspectiva, junto con la anterior, nos devuelve a la idea de un escritor cuya obra apunta a un orden, un sistema, de mucha mayor amplitud que la literatura. En efecto, esta afirmación de Janouch, según la cual Kafka era más “grande” que su obra, ha encontrado una suerte de réplica bajo distintas formas, como si la obra de Kafka remitiera siempre a una “clave” de lectura más allá de la literatura misma, ejerciendo así una violencia sobre dicha obra.²

Ahora bien, ¿qué pensar de una aproximación más detallada de ciertos motivos?, ¿por qué no plantear un problema más concreto, y por ello distinto de estas ideas más amplias?, ¿por qué no pensar en un análisis de ciertos motivos que cambian y evolucionan a lo largo de la

¹Estigma que bien señala William Diaz en su ensayo *Los hijos de Kafka*: “Después de casi ochenta años de la publicación de su primera novela, la importancia de Kafka en la historia de la literatura es tan grande que discutir la responsabilidad moral de Brod tiene un tinte anacrónico. Resulta más interesante, en cambio, observar las consecuencias de ese epílogo de Brod en la imagen de Kafka que nos ha llegado. Las dos pequeñas notas de Kafka, por lo demás escritas al final de su vida, se han convertido en el estigma con el que los lectores y críticos han señalado a este autor. Según este estigma, Kafka siempre se negó a publicar su obra y casi era preciso arrancarle los manuscritos de las manos para poder ofrecerlos a los editores. Como cada obra de Kafka, esta actitud ha conducido a muchas interpretaciones que ven en ella desde motivaciones psicológicas hasta principios religiosos o metafísicos.” (Diaz 236-237)

² El carácter alegórico de Kafka señalado por Adorno o su caracterización como un “rizoma” por Deleuze y Guatari van precisamente en contra de esta interpretación.

obra de Kafka, y que a su vez mantienen una relación, por lejana que sea, con las ansiedades y anhelos del escritor y de su época?

Tras una lectura de la obra literaria de Kafka, pude darme cuenta de que ciertas palabras como *campo*, *ciudad*, *sur*, *norte* se repiten a lo largo de la obra de Kafka sin importar el año de publicación; al igual que, después de cierto periodo, las comunidades y pueblos ocupan un lugar central en sus relatos. Ahora, si se piensa que la aparición de los animales como figura colectiva se suma a este hecho, es posible plantear una problemática que atraviesa la obra de Kafka: aquella de la *comunidad o pueblo*.

Este cambio de perspectiva implica, entonces, poner la obra de Kafka en contacto con su contexto social y cultural, el llamado *fin de siglo*, junto con sus aspiraciones teóricas como escritor. La imagen de comunidad, como uno de los motivos conductores de su obra, me parece reunir todas estas problemáticas hasta el punto de plantear, sino una resolución, al menos una respuesta a la llamada crisis de fin de siglo. El estudio de ese motivo es, entonces, el propósito de este trabajo.

1. Kafka y la crítica

1.1 Kafka y la literatura: un contexto cultural del periodo

Quisiera comenzar este contexto social y cultural comparando superficialmente dos frases, una de Franz Kafka y otra de Friedrich Nietzsche. Su similitud, a mi entender, describe una situación muy particular de aquel periodo, pese a que son, en cierto sentido, opuestas. No me detendré entonces en estas diferencias por parecerme visibles y porque no hace parte de mi propósito. La primera de ellas data de 1888 y la encontramos en la autobiografía de Nietzsche, *Ecce homo*; la segunda, en el llamado *Cuaderno en octavo H* escrito por Kafka hacia 1918. Treinta años marcan la distancia entre estas frases:

Mi suerte quiere que yo tenga que ser el primer hombre *decente*, que yo me sepa en contradicción a la mendicidad de milenios... Yo soy el primero que ha *descubierto* la verdad, debido a que he sido el primero en sentir- en *oler*- la mentira como mentira... Mi genio está en mi nariz... Yo contradigo como jamás se ha contradicho y soy, a pesar de ello, la antítesis de un espíritu que dice no. Yo soy un *alegre mensajero* como no ha habido ningún otro, conozco tareas tan elevadas que hasta ahora faltaba el concepto para comprenderlas; sólo a partir de mi existen de nuevo esperanzas.³ (Nietzsche 82)

Por lo que sé, no he tomado nada prestado de las exigencias de la vida, a excepción de la general debilidad humana, con la cual- y en este sentido se trata de una fuerza gigantesca- he absorbido hasta el fondo negativo de mi tiempo, que es muy cercano, y que no tengo el derecho de combatir, sino en cierto modo de representar; no me correspondía herencia alguna de lo escaso positivo ni de lo negativo extremo, que ya se vuelve positivo. No he sido traído a la vida, como Kierkegaard, por la mano ya flaqueante del cristianismo, ni he agarrado al vuelo en su huida el último pliegue del manto de oración judío, como los sionistas. *Soy principio o fin.* (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 651-652. *Cursivas mías*)

Las similitudes y las profundas diferencias son visibles: cada uno de ellos, en cuanto individuo, se considera como un momento esencial en la historia. Los dos son tanto un *principio* como un *fin*. Comparten, por un lado, el nacimiento de una nueva época que ha nacido *en o a partir* de ellos y se alejan, por el otro, de una época ya muerta. *En contradicción a la mendicidad de milenios o sin herencia alguna*, cada uno es consciente de la distancia que los separa del pasado. Son mensajeros, creadores, entre muchos otros, de una nueva época aún desconocida. En cierto sentido son frases programáticas, frases que concentran en

³ Tal frase se ve precedida unos meses antes por una frase de Heinrich Köselitz en donde este le escribe a Nietzsche: “Por vez primera hay de nuevo, merced a usted, esperanzas, tareas, *camino que trazar a la cultura*”. (Ctd en: Nietzsche, *Ecce homo* 156.)

sí las contradicciones y esperanza de una nueva sociedad. Cómo bien lo escribía Hugo Ball a lo largo de su diario, estos personajes encierran la nueva promesa del naciente siglo XX: “Cuando hablábamos de Kandisky o de Picasso, no pensábamos en pintores, sino en creadores de *nuevos mundos*, de *nuevos paraísos*.” (Ctd en Jaramillo 170. Cursivas mías)

Plantearé, entonces, que el llamado *fin-de-siècle*, desde su acepción más general⁴, es el horizonte social y cultural de Kafka. Este periodo que podríamos ubicar a medio camino entre el siglo XIX y el siglo XX⁵, es decir, aproximadamente el periodo de treinta años que separa las dos frases, se caracteriza por ser una época de intervalo. En efecto, es tanto una etapa de gestación como de incertidumbre; si se quiere una etapa de relativa calma en comparación con los eventos siguientes a la primera guerra mundial. Tal periodo es descrito por Robert Musil en su novela inacabada *El hombre sin atributos* de la siguiente manera:

Y sucede como un milagro cuando, al cabo de unos años de este sigiloso y lento envilecimiento, sorprende un pequeño ascenso espiritual, como ocurrió entonces. De la mentalidad, escurridiza como el aceite, de los dos últimos decenios del siglo XIX se había apoderado en toda Europa una fiebre eruptiva. Nadie sabía lo que se avecinaba; nadie se atrevía a decir qué era un nuevo arte, un hombre nuevo, una nueva moral, o quizás una nueva organización de la sociedad... Aquella ilusión, materializada en la mágica fecha del cambio de siglo, era tan poderosa que algunos se lanzaron entusiasmados sobre el nuevo siglo todavía intacto, mientras otros se entretenían en el viejo como en una casa de la que uno se traslada, pero no se consiguió que estas dos actitudes se diferenciaran.(68)

Principio o *fin*, el periodo en que vivió Kafka fue la época que antecedió tanto la aparición de los grandes regímenes políticos (fascismo, nazismo) como el surgimiento de toda una revolución artístico-cultural iniciada por los numerosos movimientos de vanguardia (futurismo, surrealismo, dadaísmo, expresionismo) ya en formación. Por otro lado, en este periodo precisamente se originó la llamada Gran depresión (1873-1896), provocando muchas dudas e incertidumbres por el orden político y económico de la época: era el fin del capitalismo según ciertas interpretaciones. Se entiende que sea una época caracterizada por su ruptura con una serie de valores morales, artísticos y sociales, un periodo de ruptura ideológica con las ideas religiosas y los postulados positivistas en el orden artístico y filosófico. La frase “Dios ha muerto” (1882) de Nietzsche junto con la teoría evolucionista

⁴ Con ello quiero decir que no hago énfasis en los movimientos artísticos franceses: “el simbolismo” o “el decadentismo”.

⁵ Con respecto a la datación del siglo XX, Arnold Hauser en su *Historia social de la literatura y del arte* propone comenzar este periodo a partir de la primera guerra mundial: El “siglo XX” comienza después de la primera guerra mundial, es decir en los años veinte. (485)

de Darwin (1859) marcaron toda esta nueva generación que ya no se reconocía en los valores y tradiciones de la generación del padre.⁶ La conciencia de esta pérdida recorre un gran número de artistas e intelectuales que se saben abandonados por las viejas certitudes. Un poema de Else Lasker-Schüler ilustra precisamente esta pérdida:

Fin del mundo

Hay un llanto en el mundo
Como si el buen Dios se hubiera muerto
Y la sombra plomiza que cae
Pesa como una tumba.

La vida está en todos los corazones
Como en ataúdes.

¡Tú! Besémonos muy hondo
Hay una ansiedad que late por el mundo
De la que tendremos que morir. (175)

Esta *sombra plomiza* que describe Lasker-Schüler cae precisamente sobre la nueva sociedad y sobre una generación de artistas para los cuales *la mano ya flaqueante del cristianismo* no puede llenar ya el vacío espiritual del período.

Plantearíamos, entonces, que es una generación profundamente consciente de este vacío y de la necesidad de buscarle un nuevo sustituto. Como venimos de afirmar, es una época de intervalo, en espera de nuevas ideas y de un nuevo orden social: es el periodo de gestación de los eventos posteriores que marcarían la historia del siglo. En consecuencia, el arte y la *revolución* serían, entonces, los principales “sustitutos” de este vacío durante el transcurso del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. A propósito de esta situación, Marthe Robert describiría el periodo de la siguiente manera:

Kafka, pues, se relaciona por una característica profunda de su espíritu con la vasta corriente de tendencias que, en la Europa del siglo XIX, desembocan por doquier en una idealización, una divinización del arte y de la literatura. En efecto, un poco en todas partes, el debilitamiento de la idea religiosa, el desfase mal camuflado entre el aparato de las religiones reveladas y la secularización progresiva de la vida, las repercusiones espirituales de las grandes convulsiones económicas y sociales- en una palabra, el proceso que Nietzsche resumió en su célebre fórmula de la “muerte de Dios”- crea en este momento un vacío sensible que toda la cultura se esfuerza en rellenar. La ciencia, la

⁶ En su estudio sobre Viena, *Afinidades vienesas*, Josep Casals describe esta crisis en los siguientes términos: “Por decirlo brevemente, lo que cae es el sujeto (masculino) como unidad sustancial y la imagen del lenguaje como espejo del mundo, mientras que emerge otro modelo de conocimiento afín a la complejidad del arte.” (26)

filosofía, la utopía social y política intentan, cada cual por su lado, suscitar un nuevo ideal, aportar una nueva revelación y absorber, así, parte de la vaga religiosidad de las élites, que amenaza quedarse sin empleo. Y nada se presenta mejor a esta sustitución de ideales que la literatura y, especialmente, la poesía. (*Acerca de Kafka. Acerca de Freud* 18)

Ahora bien, esta tendencia que Robert caracteriza como una “divinización del arte y de la literatura” atañe sin duda a un sinnúmero de escritores de las más variadas procedencias y estilos; sin embargo, también debe reconocerse que una tendencia contraria fue muy importante en el periodo. Con ello me refiero al surgimiento de movimientos que aspiraban no solo a una desacralización del arte, sino a su participación directa en la vida social y política: las vanguardias artísticas (futurismo, surrealismo, dadaísmo y expresionismo). La relación de Kafka con el arte, a mi entender, se verá influenciada por estas dos tendencias, pese a que sin duda, como bien lo señala Robert, fue más cercano a la llamada “sacralización del arte”.

Muy acorde con este impulso *programático*, quisiera detenerme brevemente en ciertos aspectos que caracterizan a los movimientos de vanguardia. Tal descripción arrojará sin duda ciertas similitudes y diferencias que Kafka tiene con parte de la producción artística de la Europa occidental; esta comparación mostrará igualmente hasta qué medida el escritor checo, y quizás los mismos escritores praguenses, estaban en un punto ambiguo frente a esta “revolución artística”. Por otro lado, y en lo que concierne a la presencia de los llamados movimientos de vanguardia en el Imperio Austro- húngaro, cabe mencionar la importancia de Praga en el surgimiento de uno de estos movimientos de vanguardia: el expresionismo⁷.

En lo relativo a esta idea de destrucción y creación de la frase de Nietzsche, en *El manifiesto futurista*, publicado en 1909, se ve, justamente, este doble esfuerzo: destrucción de una tradición caduca, y creación de un hombre y un arte nuevo. En el primer manifiesto se

⁷ No solo se consideró a Max Brod como el “Papa” del movimiento expresionista, sino que se consideró muy tempranamente a Kafka como un representante de dicho movimiento. Con respecto a este punto, valdría aclarar los nexos de los escritores checos con la editorial Kurt Wolff (la editorial de Kafka). En efecto, la comercialización de dicha editorial se basó precisamente en una promoción de los jóvenes escritores de vanguardia, es decir, de los “expresionistas”, para atraer un público fascinado por las novedades literarias. Joachim Unseld describe esta situación de la siguiente manera: “Hacia 1915, la colección de la editorial Kurt Wolff era ya tenida (y esto es demostrable a la vista de la crítica literaria de entonces) por sinónimo del movimiento expresionista. También se le podría reprochar a Meyer que con su campaña publicitaria había introducido esta connotación expresionista de modo muy conveniente en el comercio del libro alentando así la reputación expresionista de Kafka.” (126)

encuentran precisamente los puntos programáticos en donde se expresa el deseo de arremeter contra la belleza pasada por medio de la creación de una nueva estética, y, a través de ella, llegar a la formación de un hombre nuevo. Citaré algunos de estos puntos a continuación:

3. Puesto que la literatura ha glorificado hasta hoy la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño, nosotros pretendemos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, el puñetazo y la bofetada.

4. No tenemos inconveniente en declarar que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera, con su caja adornada de gruesos tubos que se dirían serpientes de aliento explosivo... un automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia.

5. Queremos cantar al hombre que domine el volante cuya espiga ideal atraviese la tierra, lanzada en el circuito de su órbita. (...)

10. Deseamos demoler los museos y las bibliotecas, combatir la moralidad y todas las cobardías oportunistas y utilitarias.

(Marinetti 23-24)

Este impulso destructor y creador ataca no solamente a la moralidad de la época o a la cultura, sino a las antiguas nociones del arte: “el automóvil es más bello que la Victoria de Samotracia”. En lo que atañe específicamente a la escritura, el manifiesto de la literatura futurista nos sirve como un punto de comparación para explorar mejor cómo la literatura, en especial la poesía, atraviesa un cambio drástico en lo concerniente a su concepción. El *Manifiesto técnico de la Literatura Futurista*, publicado en 1912, año en que Kafka publica su primer libro, *Contemplación*, ilustra precisamente este tipo de cambios. En este manifiesto, Marinetti plantea ciertas leyes o pautas de la literatura llamada futurista: destrucción de la sintaxis, abolición de la puntuación, creación de nuevas imágenes por medio de la analogía y destrucción de toda psicología (exigencia compartida también por Kafka⁸). Es sencillo darse cuenta de que los futuristas se proponían como meta un cambio total de la concepción de la escritura desde su materialidad misma, como bien lo muestra el caso puntual de la destrucción de la sintaxis o la puntuación. Por otro lado, y muy acorde con el impulso “revolucionario” de dichos movimientos, la transformación de la escritura será un principio compartido por el movimiento surrealista en su noción de la *escritura automática* o por el

⁸En uno de sus diarios encontramos la siguiente afirmación: “¡Por última vez la psicología!” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 640) Como ya se ha dicho, Kafka es considerado como uno de los autores que más ha criticado los principios de la novela psicológica.

movimiento dadaísta en sus diversas experimentaciones, como el caso del *collage*. La creación del poema dadaísta, por ejemplo, muestra hasta qué punto se ha operado una suerte de desacralización, de ironía con respecto a la escritura y al autor:

Coja un periódico

Coja unas tijeras

Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema

Recorte el artículo

Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y

métalas en una bolsa

Agítela suavemente

Ahora saque cada recorte uno tras otro

Copie concienzudamente

en el orden en que hayan salido de la bolsa

El poema se parecerá a usted

Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendido del vulgo. (Tzara 50)

Lo que me gustaría recalcar es cómo la concepción de la escritura misma es criticada y modificada en sus aspectos más materiales. Por otro lado, al menos en el caso mucho más extremo de este manifiesto Dadá, parece haber una tremenda duda, expresada por la ironía, que recae no solo en la figura del autor sino en la escritura. Duda que, ya en 1870, se cristalizaba en el abandono de la poesía lírica por Rimbaud y Hofmannsthal, autor de la carta de Lord Chandos⁹ (1902). Arnold Hauser escribiría al respecto:

La lucha sistemática contra el uso de los medios de expresión convencionales, y la consiguiente ruptura con la tradición artística del siglo XIX, comienza en 1916 con el dadaísmo, fenómeno típico de época de guerra, protesta contra la civilización que había llevado al conflicto bélico, y, por consiguiente, una forma de derrotismo. La finalidad de todo el movimiento consiste en su oposición a los atractivos de las formas ya hechas de antemano y los clichés lingüísticos cómodos, pero sin valor, por estar ya gastados, los cuales falsifican el objeto que ha de ser descrito y destruyen la espontaneidad de la expresión. (Hauser 490)

La escritura sufre, al menos en lo que se refiere a la poesía, profundos cambios materiales que desplazarán la importancia del componente comunicativo hacia el componente visual, por ejemplo, como bien lo demuestra el caso de Guillaume Apollinaire y sus caligramas.

⁹ En esta carta, Lord Chandos comunica a Francis Bacon su imposibilidad de seguir escribiendo : “Sentí en ese instante, con una certidumbre no exenta de dolor, que ni el año próximo, ni el que le sigue, ni en todos los años restantes de mi vida volvería yo a escribir libro alguno...” (Hofmannsthal 23-24)

La crisis de fin de siglo tiene una fuerte resonancia en el caso alemán (Imperio austro-húngaro y Alemania) que desemboca en el origen del llamado movimiento expresionista, caracterizado por su protesta y su rebeldía contra el orden burgués. En efecto, y en lo que respecta al Imperio austro-húngaro, toda esta generación nacida entre las décadas de los ochenta y los noventa enfrentó, por así decirlo, no solo los valores y creencias contradictorias de la generación pasada, sino un orden social y político encabezado por la ya débil monarquía del rey y emperador Francisco José I. Tal monarquía debe entenderse desde una ambigüedad propia del Imperio austro-húngaro caracterizado, por un lado, por su conservadurismo, y por el otro, por su reciente transición hacia el liberalismo. Esta ambigüedad se remonta no solo a la derrota contra Bismarck sino al inicio de la nueva constitución:

Este Augsleich (compromiso) de 1867 marca el inicio de la era liberal, pues en diciembre del mismo año Francisco José también debe aceptar una constitución que declara a los ministros responsables ante el Consejo y que garantiza ciertos derechos como la libertad de conciencia (lo que determinará la afluencia masiva de judíos) y el sufragio censitario limitado a los austriacos. Posteriormente, la política liberal burlescamente calificada como *Fortwursteln* (avanzar chapucero) ampliará ese espacio participativo, pero nunca llegará a consolidar una base lo suficiente fuerte para resistir las presiones de la Iglesia, el ejército y la burocracia. De modo que Austria también entra en la vía del capitalismo liberal entre dos luces. Ello confiere a la figura del Emperador un aura de irrealidad : a la vez que mantiene buenas relaciones con la burguesía judía –base de apoyo del liberalismo- Francisco José sigue aferrado en la vida de la Corte a un ceremonial barroco- absolutista (Casals 31)

Se puede entender la profunda desconfianza de esta generación hacia una monarquía aislada en Viena, en el círculo del “Ring”, sin contacto con el resto de ciudades, las regiones del Imperio o incluso la misma clase obrera,¹⁰ de forma que, tras el estallido de la primera guerra mundial y la muerte del emperador, nazca precisamente la república de Checoslovaquia en 1918 fruto del deseo de independencia frente a esta monarquía. Esta situación de escepticismo sería descrita no solo por Musil, sino por el mismo Kafka a través de sus relatos vinculados a *La construcción de la muralla china*:

Precisamente en esa ocasión creí ver al emperador en persona asomado a una de las ventanas del palacio; normalmente nunca se llega hasta los aposentos exteriores, vive

¹⁰ Karl Kraus definiría el gobierno de Francisco José de la siguiente manera: “No sé quién ; solo sé que nos ha gobernado ; y que este país de lémures ha ofrecido al mundo durante siete decenios el espectáculo de un orinal disfrazado de trono sobre el cual se pavoneaba la legendaria longevidad de una no-existencia”(Ctd en Casals, 33)

siempre en el jardín más recóndito; pero en aquella estaba- al menos así me lo pareció- de pie ante una de las ventanas y miraba con la cabeza gacha lo que ocurría frente a su castillo. (Kafka. *Narraciones y otros textos* 190)

O en *El hombre sin atributos*: “El himno de alabanza al Emperador era la única creación poética y musical que conocía todo kakaniense, pero su popularidad y publicidad eran tan archiconvincentes que la fe en su existencia podía equivaler a la fe en algunas estrellas que vemos ahora, a pesar de haber desaparecido hace miles de años.” (Musil 101)

Esta desconfianza no solo se dirigiría a figuras tan alejadas como la del emperador, sino a la misma figura paterna. De ahí el llamado conflicto con el padre de la generación expresionista que se podría resumir como el conflicto de los jóvenes artistas con el orden de falsos valores impuestos por el padre (Jaramillo). En este caso, Kafka y su *Carta al padre* ejemplifican aquel conflicto, en donde la escritura, es decir, la vocación artística, juega un rol principal. No en vano, Kafka pensaba titular su obra *intento por huir del círculo paterno*, dando a entender que la escritura fue para él el único mandato capaz de contraponerse a aquel del padre. Ahora bien, cabe mencionar que esta crisis se extendió fuertemente entre muchos otros intelectuales y artistas del periodo, para los cuales las profesiones humanísticas y las vocaciones artísticas sirvieron de contrapeso a las exigencias sociales impuestas, realmente, por el padre:

Para esta generación de mecenas el arte era un cosmético embellecedor de una vida que solo adquiriría sentido en el turbio contexto de *nec-otium (negotium)*: era este y no el arte (visto solo como *otium*) el que primaba en todo momento. Así lo patentizó el propio Karl Wittgenstein oponiéndose drásticamente a la vocación musical de su hijo mayor, Hans, hasta el punto de provocar su emigración a América, donde finalmente Hans se suicidó. (Casals 37)

De este breve resumen podríamos continuar con el concepto de literatura que tenía Kafka y la llamada generación expresionista, de la que ya hemos resaltado un primer rasgo: la escritura como forma de oponerse al mandato y a los valores de la generación del padre.¹¹ Ahora bien, si comparamos esta actitud con aquella asumida, por ejemplo, por los dadaístas o incluso por los futurista, vemos cómo, al menos en lo que se refiere al caso del Imperio

¹¹ Maurice Blanchot anota lo siguiente con respecto a la confianza inquebrantable de Kafka en la escritura: “Se puede decir que, para él, su debate con el padre relegó a la sombra la cara negativa de la experiencia literaria. Ni siquiera cuando ve que su trabajo exige que desmejore, ni aun cuando de modo más grave ve la oposición entre su trabajo y su matrimonio, concluye en absoluto que haya en el trabajo una fuerza mortal, una palabra que decreta el “destierro” y lo condene al desierto.” (153)

astro- húngaro, el concepto de literatura se mantuvo en ciertos límites estrictos, es decir, su concepto y su producción no llegó a los extremos de la experimentación de los movimientos vanguardistas ya citados. Por otro lado, no solo la poesía, sino la escritura en general, fue sacralizada por muchos autores, como bien lo señalaba Robert en el caso de Kafka. Tal hecho no se produce de forma aislada a la producción literaria del periodo. Por el contrario, y consecuentemente con esta idea tan valorizada de la escritura, Praga fue una ciudad reconocida principalmente por su producción literaria:

Se decía que lo primero que le preguntaban a un praguense cuando llegaba a Berlín era qué libro estaba escribiendo. Karl Kraus, en Viena, afirmaba cáusticamente en su periódico *Die Fackel* que “en Praga, donde son particularmente dotados y donde cualquiera que haya crecido junto a alguien que escribe, también escribe [...], los poetas líricos se multiplican como ratas almizcleras.” (Runfol 21)

En lo que a este problema se refiere, se recuerda frecuentemente que el conflicto de Kafka con su padre y con el orden social de la época fue quizás uno de los más agudos. En efecto, más que la enfermedad o la guerra, la literatura fue a la vez una salida y una exigencia tan fuerte para Kafka que ella se contrapuso a su vida profesional y familiar. Fue una suerte de todo o nada, “arte o vida”, en la que Kafka siempre se encontraba perdedor. Ella fue, sin lugar a dudas, tanto el efecto como la causa del conflicto de Kafka con el padre y con la vida de tipo burgués asalariado a la que tanto se opuso. A lo largo de sus diarios se leen numerosas entradas sobre este tipo de confrontación. Me gustaría citar entonces tres de ellas:

Cuando se le hizo claro a mi organismo que el escribir era la orientación más productiva de mi ser, todo en mí pugnó por ir en esa dirección; dejando vacías otras capacidades que se orientaban a los goces del sexo, del comer, del beber, de la reflexión filosófica y, sobre todo, de la música. Y yo enflaquecí por lo que respecta a todas estas orientaciones de la vida. Algo necesario, ya que mis fuerzas, en su toda totalidad, eran tan pequeñas que solo reunidas todas ellas podían servir, a medias, al objetivo de escribir. (Ctd en Fischer 105)

Todo lo que no sea literatura me hastía y se me hace odioso, pues no hace sino estorbarme o hacerme perder el tiempo, aunque solo me lo parezca así. Para la vida familiar, me faltan todas las cualidades necesarias, excepto la del observador, en el mejor de los casos. No tengo ningún sentido de la relación con parientes, y las visitas me parecen una especie de conjura contra mí por la mayor perversidad imaginable. El matrimonio no podría cambiar mi naturaleza, como tampoco lo puede hacer mi empleo. (Ctd en Unseld 105)

Sea como fuere, toda esta miseria bien poco me afecta a mí, pues me siento más decidido que nunca. En las tardes tendré que pasar en la fábrica, y no me quedaré en casa pues E. [Elli] se traslada a vivir con nosotros, en compañía de sus dos hijos. Pero yo seguiré escribiendo a pesar de todo, al precio que sea; *es mi lucha por la supervivencia*. (Ctd en Unseld 108)

Como se ve, la escritura fue parte integral de Kafka, fue no solo una fuente de placer sino un motivo de displacer sin comparación en su vida. Su acercamiento a la escritura, a la creación literaria, involucraba entonces estos dos lados incluso cuando le era posible dedicarse tranquilamente a esta labor¹². Tras la escritura de *La condena*, el relato que lo confirmaría en su elección de ser escritor, se lee:

La terrible tensión y la alegría a medida que la historia iba desarrollándose delante de mí, *a medida que me iba abriendo paso por sus aguas*. Varias veces durante esta noche he soportado mi propio peso sobre mis espaldas. Cómo puede uno atreverse a todo, cómo se está preparado para todas, para las más extrañas ocurrencias, un gran fuego en el que mueren y resucitan... Solo así es posible escribir, solo con esa cohesión, con esa abertura del cuerpo y alma.” (Franz Kafka, *Diarios* 182. Cursivas mías)

En otra ocasión, un poco más adelante esta alegría de la creación literaria será cambiada por una amarga certitud:

La creación es una maravillosa y dulce recompensa, pero ¿a cambio de qué? Esta noche he visto claramente, con la sencillez de una lección infantil sobre las cosas, que se trata de un salario para el servicio del diablo. *Este descenso hacia las potencias oscuras, este desencadenamiento de espíritus encadenados por la naturaleza, estos abrazos turbios, y todo lo que puede suceder allá abajo*, de donde todo se ignora en lo alto, cuando se escriben historias a la luz del día... Quizás existe también otra literatura, pero yo sólo conozco aquella; por la noche, cuando la angustia me impide dormir, sólo conozco aquella... (Ctd en Robert. *Acerca de Kafka, Acerca de Freud* 23 Cursivas mías)

A partir de la idea de la creación literaria asociada a un *descenso hacia las potencias oscuras* por parte del escritor, de este *abrirse paso por las aguas* se sigue una idea de la escritura muy similar a la de otro autor del periodo, praguense él también. Precisamente en la tercera de *Las Elegías de Duino*, Rainer Maria Rilke¹³ desarrolla poéticamente la imagen del descenso interior, del acoso de criaturas de rasgos naturales:

¿quién impedía, dentro, en él las aguas del origen?
Ay, allí no había cautela alguna en el durmiente;
durmiendo,

¹² Cabe señalar que el proceso creativo de Kafka era todo menos un proceso regular. Por el contrario, se lo podría calificar desde periodos creativos especialmente fructíferos en donde la escritura de Kafka fluía sin detenimiento, con respecto a otros de total esterilidad. En una de sus cartas, datada el 18 de abril de 1914, se lee: “Llevo un año sin escribir nada, y, que yo sepa, no me es posible hacerlo”. (Ctd en Unsel 91)

¹³ A propósito de la relación de Kafka con Rilke se lee la siguiente carta que este le dirige a Kurt Wolff: No he leído una sola línea de este autor que no me haya llegado hasta lo más íntimo, o que no me haya llenado de asombro. Y como ha tenido usted la gran amabilidad de darme a entender que podría expresar mis deseos, le ruego que me tenga al corriente de todo lo que de Kafka vaya a aparecer en su editorial. Soy, según me atrevo a asegurar, un lector suyo, y no de los peores. Carta de Rilke a Wolff del 17 de febrero de 1922 (Ctd en Unsel 169)

pero soñando, pero febril: como se entregaba.
Él, el nuevo, el medroso, cómo estaba enredado
con las lianas cada vez más grandes de su acontecer
interior,
entrelazadas ya en dibujos, en un crecimiento que le
estrangulaba, en formas
que le acosaban, como animales. Como se entregaba.
(Rilke 77)

De estas dos imágenes del descenso se sigue la concepción de una “literatura” de origen interior que busca explorar los “abismos” del “Yo” para describirlos o liberarlos; la labor del artista consistiría, entonces, en la dura tarea de liberar aquellas “formas” o estos “espíritus encadenados por la naturaleza” que habitan en la interioridad del poeta. Ahora bien, basta comparar el texto dadaísta anteriormente citado con la concepción de la literatura de Kafka y de Rilke para darse cuenta de que su percepción de la creación literaria y la literatura eran radicalmente diferentes. Sin duda, esta sacralización de la escritura encuentra su opuesto en los movimientos de vanguardia, de forma que nos devuelva al problema de la inclusión de Kafka en un movimiento artístico colectivo, es decir, de vanguardias, como el expresionismo.

En una breve comparación que hace el crítico alemán Joachim Unseld -en su libro *Franz Kafka, Una vida de escritor*- entre Musil y Kafka, anota lo siguiente:

Nunca se sabrá con certeza la explicación de todo esto, es decir, si fue que Musil intuyó su parentesco intelectual con Kafka, personaje excepcional, con su estilo apacible, nunca apresurado, un punto y aparte entre los exponentes del expresionismo (los diarios de Musil muestran cierta actitud suya de tipo conservador, vagamente parecida a la de Kafka, en lo tocante a la literatura de la época, así como un rechazo del concepto colectivo de estilo). (Unseld 91)

Como bien lo sugerí anteriormente, la conciencia que Kafka tiene de su proceso creativo y de su propia noción de escritura remite sin duda a una visión de la literatura como la exploración de la psiquis interior, y por ello al desencadenamiento de las fuerzas y visiones del escritor: “la descripción de mi visionaria vida interior” (Kafka, *Diarios* 263). Se entiende, entonces, que el origen y fin de la escritura gire sobre un eje personal, es decir, que las motivaciones exteriores, tales como la recepción y la exigencia de un público lector, no sean, estrictamente hablando, factores esenciales del origen de la escritura. A este respecto, Unseld anota:

En cambio Kafka escribía, como él mismo confesaba, con propósitos de índole más bien “egoísta”, por una parte, pero también más ambiciosos. A él lo que le interesaba era utilizar la actividad literaria para dilucidar su propia existencia. Su propósito era escribir en definitiva su propia biografía, y en este sentido la intervención del lector, sus ideas, le eran totalmente indiferentes durante el proceso de escritura. No obstante, ese supuesto “egoísmo” encubría algo que en realidad era su exacto opuesto: su aspiración a formular una verdad total y unos valores universales que le había sido imposible expresar hasta entonces, al menos de manera satisfactoria.¹⁴ (Unsel 50)

Ahora bien, a lo largo de los diarios y cartas en los que Kafka se concibe como escritor, o en que simplemente reflexiona sobre la literatura, se encuentra precisamente una imagen de la literatura producto del doble impulso de una escritura dividida entre el egoísmo y la aspiración por fundar aquellos valores universales mencionados por Unsel. En efecto, se podría sugerir que el papel del público, es decir, la relación entre sociedad y literatura, constituye una parte tan importante de las reflexiones y aspiraciones de Kafka al igual que la exploración interior. En este sentido, su imagen de la literatura no se limita al campo interior del cual él mismo ha partido- no solo para crear, sino para interpretar su obra¹⁵-. Al lado de la sacralización, del misticismo religioso-literario, cabría agregarle, entonces, la preocupación de Kafka por su participación activa en la sociedad a través de la literatura. Este es un problema central de su noción de literatura incluso si por momentos tiene una aproximación irónica hacia él. De la misma forma, pese a que Kafka no compartía su actitud beligerante, fue un problema compartido por los movimientos vanguardistas en la búsqueda de una revolución artística y política de la sociedad de la época.

Finalmente, para redondear esta noción de literatura, quisiera insistir en la confianza inquebrantable que Kafka sentía por la escritura, llegando a la ausencia de casi toda duda o ironía el momento de reflexionar sobre ella, motivo por el que Maurice Blanchot se pregunta: “Por consiguiente, tal vez no habría que atenerse a explicaciones, acaso correctas, pero que, por lo menos, no nos permiten comprender por qué, siendo tan sensible al extravío que

¹⁴ Con respecto a este punto, Kafka anota en su diario: “Todavía puedo hallar satisfacción momentánea en obras como *El médico rural*... Pero solo encontraría felicidad si pudiera elevar el mundo hacia lo puro, verdadero e inalterable.” (Ctd en: Brod 7)

¹⁵ En su interpretación de *La condena* se puede ver cómo Kafka compara su nombre y apellido con los del personaje principal, siendo su propia vida el primer índice de interpretación de este relato : “Georg tiene el mismo número de letras que Franz. . . pero Bende tiene el mismo número de letras que Kafka y la vocal e se repite en los mismos lugares que la vocal a en Kafka. . . Frieda tiene el mismo número de letras que Felice y la misma inicial, Brandenfeld tiene la misma inicial que Bauer . . .” (Kafka, *Diarios* 182.)

constituye cada uno de sus actos, Kafka se abandona con tanta fe a ese error esencial que es la escritura.” (153-154)

Si bien a través de su obra formuló un cuestionamiento de los núcleos sociales más importantes de la época, como el estado o la familia; si bien criticó la figura paterna hasta el extremo, resulta inquietante que el concepto de literatura se mantuvo intacto a lo largo de su obra, con la única excepción de su último conjunto, *Un artista del hambre*. Según Dora Diamat, la última pareja de Kafka, para él “la literatura era algo poco menos que sagrado, absoluto, algo ajeno a toda forma de prevaricación, algo grande y puro”. Este sentido de pureza podría relacionarse con ciertas nociones y aspiraciones propias del siglo XIX y no del siglo XX, como bien se podría ver con la siguiente descripción del periodo:

La cultura estética significa el estilo de vida propio de la carencia de función y de superfluidad, es decir el compendio de la resignación y de la pasividad románticas. Pero ella exagera todavía el romanticismo; renuncia no sólo a la vida por causa del arte, sino que busca la justificación de la vida en el propio arte. Considera la obra de arte como la única indemnización verdadera de las desilusiones de la vida, como la auténtica realización y perfección de la existencia, que es imperfecta e inarticulada en sí. (Hauser 435)

Concepción que nos haría pensar como punto de comparación de Kafka un poco más en Gustave Flaubert que en André Breton, de lo cual se podría deducir una última reflexión, aunque esta sea relativa. Como bien se ha afirmado (Benjamin, Hauser, Adorno) Kafka comparte una extraña afinidad con el movimiento expresionista y con el surrealista en especial. Su obra ha culminado, a la par que la de Joyce, la llamada crisis de la novela psicológica y no tiene mucho que envidiar a las técnicas narrativas de obras posteriores, no en vano esta comparación con Joyce. Se ve, entonces, fácilmente una dicotomía entre la producción literaria y la concepción de la literatura que he descrito. Plantearía la idea de que hay un Kafka moderno o vanguardista, como bien lo consideran Adorno o Lukács, y un Kafka, aquel de los diarios y correspondencias, mucho más cercano a la figura de escritor de finales del XIX. Entender el horizonte artístico y cultural de Kafka implica entonces entender esta dualidad entre su producción literaria y su reflexión sobre la literatura.¹⁶

¹⁶ Otra interpretación de esta confianza en la escritura la sugiere Blanchot en su libro de *Kafka a Kafka* haciendo referencia a la tradición judaica a la que pertenecía Kafka: “¿Por qué esa confianza? Cabe preguntárselo. Se puede responder pensando que Kafka pertenece a una tradición en que lo más elevado se expresa en un libro que es escritura por excelencia, tradición en que se realizaron experiencias extáticas a partir de la combinación

1.2 Kafka, sus críticos.

A pesar de la extensa obra de Kafka, que comprende novelas, libros de relatos, correspondencia, diarios e innumerables esbozos, la crítica de Kafka se concentra principalmente en sólo unas cuantas obras: *El proceso*, *El castillo*, *La transformación* y *En la Colonia penitenciaria*, principalmente. En lo que atañe a su primera novela, *El desaparecido*, a su libro de relatos *Un médico rural* o a sus aforismos, todos ellos reciben también cierta atención, aunque sea menor. En cuanto al resto, *Un artista del hambre*, *Contemplación*, *Investigaciones de un perro*, *La obra*, etc. Reciben una atención muy pequeña en comparación con la gran cantidad de estudios, libros y ensayos sobre la parte de su obra arriba mencionada.

La atención que se ha prestado a los diarios parece entonces, sorpresivamente, comparable a la que se ha prestado a sus novelas. En efecto, el estudio de los diarios y la correspondencia es una parte infaltable en la mayoría de estudios sobre Kafka. Es un fenómeno reiterativo. De igual manera, su biografía es un tema de ardua discusión que ha dado lugar a muchas reflexiones, de forma que en múltiples ocasiones el estudio biográfico se termine por confundir con el estudio literario, bien sea que uno se utilice para explicar al otro o viceversa. Es la figura de Kafka, la vida indisociable de la literatura, la que ha atraído tanto el interés de estudiosos como de los lectores del autor checo.

Como se vio en el capítulo anterior, tal fama se debe a la estrecha conexión entre su vida y la escritura, relación que podríamos calificar de apasionada y tormentosa -sin temor a exagerar-. Ahora bien, ¿en qué punto comenzó esta afición a Kafka?, ¿de dónde viene este interés desmesurado por la vida del escritor? Como se ha sugerido antes, la mistificación de Kafka fue un fenómeno que siguió justo después de su muerte. A la impactante repercusión que tuvo su obra, como fiel testimonio de una época de guerras y totalitarismo, se dio también la consideración de la “santidad” de un Kafka cuyos objetivos sobrepasaban la literatura misma, siendo calificado por muchos académicos como “místico”.

y de la manipulación de las letras, en que se dice que el mundo de las letras, las del alfabeto es el verdadero mundo de la beatitud.” (152)

La escritura de Kafka se interpreta, entonces, desde una perspectiva mucho más amplia que la artística o la literaria. En efecto, entradas de diario como las siguientes: “Escribir como una forma de orar” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 769), o: “Todavía puedo hallar satisfacción momentánea en obras como el médico rural... Pero solo encontraría felicidad si pudiera elevar el mundo hacia lo puro, verdadero e inalterable.” (Ctd en Brod 7) han determinado, quizás en exceso, la recepción de Kafka, de forma tal que a partir de estas breves anotaciones se busque emprender una comprensión mayor, más general, de su obra. El resultado es una interpretación de su vida y obra desde un significado más amplio, casi religiosos, místico o profético:

La categoría de santidad (y no la de la literatura) es la única bajo la cual pueden ser contempladas la vida y la obra de Kafka. Pero con esto no se ha dicho que Kafka fuera un santo consumado, pues en un sentido propio sería esta una afirmación injusta y hasta sacrilega. Se puede, empero, sostener la tesis de que Franz Kafka, por muchos de sus síntomas y con la debida precaución que aun para el observador exige cada paso por esta cumbre- la más alta dentro de lo humano- iba camino de ella. Su autocrítica sorprendentemente aguda, su extraña modestia, demasiado sobrenatural (y tan natural) y su actitud de reserva, han de explicarse por el hecho de que tampoco él se midió con medidas pequeñas, sino que se confrontó únicamente con la meta última de la naturaleza humana. En ello radica uno de los motivos que lo hicieron abstenerse de la publicación de sus obras. Su fe incondicional era una cualidad que lo situaba en la categoría de santo. (Brod 51-52)

Las primeras críticas sobre Kafka fueron escritas principalmente por Max Brod ya desde el año 1907: un simple artículo¹⁷. Diez años después, era un reconocido historiador de la literatura, Oskar Walzel, quien hacía una crítica más profunda de *El fogonero* y *La transformación*, calificando a Kafka en términos positivos e incluso grandilocuentes (Ctd en Unseld 120-122) Ya muerto Kafka, treinta años después de su primera reseña, Brod publicaba la discutida *Franz Kafka, una biografía*, no sin antes haber publicado muchos otros estudios de Kafka, al igual que unas notas de aviso para las obras inconclusas. Muchos años más tarde, otro amigo de Kafka, Gustav Janouch, publicaba sus *Conversaciones con Kafka* (1968). En este libro, testimonial si se quiere, se reunían muchas de las conversaciones que Janouch había tenido en su juventud con Kafka hacia 1920. Ahora bien, pese a que el interés de

¹⁷ “Yet, already two years before Kafka had actually published anything, Brod has drawn attention to Kafka’s unusually fine style in an article in the Berlin weekly *Die Gegenwart*. This mention of Kafka February 9, 1907, can be considered the first published reference to Kafka’s art” (Kurt, 106)

Janouch era reconstruir la imagen de su amigo, es decir, la figura biográfica de Kafka, no se pueden dejar de lado los rasgos literarios de esta obra.

Pese a sus intereses “testimoniales”, estos escritos determinaron profundamente la imagen de Kafka y su obra, es decir, influenciaron en gran medida la interpretación de una obra específicamente literaria. No se debe dejar de lado, entonces, que la biografía de Brod puede ser considerada tanto una forma de evocar el recuerdo de un amigo difunto como una interpretación de la obra literaria de Kafka según su imagen personal. En efecto, dentro de los motivos precedentes a la escritura de esta biografía, según anota el propio Brod, debe considerarse la disociación o desconocimiento que se dio de Kafka tras una lectura demasiado sesgada de sus diarios y obra¹⁸. Como se ve, ya en estos primeros años de crítica y recepción la figura biográfica se alza con una importancia equiparable a la literatura. Se puede entender que Brod se haya convertido en la primera institución de Kafka: protestas, permisos, apoyos, preguntas... Brod debió responderlo todo.

Como vemos, la figura biográfica, entendida desde la escritura, compartió un lugar central con su obra. Dentro de los temas discutidos acerca de Kafka, hubo una suerte de mezcla entre sus convicciones religiosas y sus aspiraciones literarias. Curiosamente, su obra literaria, en la medida en que se juzgó como un enigma, debía ser iluminada precisamente por las sentencias y la escritura personal de Kafka. Como se ve, la interpretación de su obra no alcanzó una autonomía definitiva de la vida del propio autor, desde que él fue, sin temor a exagerar, todo escritura. Tal es el centro del problema: Kafka fue todo escritura, su obra estaba en estrechísima conexión consigo mismo. Ahora bien, en afirmaciones como las del crítico alemán Theodor Adorno, uno años más adelante, según la cual la obra de Kafka llegó a ser difusa incluso para él mismo¹⁹, se lee un rechazo a esta clave de interpretación.

¹⁸ A este propósito Brod apuntaría: “Con renovada experiencia he advertido que los cultivadores de Kafka, que sólo lo conocen a través de sus libros, tienen una imagen totalmente falsa de él. Creen que también su trato debió haber resultado triste, desesperado. Todo lo contrario. Le hacía bien a uno estar con él. La plenitud de sus pensamientos, que exponía casi siempre en tono festivo, lo convertía al menos-y me refiero únicamente al grado más bajo- en una de las personas más interesantes que he conocido, a pesar de su modestia y su calma.” (Brod 43) Un reclamo similar lo hará Gilles Deleuze casi cuarenta años después cuando hace recordar el tono festivo y humorístico con que Kafka leía *El proceso*. Ahora bien, se podría argumentar que la seriedad, tristeza o festividad que pueda suscitar una obra puede variar radicalmente dependiendo del momento histórico en que sea leída.

¹⁹ “El artista no tiene obligación de entender su propia obra, y hay motivo especial para dudar de que Kafka entendiera la suya.” (Adorno 263) Esta idea de la comprensión *total* de la propia obra puede relacionarse con

La asociación de la figura y la escritura de carácter biográfico (correspondencias y diarios), con la obra literaria es una característica presente en muchos de los principales estudios de Kafka. Cuarenta años después de la biografía de Brod (quien sin duda se sirve más de correspondencias, diarios y aforismos que de novelas o relatos para su interpretación de Kafka) Guilles Deleuze y Félix Guatari (*Franz Kafka, por una literatura menor*) funden estos dos lados, el “biográfico” y el “literario” en su visión de Kafka como una *máquina de escritura*. El *De Kafka a Kafka* de Maurice Blanchot tratará también, en buena medida, tanto la obra literaria como la biografía de Kafka.

Ahora bien, la reducida publicación de artículos y estudios precedentes al final de la segunda guerra mundial coincide en parte con la interpretación mística o religiosa de Kafka. Debe entenderse sin duda la preponderancia de Brod²⁰ y de los académicos judíos en esta perspectiva de Kafka, ya que osaron, entre unos pocos, estudiar a un autor judío de lengua alemana en pleno régimen nazi²¹. Evidentemente, esta no fue la única entre las “claves” de lectura, pero sí una de las más importantes.

Finalizada la guerra, y con la experiencia de esta sobre la espalda de muchas generaciones, la “clave” de lectura de Kafka, su interpretación, cambia de fundamento. No solo la experiencia bélica influirá sobre este tipo de recepción, sino también la experiencia de los regímenes totalitarios imperantes en la primera mitad de siglo: fascismo y nazismo, e incluso el comunismo. Curiosamente, también se operó una suerte de selección de los elementos biográficos pertinentes para la construcción de esta imagen: la relación de Kafka con el aparato burocrático, del cual hacía parte, cobró más importancia que su relación, por ejemplo, con el judaísmo o que su concepción, expresada en diarios y correspondencias, de la literatura. Como se ve, y con esto me refiero particularmente a los textos anteriormente citados, esa otra parte de la escritura de Kafka, aquella que hacía referencia a los propósitos religiosos del texto, pasó a un segundo lugar.

un relato titulado *Once hijos* donde Kafka hace una parodia del padre que se jacta de conocer a sus once hijos hasta el más minino detalle.

²⁰ Because Kafka’s best friend Max Brod possessed special authority as his literary executor, Brod’s view of Kafka’s stories as existentially religious gained canonical status in the 1920s and 1930s. (Rolleston 1)

²¹ “Tras la toma del poder por el partido nacionalsocialista, Kafka se había convertido en un autor proscrito . La totalidad de su obra fue incluida poco después, en octubre de 1933, en la Lista I de la literatura perjudicial e indeseable” (Unselde)

Ahora, si en una primera interpretación, aquella de la biografía de Brod, la lectura de Kafka debía ser guiada por el hálito místico y religioso, en estas primeras décadas tras la guerra la obra de Kafka debe leerse como la anticipación del futuro bélico: aquel que, treinta años antes, intuía los regímenes totalitarios de guerra y posguerra. Autores de perspectivas tan variadas como Hanna Arendt, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Gilles Deleuze o Milán Kundera, por no continuar con la lista, coinciden en este punto. Para ellos, el contexto de los regímenes totalitarios resulta mucho más apropiado que el religioso:

Klaus Mann ha llamado la atención sobre las analogías existentes entre el mundo de Kafka y el Tercer Reich. La alusión política es sin duda totalmente ajena a una obra cuyo “odio a aquel contra el que se dirige la lucha” era demasiado irreconciliable como para que confirmara su fachada por la más mínima concesión a un realismo estético de cualquier tipo, es decir, por la admisión de lo que el objeto de odio pretende ser; pero, en todo caso, el contenido de esa obra apunta más al nacionalsocialismo que al oculto dominio de Dios. (Adorno 277)

En 1944, unas cuantas décadas antes de esta frase, Hanna Arendt apunta a esta imagen de Kafka en su ensayo *Franz Kafka, revalorado* (Nótese como ya el solo título supone un cambio de perspectiva):

El mundo de Kafka es sin duda terrible. Hoy sabemos, seguramente mejor que años atrás, que ese mundo es algo más que una pesadilla, y que, por el contrario, *encaja estructuralmente, con inquietante exactitud, con la realidad que se nos obliga a vivir*. Lo grandioso de la obra de Kafka radica en que hoy resulta tan estremecedora como entonces: la realidad de las cámaras de gas no ha hecho perder su inmediatez al horror de En la colonia penitenciaria. (Ctd en Kafka, *Novelas* 182. Cursivas mías)

Tenemos, entonces, dos interpretaciones de Kafka: aquella que apunta a las aspiraciones místicas y religiosas del autor, y otra que se basa en la experiencia de los regímenes totalitarios y la guerra, es decir, un trasfondo social. Frente a esta dicotomía, el caso de Walter Benjamin cobra cierto interés. Como se sabe, Benjamin siempre estuvo interesado en Kafka. Entre sus numerosos escritos contamos tres ensayos sobre el tema: *Franz Kafka* (1934), *Construyendo la muralla china* (1938) y su famosa *Carta a Scholem* (1938). Sin lugar a dudas, en este último trabajo, Benjamin plantea una de las interpretaciones de Kafka más importantes y más conocidas que se hayan hecho en esa primera mitad de siglo. Como se ha repetido, incluso hasta la saciedad, Benjamin consideraba la obra de Kafka entre dos focos, uno religioso y otro moderno: “La obra de Kafka es una elipse cuyos focos, muy alejado el uno del otro, están determinados de un lado por la experiencia mística (que es sobre todo la

experiencia de la tradición) y de otro por la experiencia del hombre moderno de la gran ciudad.” (Benjamin, *Iluminaciones I* 203)

Experiencia que sin duda tiene mucho que ver con el fondo de regímenes políticos y aparatos burocráticos, como aquel de *El proceso*:

Al hablar de la experiencia del hombre moderno en la gran ciudad abarco en ella distintos elementos. Hablo en primer lugar del ciudadano del Estado moderno, que se sabe entregado a un inabarcable aparato burocrático, cuyas funciones dirigen instancias no demasiado precisas para los órganos que las cumplen, cuanto menos para los que están sujetos a ellas (se sabe bien que es este uno de los estratos de significación de las novelas, especialmente de *El proceso*.) (Benjamin, *Iluminaciones I* 204)

La historia de la crítica de Kafka que he venido construyendo coincide con el problema que supuso para Benjamin esta imagen de Kafka. Como es sabido, Kafka fue muy criticado por una gran parte de académicos de izquierda o de filiación comunista. El caso de Georg Lukács, en su ensayo *Thomas Mann o Franz Kafka*, muestra hasta qué punto la obra de Kafka pareció reaccionaria a muchos escritores que pugnaban por una praxis política revolucionaria. Tal antipatía no se dio tan solo en el ámbito estrictamente académico: en 1930, el periódico comunista *Die Action* lanzaba una osada encuesta cuya pregunta central giraba en torno de la necesidad de quemar o no la obra de Kafka. Al establecer estos dos polos entre los cuales se encuentra Kafka, Benjamin se ve expuesto, por así decirlo, a la crítica de dos perspectivas, al parecer irreconciliables, provenientes tanto de la lectura religiosa como de la lectura “política”, encabezadas por los lectores y amigos de Benjamin: Bertolt Brecht y Gershom Scholem. (Benjamin, *Iluminaciones I* 219)

Como se ve, la interpretación de Kafka puede resultar muy variada, de forma que dos perspectivas, analizando un mismo aspecto, por ejemplo, puedan llegar a ser incluso opuestas. Hanna Arendt, hablando precisamente de esta revaloración de Kafka, da cuenta de este incómodo rasgo: “Una característica de la resonancia de la obra de Kafka es que las escuelas más diversas han intentado siempre hacerlo suyo.” (Kafka, *Novelas* 174) De igual forma, este problema es parte del origen del ensayo *Contra la interpretación* de la crítica norteamericana Susan Sontag:

La obra de Kafka, por ejemplo, ha estado sujeta a secuestros en serie por no menos de tres ejércitos de intérpretes. Quienes leen a Kafka como alegoría social ven en él ejemplos clínicos de las frustraciones y la insensatez de la burocracia moderna, y su expresión definitiva en el estado totalitario. Quienes leen a Kafka como alegoría psicoanalítica ven en él desesperadas revelaciones del temor de Kafka a su padre, sus angustias de castración, su sensación de impotencia, su dependencia de los sueños. Quienes leen a Kafka como alegoría religiosa explican que K. intenta, en *El castillo*, ganarse el acceso al cielo; que José K., en *El proceso*, es juzgado por la inexorable y misteriosa justicia de Dios... (Sontag 31-32)

Un análisis de la crítica de Kafka jamás podrá abarcar todas las publicaciones y estudios sobre su obra en la medida en que esta responde precisamente a las más numerosas interpretaciones y perspectivas. Se debe comprender entonces, como característica intrínseca de esta obra, su aptitud para ser tratada y desarrollada desde las más diversas aproximaciones. Se podría argüir que la obra de Kafka responde, en ese sentido, a muchas de las preocupaciones contemporáneas, de forma que su estudio se vaya actualizando con el paso de los años. Esta evolución de la imagen de Kafka muestra hasta qué punto su obra se ha desarrollado con el tiempo, cómo después de cada década va suscitando diferentes problemas y formas de analizarlos. Se podría plantear, de acuerdo a estos supuestos, que Kafka ha podido concentrar las contradicciones e inquietudes de una época que aún sigue siendo la nuestra. Tal sería una visión más reconciliadora de la enorme crítica sobre Kafka que, fuerza es admitirlo, ha violentado también su obra.

Ahora bien, quisiera hacer una última recapitulación de estas dos figuras de Kafka planteadas desde los años treinta hasta los años noventa. Tal tentativa no sería más que una abstracción, pero en todo caso me parece una buena forma de concluir estas tendencias críticas de Kafka. Diré, entonces, que la crítica de Kafka puede ser dividida entre una figura celeste y una figura terrenal. El sentido de la obra apuntará, entonces, hacia alguna de estas dos direcciones.

En lo que a la figura celeste se refiere, como bien lo muestra esta asociación, una imagen de religión sería indisociable; de igual manera, la figura apropiada sería la del *asceta* cuyos intereses reposan en el cielo, es decir, en un propósito más elevado, trascendental si se quiere. No hay sorpresa si se compara esta figura con la de Brod: es exactamente la que se proponía crear cuando sostenía la santidad de Kafka. Ahora bien, esta imagen no es arbitraria: Kafka aspiraba a una vida ascética, sin ningún lujo o comodidad, encerrado en una pequeña habitación con el único fin de dedicarse a su única vocación: la escritura. Esta imagen nos

sugiere que la religión de Kafka fue su escritura, este era su fin trascendental que lo relaciona a la llamada “sacralización de la literatura” ya mencionada. Kafka fue, entonces, un asceta de la escritura.

La figura terrenal es el otro polo sin ser necesariamente contrario al anterior. La imagen del santo o el asceta pierde importancia, sin por ello ser descartada, ante el sentido de una obra que estaba enraizada en la realidad más concreta, y por ello más profunda, de la época. El enfoque social y político, en su más amplio sentido, es el fundamento de esta obra. Kafka capta entonces, a través de su obra, los profundos cambios sociales que atravesaba la Europa, ¡o incluso el mundo!, del siglo XX. La guerra, el capitalismo, la sociedad de control:

En las sociedades disciplinarias siempre había que volver a empezar (terminada la escuela, empieza el cuartel, después de éste viene la fábrica), mientras que en las sociedades de control nunca se termina nada: la empresa, la formación o el servicio son los estados metaestables y coexistentes de una misma modulación, una especie de deformador universal. Kafka, que se instalaba ya en la bisagra entre ambos tipos de sociedad, describió en *El proceso* sus formas jurídicas más temibles: la absolución aparente (entre dos encierros), típica de las sociedades disciplinarias, y el aplazamiento ilimitado (en continua variación) de las sociedades de control son dos formas de vida jurídicamente muy distintas, y si el derecho actual es un derecho en crisis, vacilante, ello sucede porque estamos abandonando unas formas y transitando hacia las otras. (Deleuze, *Conversaciones* 280-281)

Desde 1940 hasta 1990 (!) se sostiene la idea de que Kafka ha descrito el curso histórico, social o económico que definiría nuestra historia actual. Se puede comprender, entonces, la importancia, e incluso la actualidad, de un autor que ha mantenido una relación tan estrecha con nuestra época.

De estas dos figuras tan dispares se comprende que haya surgido una polémica sobre la posición de Kafka frente a la realidad de su época. En tanto asceta, se le reprocha una distancia frente a los eventos más cercanos de su realidad histórica, como si este los omitiese, los negase o los reprimiese. En tanto testigo histórico, una visión parcial, deformada o incluso nihilista del decurso histórico, como lo sostiene Lukács. Se ve, entonces, un problema entre la posición del escritor y su historia.

1.3 El problema de una aproximación histórica a Kafka

Como ya se ha dicho anteriormente, la obra de Kafka ha planteado un problema de interpretación tan agudo como sólo pocos escritores del periodo lo han podido suscitar: el

dilema de la posición del escritor frente a la realidad histórico-social de su época. En efecto, la escritura de Kafka se muestra en el detalle casi “pura” con respecto a todo lo que concierne a la referencia histórica. Bien sea de los *pogromos* contra los judíos, de la primera guerra mundial o del surgimiento de Checoslovaquia, la escritura de Kafka en su conjunto, tanto la biográfica como la literaria, no nos dice gran cosa: hay un mutismo frente al acontecer histórico.

Este mutismo tiene diversos aspectos, y por ello es uno de los temas de no menor importancia en lo que a la crítica de Kafka atañe. Marthe Robert lo ha estudiado desde lo que ella ha llamado *la degradación del nombre en Kafka (Franz Kafka o la soledad)*, título que resulta bastante sugerente teniendo en cuenta la tradición judaica a la cual pertenecía Kafka. Robert explica este fenómeno en unas cuantas líneas: Karl Rossmann, Josef K. y K: los nombres en Kafka van degradándose a lo largo de su evolución artística hasta llegar a una sola letra. Mirada en su conjunto, a esta degradación se le debería agregar la desaparición de la perspectiva histórica en Kafka, al menos en lo que atañe a las referencias temporales y espaciales: de Norteamérica, Oklahoma y Nueva York, pasando por la ciudad incógnita de *El proceso*, se llega a un espacio casi inmaterial, sin ningún rasgo llamativo, como es la aldea de *El castillo*, aldea que se acerca al carácter alegórico²² tan discutido en Kafka. Por otro lado, en sus narraciones breves ocurre también esta suerte de “purificación” o “neutralidad”: no en vano el uso de la parábola como género o la aparición de personajes genéricos como los animales.

Entender la historia en Kafka se nos presenta como un problema intrínseco de su escritura, problema que se agudiza a causa del rechazo del propio autor a la simple referencia de su época. Planteamos, entonces, la idea de que hay una ausencia de perspectiva histórica, o al menos un oscurecimiento de esta en su obra. Toda referencia es totalmente ajena, discordante, a su obra: “Todas sus historias se desarrollan en el mismo espacio inespacial, espacio tan cerrado y tan articulado que el lector siente escalofríos cuando la novela cita algo

²² “Un pequeño desplazamiento de acentos en esta historia talmúdica y ya estamos en medio del mundo kafkiano. El hombre actual vive en su cuerpo como K. en la aldea al pie de la montaña del castillo: como un extraño, como un paria que nada sabe de las leyes que unen a ese cuerpo con otros órdenes superiores”. (Benjamin, *Iluminaciones I* 214)

que no tiene su lugar en aquel ámbito- como ocurre con España o la Francia meridional en un lugar del Castillo.” (Adorno, *Apuntes sobre Kafka* 274)

Es fácil entender que la crítica de Kafka haya visto en tal aspecto una falta de compromiso de su escritura frente a la realidad histórica del momento. Eso, o que el correcto horizonte histórico de su obra fuese el periodo de guerra y posguerra, es decir, una perspectiva futura que no pertenecía a la época de Kafka como lo sugería Arendt, y que a partir de este horizonte histórico deba ser analizado²³. Ahora bien, incluso teniendo en cuenta tales horizontes, en 1958 uno de los críticos literarios más influyentes de la época, Georg Lukács, se valía de este argumento, junto con muchos otros, para hacer una crítica de Kafka como escritor vanguardista. Cabe anotar, antes de proseguir, que igualmente muchos críticos soviéticos se sirvieron de esta perspectiva para juzgar a Kafka.

En su libro, *Significación actual del realismo crítico*, Lukács establece dos posiciones ideológicas radicalmente diferentes en la literatura de la época: el realismo crítico y el vanguardismo. Esta distinción tendría su origen en la posición de la obra literaria con respecto a la historia dividida entre el capitalismo y el socialismo, según Lukács. La perspectiva histórica en la obra, es decir, la correcta o incorrecta visión de ella desde esta división, marcaría la diferencia entre estas dos formas de plasmar la realidad. La vanguardia, entendida como una posición que no tiene en cuenta la perspectiva socialista, cae en el error de abstraer una situación concreta, aquella de la guerra y del capitalismo tardío, y así eternizar el estado de angustia producido por esta:

Kafka, que en sus detalles es siempre extraordinaria e impresionantemente real, concentra todos los recursos de su arte en expresar su visión angustiosa de la esencia del mundo como si esa visión fuera “la” realidad; y así, a su manera peculiar, la elimina igualmente. Los detalles realistas se convierten en su obra en elementos portadores de una irrealidad fantasmagórica, de un mundo de pesadilla, el cual, por consecuencia tiene que perder precisamente su carácter de mundo, y sólo puede tener una realidad en el sujeto, como vehículo de una reacción de angustia. (Lukács 29-30)

²³ Para Walter Benjamin la no percepción del entorno permite precisamente a Kafka percibir “lo que iba a venir”: “Kafka vive en un mundo complementario. (Y en ello está emparentado con Klee, cuya obra se alza en la pintura tan esencialmente aislada como la de Kafka en literatura) Kafka percibía el complemento sin percibir lo que le rodeaba. Si decimos que percibía lo que iba a venir, sin percibir lo que hoy ocurre, diremos que lo percibía en cuanto un particular concernido por ello. A sus ademanes de terror les favorece el espléndido ámbito de juego que la catástrofe no conocerá.” (Benjamin, *Iluminaciones I* 206)

Y más adelante: “El mundo infernal del capitalismo de hoy día y la imposibilidad del ser humano para oponerse a este inframundo es lo que proporciona el contenido de la obra literaria de Kafka.” (Lukács 100)

En oposición a la visión angustiosa de Kafka, Lukács expone el realismo crítico en la literatura, tendencia que, como su nombre lo indica, no estaría determinada por un acercamiento inmediato a la realidad, sino uno crítico. La posición frente a la historia es entonces la clave para comprender aquello que hace del realismo un “realismo crítico verdaderamente vital”. En este último, la historia aparece desde la perspectiva del socialismo: una historia concreta y modificable, y cuyo curso está en las manos del hombre y no ajena a él:

Cada fragmento concreto del presente se mueve hacia un algo concreto, y el sentido humano de cada uno de estos movimientos, su importancia desde el punto de vista del progreso de la humanidad, resalta siempre claramente. Es nuestra realidad, la que nosotros moldeamos, la que nos moldea, la que hay que aprender a sentir con toda su problemática, con todas las sublevaciones del inframundo que hay en ella; viéndola como nuestro terruño, como nuestra patria, “como el círculo en que se cumple mi actividad.” (Lukács 102)

Parece claro que la perspectiva de la historia en Kafka es juzgada por Lukács contraria a la perspectiva del socialismo, y por ello hace de él un escritor, si no apologético, al menos ideológicamente favorable al capitalismo: cuando Kafka eterniza un tipo de relaciones concretas en su visión de “la” realidad, aquel mundo de pesadilla, hace de ellas precisamente algo inmodificable por el terror mismo que ellas producen al lector, de forma que este queda sumido en el estado de angustia que Lukács señalaba anteriormente. La perspectiva histórica en Kafka, como se ve, determinaría radicalmente un juicio negativo o positivo de su posición como escritor ante la realidad.

Dentro de los numerosos acercamientos teóricos a este problema, otra perspectiva es sustentada en el ensayo de Theodor Adorno titulado *Apuntes sobre Kafka* (1953). Adorno, al igual que Lukács, sin duda apunta a una ausencia de la historia en Kafka: “Su obra se comporta herméticamente respecto de la historia: hay un tabú sobre el concepto de ésta. A la eternidad del momento histórico corresponde la idea de naturalidad impura e invariancia del decurso del mundo.” (Adorno 275) De igual forma, también señala la imagen del capitalismo tardío como el fondo de esta obra; sin embargo, Adorno hace la salvedad de que esta imagen

debe ser entendida desde un movimiento histórico de mucha mayor amplitud: el retorno del curso de la historia al mito, es decir, a su fase inicial. Kafka es, en palabras de Adorno, aquel que ha descrito el verdadero decurso histórico de la modernidad:

El embozado dominio emite el veredicto histórico. Así se construye el mito del poder ciego que se reproduce infinitamente a sí mismo. En la más reciente fase de este poder, la de los controles burocráticos, Kafka reconoce la fase primera; y la segregación de esta fase se presenta como prehistoria. Las quiebras y deformaciones de la modernidad son para Kafka huellas de la edad de piedra, y las figuras de tiza de las pizarras de ayer, que nadie borró, son las verdaderas pinturas rupestres. (Adorno 279)

Esta concepción de la historia es radicalmente contraria a la sugerida por Lukács: al movimiento dirigido hacia un progreso, Adorno opone una visión de la historia que retorna a su fase inicial a través de los regímenes totalitarios. De tal contraposición se deduce que las imágenes de Kafka serán necesariamente contrarias en lo que a la exposición de la verdad histórica se refiere: o bien la una plantea un decurso de la historia inalterable tras eternizar una situación no solo concreta sino modificable, y es falsa por eso, o bien la otra plantea precisamente que la historia se repite a causa de un proceso que se ha vuelto inalterable para el individuo, y por ello es verdadera. En la obra de Kafka se problematizaría, entonces, tanto para Lukács como para Adorno, la correcta visión de la historia.²⁴ Ahora bien, en la medida en que este problema excede con mucho el dominio literario, esta discusión no aportaría mucho más a un estudio de Kafka; parece pertinente, entonces, volver a la forma en que cada uno de estos autores interpreta la perspectiva histórica en Kafka.

Lukács analiza la “historia” en Kafka desde dos aspectos: aquel que podríamos llamar el concreto, el aquí y ahora totalmente accesorio, es decir, las referencias históricas aisladas, y aquel que se expresa en la totalidad de la obra: “la” realidad capitalista. La imposibilidad de hacer confluír estos dos aspectos caracterizaría la perspectiva de la historia en la vanguardia:

Pero, si un escritor, con unas convicciones vanguardistas tan señaladas, tiene además verdadero talento, sus creaciones expresarán siempre, hasta cierto grado también, un *hic et nunc* concreto. Así, la ciudad de Dublín, en Joyce, y la monarquía de los Habsburgo, en Kafka y Musil, se hacen sensibles en la atmósfera que envuelve la trama. Sin embargo, en ellos, este aspecto será sólo, en mayor o menor medida, un subproducto secundario, y no una parte integrante de la esencialidad artística de sus obras. (Lukacs 24)

²⁴ Justamente en una carta dirigida a Benjamin, Adorno anota: “La relación entre protohistoria y modernidad todavía no está conceptualizada, y de ello ha de depender en última instancia una *interpretación lograda de Kafka*”(Adorno, *Correspondencia* 79)

El análisis histórico en Kafka se encuentra, entonces, en oposición al estudio de su “esencialidad artística”, es decir, al estudiar la historia en Kafka se está estudiando quizás el aspecto más débil y menos llamativo de su obra. Lukács establece así una oposición entre historia y estética: al estudiar la historia en Kafka se ve solo lo accesorio, no se ve su esencia artística que es lo realmente importante en las obras vanguardistas. De tal posición se sigue, que aquel que estudia la historia concreta en Kafka no hace más que omitir una verdadera apreciación estética.

En Adorno la relación de estética e historia es, al igual que en Lukács, problemática; en efecto, la obra de Kafka parece abstraerse de la historia en su calidad de obra de arte moderno:

El arte moderno o nuevo, doblado por el peso desmesurado de la empiria, toma a esta tan en serio que pierde el gusto por la ficción. Ante todo, no quiere repetir la fachada. Al impedir la contaminación con lo que simplemente es, el arte moderno lo abraza tanto más inexorablemente. La fuerza de Kafka ya es la de un sentimiento de realidad negativo; lo que en él le parece fantástico a quienes no entiende nada es el *comment c'est*. (Adorno, *Teoría estética* 33)

Como ya lo mencioné anteriormente, y como estos dos autores sostienen, la obra de Kafka significa una ruptura con la novela realista, es decir, con la representación: “Esta era moral: una toma de partido pro o contra los personajes de la novela. La nueva es una toma de partido contra la mentira de la representación, propiamente hablando contra el narrador mismo, el cual, en cuanto comentarista supervisor de los acontecimientos, trata de corregir su inevitable apreciación.” (Adorno, *Notas sobre literatura* I 46)

Si hiciéramos una comparación entre estas dos concepciones, encontraríamos curiosamente una similitud. La historia en su relación con el arte moderno aparece bien sea como “la contaminación de lo que simplemente es” o como un “subproducto secundario, y no una parte integrante de la esencialidad artística de sus obras.” Como se ve, todas estas caracterizaciones de la realidad histórica son en extremo negativas ya que no son compatibles con el “purismo” o “hermetismo” del arte moderno.

Ahora bien, como el mismo Lukács admite, hay una suerte de “desliz” en la obra de Kafka que permite proyectar la situación del imperio Austro- húngaro en la atmosfera de su obra. Por otro lado, el mismo Adorno señala cómo las tendencias económicas de la época son también proyectadas en la obra de Kafka:

Como en la época del capitalismo defectuoso, el peso de la culpa se carga a los agentes de la circulación o de servicios, viajantes, empleados de banca, camareros, descargando de ella a la esfera de producción. Los parados –en El castillo- y los emigrantes –en América- se preparan como fósiles de la desclasificación. Las tendencias económicas cuyos restos representan esas personas ya antes de imponerse las tendencias económicas, *no eran tan extrañas a Kafka como puede hacer suponer el procedimiento hermético.* (Adorno, *Apuntes sobre Kafka* 278 *Cursivas mías*)

La conclusión de estos dos autores, a mi entender, es que la obra de Kafka no alcanza un “purismo” total, y que, pese a todo, sí proyecta situaciones sociales y económicas concretas, incluso si es de una forma aislada. Ahora bien, ¿por qué no suponer que precisamente gracias a este purismo la intromisión de las referencias históricas, *el hic et nunc*, adquiere cierto relieve? Como bien lo señala Adorno, al lector habituado a Kafka le resulta escalofriante toda referencia al *comment c'est*, de forma tal que ella no pueda por lo menos que llamar su atención. En *El desaparecido*, por ejemplo, las descripciones del trabajo son muy detalladas, de manera tal que al lector le resulta evidente la atención excesiva que da Kafka a las descripciones de la ciudad, las máquinas, las empresas y el trabajo:

Era una especie de negocio de comisiones y expediciones de un tipo que, por lo que Karl podía recordar, quizás no existiera en Europa. El negocio consistía efectivamente en un tipo de tráfico que no llevaba las mercancías de los productores a los consumidores o al comercio, sino que aseguraba la mediación de todas las mercancías y materias primas a las grandes plantas industriales y entre ellas. (Kafka, *El desaparecido* 54)

Y más adelante:

En medio de la sala había un tráfico continuo de gente que se apresuraba de un lado al otro. Ninguno saludaba, el saludo se había suprimido, cada uno se acomodaba al paso del que le precedía y miraba al suelo, por el que quería desplazarse lo más rápidamente posible, o se limitaba a captar con rápidos vistazos algunas palabras o números de los papeles que sostenía en la mano y que ondeaba debido a la premura del paso. (Kafka, *El desaparecido* 55)

Se podría argüir que en el caso de esta novela, *El desaparecido*, Kafka evita el tinte de una novela de “crítica social” recurriendo no solo a espacios imaginarios, sino a la descripción de situaciones cómica y exageradas. Sin embargo, se podría argüir también el hecho de que Norteamérica, y no el Imperio austrohúngaro o Praga, sea el lugar donde la novela tiene lugar, tiene relación con la necesidad que Kafka tiene de una ciudad genérica, Nueva York, para plasmar y exagerar la experiencia del trabajo urbano tal como podía y podría ser entendida en la época. Aquella intromisión de la historia entra en la obra precisamente para ser no eliminada sino ampliada. La problemática social, la del trabajo por ejemplo, tiene un

desarrollo quizás más profundo sin por ello dejar de ser una referencia a los conflictos del periodo.

Como bien lo decía Lukács, la situación de la monarquía Habsburgo en su relación con el Imperio Austro-Hungaro se proyecta en la atmósfera de ciertas obras de Kafka. Pero no solo eso, esta se amplía hasta llegar a un problema espacial de rasgos más generales: la separación entre centro, periferia y frontera, motivo que está en parte del origen del conflicto de *El castillo* y de las narraciones agrupadas en torno a *La construcción de la muralla china*.

Finalmente, es claro que en novelas como *El proceso* o en relatos como *La transformación* y *La condena* este “sentimiento negativo de la realidad” descrito por Adorno queda en evidencia. Pero, ¿qué decir de los relatos como *Investigaciones de un perro*, *Sobre la cuestión de las leyes* o *Josefina la cantante*, donde la aparición de personajes genéricos, como son los animales, permite a Kafka un espacio de enunciación colectivo y una reflexión sobre la comunidad?:

Nosotros, los perros, en cambio... Se puede afirmar, sin temor a equivocarse, que vivimos literalmente apelotonados en un único montón, todos, por muy diferentes que seamos a raíz de las innumerables y profundas diferencias que se ha ido generando en el curso de los tiempos. ¡Todos en un montón! Algo nos impulsa a juntarnos y nadie puede impedirnos satisfacer este impulso, todas nuestras leyes e instituciones, las pocas que aún recuerdo y las innumerables que he olvidado, se remontan a esta máxima dicha de la que somos capaces, la cálida convivencia. (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 806)

O: “No hay nadie a quien su canto no arrebate, lo cual se ha de estimar tanto más cuanto que nuestra *raza*, en general, no ama la música” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 251. Cursivas mías)

El uso repetido de palabras como *raza* o *pueblo* en los relatos muestra precisamente un profundo cambio en la posición del narrador y del escritor frente a sus personajes. De forma tal que, desde los primeros protagonistas de Kafka, se dé una transición hacia personajes colectivos: chinos, perros y ratones. No en vano, las hipótesis interpretativas de estos relatos los han asociado al tema de la cultura, la lengua y la religión de los judíos centroeuropeos. (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 1156-1157) Por otro lado, la forma misma de narrar cambia junto con sus motivos, de forma que las narraciones lleguen a un grado de reflexividad mayor que en las obras anteriores.

Teniendo en cuenta tales transiciones, no puede por lo menos que preguntarse por la relación de Kafka con la historia en estos diversos aspectos: la estructuración del espacio, la descripción del trabajo y la colectivización de los personajes. Su obra mantiene entonces un lazo cambiante con la descripción de la realidad concreta que se ilustra precisamente en este cambio de actitudes, como por ejemplo aquella con el judaísmo o con la imagen de comunidad. El “purismo” de Kafka ante la historia debe o ser cuestionado o bien ser visto desde una perspectiva distinta teniendo en cuenta tales transformaciones.

Nos detenemos entonces frente a un problema de interpretación de Kafka: su hermetismo frente a la realidad aparece como la clave inicial para comenzar una interpretación histórica. La ausencia de lo que hemos llamado una historia concreta nos muestra precisamente de qué manera Kafka podía entender su realidad y de qué manera podía plasmarla. Espacios, relaciones de trabajo e imágenes de comunidad nos permiten comprender precisamente la realidad que Kafka percibió y sus actitudes ante ella.

2. Primera obra: la oposición entre el campo y la ciudad

2.1 Praga y la familia Kafka

Como bien se ha mencionado antes, el Imperio austro-húngaro atravesaba, en su conjunto, la llamada entrada del capitalismo liberal, proceso que conllevaría toda una suerte de reformas y transformaciones políticas y sociales a gran escala dentro del imperio, siendo la más notoria el desplazamiento de una inmensa población rural a las ciudades. Tal fue el caso de la relación de Praga y Bohemia, donde la migración haría que esta ciudad quintuplicase su población en un lapso de cuarenta años entre 1880 y 1920, de forma que, gracias a este aumento, la gran industria encontraría la mano de obra necesaria para desarrollarse. Las pequeñas ciudades comenzarían, entonces, un crecimiento acelerado que cambiaría su antigua configuración: Praga, por ejemplo, absorbería municipios como Josefov en 1850, Vyšehrad en 1883, Holešovice, Bubny y Libeň en 1901; a su vez, muchas de las ideas de Eugène Haussmann empleadas en la transformación de París serían imitadas en la reconstrucción de los antiguos barrios praguenses. Por otro lado, las grandes fábricas industriales comenzarían no solo a rodear Praga, sino a instalarse en ella. Del crecimiento de estas, conformadas por un mayor número de obreros, se explica el surgimiento de muchas empresas encargadas de asegurar a dichos trabajadores expuestos a unas condiciones de trabajo más riesgosas en las grandes fábricas. Justamente, Kafka fue empleado en una de las primeras empresas de esta clase, la empresa aseguradora Assicurazioni Generali.

Ahora bien, la familia Kafka lejos de estar aislada de estos movimientos demográficos y sociales, fue producto de ellos: el matrimonio Kafka-Löwy fue la unión, a grandes rasgos, de un padre de origen rural, humilde, y una madre de origen urbano perteneciente a la próspera burguesía. En efecto, el padre de Kafka, Hermann Kafka, era originario de Bohemia, es decir, de origen campesino. A este propósito, Klaus Wagenbach nos dice lo siguiente:

Todos ya desde niños tenían que levantarse muy temprano, también en invierno, para, muchas veces descalzos, llevar la carne en una carretilla a las aldeas vecinas. Los recursos del carnicero (Jakob Kafka) eran en extremo modestos. La familia, compuesta por ocho personas, vivía en una de esas cabañas que tanto abundan en Bohemia, apenas más alta que un hombre, formada por una sola estancia a ras de suelo. (*Franz Kafka en testimonios personales y documentos gráficos* 19)

Y más adelante:

A los catorce años salió Herrmann Kafka de Wossek para buscar fortuna como vendedor ambulante, al parecer con éxito. Después de cumplir el servicio militar se estableció en Praga, abriendo dos años más tarde una tienda de artículos de fantasía, para lo cual contó seguramente con algún dinero de su novia Julie Lowy, que, como hija de una fabricante de cerveza, disponía de más recursos. (*Franz Kafka en testimonios personales y documentos gráficos* 19-20)

Se entiende que aquella generación de origen campesino, personificada por el joven Hermann Kafka, haga una transición radical hacia la burguesía urbana. Tal cambio no sólo supuso una transformación inusitada de las profesiones o los espacios, sino que también los obligó a adoptar una serie de costumbres de vida muy distintas. El hecho de que la distancia que separa a la generación del padre de la del hijo no sólo sea la pérdida de ciertas hábitos, sino la pérdida de una lengua, el checo, muestra hasta qué punto esta transición fue no sólo rápida sino de una necesidad apremiante:

En Wossek sobrevivía aún, resto de una importante comunidad primitiva, una escuela judía que es donde el padre de Kafka (cuya lengua materna era el checo) debió de adquirir los conocimientos elementales para leer y escribir alemán. Aún en las cartas que con treinta años escribió a su novia aparecen muchas faltas y, a juzgar por la expresión, deben de haber sido redactadas con ayuda de uno de esos libritos de modelos epistolares (Wagenbach, *Franz Kafka en testimonios personales y documentos gráficos* 19)

La transición del campo a la ciudad y el posterior aprendizaje del alemán muestran precisamente cómo Hermann Kafka se vio impulsado por un deseo de ascenso social que determinó su concepción de vida. En efecto, la migración bohemia a Praga fue tan numerosa, que el ascenso social apareció como la única salida para muchos judíos de la proletarización sino del creciente nacionalismo de la región de bohemia, caracterizado justamente por su antisemitismo. El alemán, la lengua estatal y de aquellos que detentaban el poder económico, se impuso como la entrada a este pequeño círculo para la población judía:

Por entonces la ciudad había rebasado esos límites, de forma que contando la periferia su población sobrepasaba los 600.000 habitantes. Por otra parte, la intensa inmigración de población checa había convertido la antigua ciudad inminentemente alemana en una capital casi exclusivamente checa con una minoría de 32.000 germano hablantes, judíos más de la mitad de ellos: la Praga alemana era a la vez una Praga judía. (Wagenbach, *la Praga de Kafka: guía de viajes y de lectura* 19-20)

Ahora bien, podríamos plantear que la raíz campesina de la familia Kafka determinó profundamente su estructura familiar y parte del conflicto entre el padre y el hijo. En su *Carta al padre*, Kafka ve de cierta manera cómo la fortaleza de su padre se debe precisamente al origen rural, en tanto que su debilidad, como hijo, a su origen urbano,

burgués. Vemos alzarse entonces dos figuras: el primer Kafka, el padre, como un hombre endurecido, fortalecido por las duras condiciones del campo, orgulloso de sus hazañas físicas; su lengua materna es precisamente el checo, el idioma más vivo y por ello más popular de la región de Bohemia e incluso de Praga. El otro Kafka, al contrario de este, aparece como un joven rodeado de facilidades y comodidades, con un trabajo de escritorio y de carácter intelectual: el derecho; su lengua materna, por oposición a la del padre, es la lengua del poder económico y social que en su limitación a una minoría hace precisamente de ella una lengua disecada: el alemán, lengua que, a diferencia del checo, no tomaba ningún préstamo de las lenguas vecinas, haciendo de ella, lo repito, una lengua estática. Consecuentemente con esta explicación, se podría interpretar que en las figuras del padre y del hijo confluían parte de las contradicciones inherentes a las transformaciones sociales de la época, como aquella de la distinción entre el campo y la ciudad.

Ahora bien, plantear esta relación de una forma tan binaria sería sin duda un equívoco. En efecto, Hermann Kafka ejerció desde muy joven la profesión de comerciante en Praga, lo que sin duda lo obligaría a entrar en un conjunto de relaciones y aspiraciones esencialmente urbanas, como aquella del deseo por el ascenso social: Hermann comienza entonces, desde muy temprano, a imitar las aspiraciones y costumbres de la clase alta judía sin mostrar una nostalgia por aquel pasado mucho más humilde. De ahí quizás la terrible contradicción que sintió el joven Franz Kafka al verse obligado a continuar aquel ascenso social iniciado por su padre, que le resultaría no solo injusto, sino inadmisibile. Su educación en la escuela alemana o su elección del derecho están ligadas precisamente a estas presiones sociales ejercidas por el padre, lo cual explicaría el fracaso de una carrera artística: la escapatoria al círculo paterno.

Por otro lado, esta nostalgia que hemos mencionado a propósito de una vida campestre, y por ello más simple, fue heredada paradójicamente por el joven Kafka. En sus cartas, diarios y, sobre todo, en sus proyectos de mudanza, el campo aparece asociado a un estilo de vida deseable, de rasgos mucho más positivos y sanos, siendo una forma no solo de escapar al padre, sino a una vida urbana que lo agobiaba. Y no solo a él: su propia hermana menor, Ottilia, tuvo durante un corto periodo su residencia en el campo, pese al rechazo del padre, donde trabajó e invitó a Franz a pasar una temporada: fue la conocida temporada en Zürau,

donde Kafka escribiría sus famosos aforismos. Otro proyecto de vida campestre fue el de emigrar a Palestina junto con Felice Bauer, su primera prometida, y dedicarse al trabajo manual; proyecto que, al igual que todas sus tentativas de abandonar Praga, fracasó. Para terminar, cabría agregarle a este recuento los numerosos viajes y estancias que Kafka se vio obligado a hacer a causa de su enfermedad, la tuberculosis, en los distintos sanatorios ubicados fuera de las ciudades

Curiosamente, este tipo de anhelos, costumbres y traslados forman parte no solo de un problema social o demográfico, sino de uno cultural. En los tiempos de Kafka, e incluso aún hoy, la idea de una vida en el campo formaba parte de un conjunto de ideas e imaginarios que suponían en el campo una vida más armónica, en estrecho contacto con la naturaleza, y más humana si se quiere, en oposición a la figura agobiante y deshumanizada de la ciudad. Recuérdese, por ejemplo, la llamada *Colonia de artistas de Worpswede* donde un grupo de artistas, entre ellos Rainer María Rilke, fijaría su residencia en un espacio rural para estar en contacto con la naturaleza y en cercanía con el campesinado alemán. Como se ve, esta distinción entre el campo y la ciudad estructuraría no solo a la familia Kafka, sino a un imaginario cultural que se afirmaba en oposición al orden decadente burgués representado por las grandes ciudades.

2.2 La oposición entre campo y la ciudad en Kafka y la literatura

Ahora bien, no es necesario ser un lector muy atento para darse cuenta de que Kafka tenía un interés llamativo por el campo en su literatura. No en vano, escritos como *Preparativos para una boda de campo* o *Un médico rural* llevan esa clase de títulos. De la misma manera, las transiciones del campo a la ciudad, o viceversa, son motivos recurrentes en los relatos, ocupando, muy seguido, un lugar principal. En ese sentido, no parece desacertado preguntarse por la razón de esta reiteración en la obra de Kafka, es decir, del por qué Kafka tiene necesidad de las imágenes rurales y urbanas para construir sus relatos.

De hecho, esta necesidad debe remontarse a sus primeros diez años de escritura, es decir, el periodo que abarca los años de 1906 hasta 1917, periodo en el que escribe y publica relatos tan importantes como *La condena*, *La transformación* o *En la colonia penitenciaria*, de la misma forma que comienza sus dos proyectos de novela inacabados: *El desaparecido* y *El*

proceso. Tal motivo pertenece, entonces, tanto al Kafka iniciado en la escritura, autor de los *Preparativos*, como al maduro escritor de *El médico rural*. Es un motivo que atraviesa la obra de Kafka de punta a punta. Ya en *Contemplación*, la experiencia urbana del hombre solitario se contraponía al campo. De la misma forma, en *El castillo* se contraponen, en una relación entre centro y periferia, la aldea, de características rurales, y el castillo, símbolo burocrático y por ello urbano.

El primer relato de Kafka, o esbozo de relato, *Preparativos para una boda de campo*, trata precisamente del viaje que el protagonista, Raban, debe emprender en busca de su prometida al campo. El relato concluye, previsiblemente, con la desafortunada llegada del personaje a este lugar. Sin siquiera ir mucho más lejos en el tiempo, *Descripción de una lucha* se desarrolla precisamente entre las transiciones de la ciudad al bosque y viceversa, es decir, a través de un contraste entre los paisajes urbanos y naturales. Por otro lado, ya desde el inicio del pequeño relato *Ante la ley* se lee: “Ante la ley hay un guardián. Un campesino se presenta frente a este guardián, y solicita que le permita entrar en la Ley. Pero el guardián contesta que por ahora no puede dejarlo entrar” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 192). La lista de ejemplos podría extenderse asombrosamente en esta década. En efecto, ya sea en relatos tan cortos como *Ante la ley*, relatos incompletos como *El topo gigante* o *El maestro del pueblo*, o incluso en su novela incompleta, *El desaparecido*, la obra de Kafka muestra una separación muy marcada, o incluso un conflicto, entre el campo y la ciudad: son los opuestos irreconciliables de esta primera etapa.

En cuanto a este problema se refiere, y a su relación con la literatura, este parece ser todo menos un problema menor: la relación del campo y la ciudad en la literatura es un tema que data de hace siglos, y que ha terminado por producir a su vez géneros y motivos específicos. Ya en el siglo III a.C. se comienza una literatura que tiene como objeto la descripción de la vida campestre y la naturaleza: la poesía pastoral. En ella, la vida rural es exaltada a través de la imagen de una comunidad sencilla en estrecho contacto con la naturaleza:

*Trinaban las alondras y jilgueros y la cuidada tórtola gemía
Todo el deleite y la abundancia allí estaban
En torno a los perennes manantiales, volaban las doradas abejas;
Todo un verano rico respiraba, todo un fecundo otoño prometía.*

*Manzanas mil rodaban a sus lados y a nuestras plantas peras infinitas.
Las ramas se doblaban hasta el suelo, cargadas de ciruelas purpurinas.*
(Teócrito. Ctd en Williams 42)

Por contraposición, ya en los siglos I y II d.C., en el famoso *Asno de oro* de Apuleyo o en el *Satiricón*, se ve cómo un tipo de literatura cimentada en las experiencias de los asentamientos urbanos se “opone” a esta literatura pastoral cada vez más idílica: en esta, los personajes se encuentran siempre en un movimiento caótico, de la misma forma que sus vivencias están cerca de la comedia. La vida campestre, y por ello el contacto con la naturaleza, desaparece. Tales características se agudizaran más adelante en la llamada novela picaresca. En la primera novela de Kafka, *El desaparecido*, por ejemplo, se encuentra precisamente un personaje absorbido por el ritmo caótico de una gran ciudad, debiendo enfrentar todo tipo de peripecias tragicómicas totalmente nuevas a sus ojos; características que nos recuerdan precisamente a la novela picaresca.

Muchos siglos después, en un autor tan tardío como Marcel Proust, y cuya obra no se podría calificar dentro de los géneros de lo pastoral o lo picaresco, vemos una separación esencial entre la ciudad y el campo: entre París y Combray. En efecto, las asociaciones e imágenes que producen cada uno de estos lugares son del todo contrarias: por un lado, vemos en Combray a Marcel en su niñez, en una vida pasiva e inocente que transcurre en un estrecho contacto con la naturaleza. La transición a París no deja de serle dolorosa al protagonista:

Mi llanto no conmovió a mi madre; pero no pudo retener un grito al ver mi sombrero aplastado y mi casaquita estropeada. Yo no la oía. “Pobres espinitos míos- decía yo llorando-vosotros no queréis que yo esté triste; no queréis que me vaya, ¿verdad? Nunca me habéis hecho nada malo. Os querré mucho siempre.” Y secándome las lágrimas, les prometía para cuando fuera mayor no imitar la insensata vida de los demás hombres, y al llegar los días de primavera, aunque estuviera en París, salir al campo a ver los espinos, en vez de hacer visitas y escuchar tonterías. (Proust 176-177)

La asociación de París con el hombre mayor e insensible a la naturaleza, de la ciudad con la “insensata vida”, contrasta en extremo con la visión casi idílica de Combray, que significa para el joven Marcel un espacio de unión con la naturaleza. Este temor a París se verá confirmado con el tiempo, de manera que esta vida de “hacer visitas y escuchar tonterías”, tan mundana, atraparé al Marcel maduro en una forma de relacionarse con el mundo y las personas mucho más interesada: el *esnobismo*. Vemos, entonces, que estos dos espacios, la

ciudad y el campo, determinan dos formas opuestas que el personaje tiene de relacionarse con la naturaleza, los hombres y, en último término, con su propia individualidad.

Esta distinción, que podríamos extender mucho más allá de la literatura, ha caracterizado gran parte de la sensibilidad humana frente a sus asentamientos, ya sean rurales o urbanos. Como bien lo afirma Raymond Williams- en su libro *El campo y la ciudad*- parte de la historia de la humanidad, de sus sentimientos y experiencias se cimientan en estos dos tipos de asentamientos:

Sobre los asentamientos concretos- que en la historia real fueron increíblemente variados- se depositaron y generalizaron sentimientos intensos. El campo atrajo sobre sí la idea de un estilo de vida natural: de paz, inocencia y virtud simple. Mientras que la ciudad fue concebida como un centro de progreso: de erudición, de comunicación, de luces. También prosperaron las asociaciones hostiles: se vinculó a la ciudad con un lugar de ruido, de vida mundana y de ambición; y al campo, con el atraso, la ignorancia y la limitación. El contraste entre el campo y la ciudad, como dos estilos fundamentalmente distintos de vida, se remonta a la época clásica. (25)

En lo que a la literatura se refiere, Williams sostiene que ella contiene justamente gran parte de estas interpretaciones y asociaciones. De esta manera, “las ideas e imágenes del campo y la ciudad” pueden conservar así una intensidad desproporcionada con respecto a las transformaciones reales que se operan en la realidad social y económica de un individuo. Eso no quiere decir, por supuesto, que estas imágenes se mantengan inmutables; por el contrario, la tesis de Williams es opuesta a este tipo de concepción:

Pero cuando somos conscientes de ello [de la persistencia de estas ideas e imágenes del campo y la ciudad], solemos caer en la tentación de reducir la variedad histórica de las formas de interpretación a lo que, sin mucho rigor, se llaman símbolos o arquetipos; es decir, a abstraer incluso aquellas formas sociales más evidentes y darles una jerarquía primariamente psicológica o metafísica. (Williams 357)

Como se ve, Williams sostiene que hay efectivamente una relación entre estas ideas e imágenes con la realidad concreta de una sociedad, ya que precisamente son ellas sus formas de interpretación y percepción de las transformaciones reales. Ahora bien, la persistencia de ellas, de estas asociaciones e imágenes del campo y la ciudad, indica justamente la necesidad permanente de una sociedad:

Sin embargo, si somos capaces de ver que la persistencia se debe a que también esas formas, imágenes e ideas cambian-aunque a menudo lo hagan sutil, internamente y a veces inconscientemente-, podremos advertir también que la persistencia indica alguna

necesidad efectivamente permanente a la que responden las interpretaciones cambiantes.
(Williams 357)

Cada interpretación es, entonces, singular, pese a responder, paradójicamente, a una “necesidad efectivamente permanente” de las distintas sociedades en su relación a la separación entre el campo y la ciudad. Este método de análisis nos resulta provechoso en la medida en que no reduce cada una de estas interpretaciones a una sola y única respuesta como podría hacerlo el concepto de “arquetipo”. Antes bien, estas “asociaciones e imágenes” variables responden a las ansiedades y preocupaciones de distintas sociedades, de forma que a través de ellas se pueda dar cuenta de los cambios de percepción de la sociedad frente a su realidad. Son precisamente una forma de tomar conciencia de sus propias crisis:

Con todo, las ideas y las imágenes del campo y la ciudad conservan una gran intensidad. Esta persistencia tiene una significación solo equiparable a la gran variación real, social e histórica, de las ideas mismas. Está claro que el contraste entre el campo y la ciudad es una de las principales formas que tenemos de tomar conciencia de una parte central de nuestra experiencia y de la *crisis de nuestra sociedad*. (Williams 357. Cursivas mías)

Ahora bien, emplear este tipo de perspectiva en el presente estudio sobre Kafka sería quizás demasiado atrevido. En primer lugar, porque el interés de este estudio no se centra en un problema de tal magnitud (téngase en cuenta que el estudio de Williams abarca un periodo de casi cinco siglos de la literatura inglesa), de la misma forma que su objeto no es la literatura checa en general; y en segundo lugar, porque la escritura de Kafka va más allá de esta relación del campo y la ciudad: evoluciona en la medida en que Kafka mismo cambia *las formas y motivos* en que toma conciencia de *los cambios y crisis de su sociedad*. Sin embargo, resulta muy interesante plantear la idea de que Kafka partió de esta separación entre el campo y la ciudad para tomar conciencia de esta llamada *crisis* y darle forma en su literatura

El estudio de la perspectiva que Kafka tiene sobre el campo y la ciudad resulta, entonces, un eslabón, entre muchos otros, de particular importancia a la hora de comprender la relación de su obra y la época. El estudio detallado de los motivos, las asociaciones y las imágenes nos permiten precisamente comprender cómo Kafka percibió la crisis de su sociedad reflejada en el conflicto entre *el campo y la ciudad*.

Tal análisis nos lleva inmediatamente a la pregunta de cómo es la perspectiva que Kafka adopta frente a las imágenes y asociaciones, bien sea rurales o urbanas. ¿Acaso es una relación entre el paisaje y el narrador individual o una crítica explícita del narrador sobre la

vida urbana? O, finalmente, ¿un narrador contrapuesto a la experiencia urbana caótica o a una experiencia rural rudimentaria? Sin duda, las preguntas apuntan a la forma de narrar, a las situaciones, y a la elección de ciertos personajes individuales o colectivos.

2.3 Contemplación: Entre la niñez y la soltería.

En 1913, Kafka publica su primera obra, *Contemplación*, un conjunto de relatos y descripciones donde ya se prefiguran muchos de los temas y motivos kafkianos. Sobre esta colección, cabe mencionar el aire infantil y alegre que rodea su escritura. Relatos como *Niños en el camino vecinal*, *La excursión a la montaña*, *El rechazo* no dejan de parecerse algo menos complicados que su obra posterior. Este pequeño libro que, un poco antes de *La Condena*, reafirma a Kafka en su decisión de ser escritor y de publicar, representa para él un motivo de orgullo, ya que, al fin y al cabo, es considerado por él como su primer libro acabado y por ello publicable.

Dieciocho relatos forman el conjunto. Sus narraciones, que en general no superan una página, van desde las descripciones poética, los relatos fantásticos, hasta las parábolas; como se ve, el conjunto tiene una diversidad muy original que anticipa de cierta manera el desarrollo posterior de la obra de Kafka. Por otro lado, pueden considerarse como una incursión de Kafka en el género propiamente poético, es decir, del poema en prosa, como bien lo consideraba Brod.

Pese a esta diversidad, sin embargo, no es del todo incorrecto considerar que hay un motivo común que atraviesa *Contemplación*: la experiencia urbana frente a la rural²⁵. En efecto, el conjunto contrasta sobre todo en este aspecto: hay una distinción marcada entre los dos tipos de experiencias. Nótese, por ejemplo, la atmósfera urbana que rodea este pequeño relato titulado *La ventana a la calle*:

Quien vive aislado y, no obstante, quisiera relacionarse de vez en cuando en algún sitio; quien teniendo en cuenta los cambios de hora, del clima, de las relaciones profesionales y otras cosas similares quiera ver, de todas formas, un brazo cualquiera al cual poder aferrarse, no podría vivir mucho tiempo sin una ventana a la calle. E incluso si no buscara nada y solo se acercara al antepecho como un hombre cansado que pasea su

²⁵ Con respecto a la elección de los relatos, y sobre todo al orden de esta antología, se podría objetar que Kafka no fue tan exigente en este caso como lo fue en sus antologías posteriores: *Los hijos* y *Castigos*. Tal afirmación es corroborada por el hecho de que Kafka no sabía qué orden debía asignarle a esta colección un poco antes de tener que entregarla a la editorial Rowohlt.

mirada entre el público y el cielo, y no quisiera mirar y hubiera echado un poco atrás la cabeza, los caballos, abajo, lo arrastrarían con su cortejo de carruajes y de ruido hasta acabar sumiéndolo en la concordia humana. (Kafka, *narraciones y otros escritos* 26)

El hombre aislado en su buhardilla que es incapaz de establecer ningún contacto humano que no sea a través de la ventana, recuerda al relato de *La ventana en ángulo del sobrino* de E.T. Hoffmann, citado en el estudio de Walter Benjamín *Sobre algunos temas en Baudelaire*:

El observador de Poe sucumbe a una atracción que acaba por arrastrarlo al vórtice de la multitud. El sobrino en la ventana es paralítico: no podría seguir a la corriente aun cuando la sintiese sobre su propia persona. Se halla más bien por encima de esta multitud, tal como lo sugiere su puesto de observación en un departamento elevado. Desde allí arriba pasa revista a la multitud. Es día de mercado y la multitud se siente en su propio elemento. (Benjamin, *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos* 105-106)

La coincidencia de estos relatos no es gratuita. Por el contrario, los tres (el de Kafka, Poe y Hoffmann) comparten el mismo motivo: el de un hombre aislado que queda fascinado ante la contemplación de la masa en el contexto de una gran ciudad. Ahora, cabe notar ciertas diferencias siguiendo la cita de Benjamin. Como bien se afirma, hay una diferencia fundamental entre los personajes de Hoffmann y de Poe: la incapacidad irremediable del personaje de Hoffmann para caminar, y por ello de seguir a la multitud, se contraponen a aquella “atracción que acaba por arrastrarlo al vórtice de la multitud”, es decir, el carácter activo del personaje de Poe que elimina la distancia frente a la multitud. En ese sentido, el narrador de Kafka es cercano al de Hoffmann en la medida en que la contemplación desde la ventana implica una distancia: “el puesto de un departamento elevado”; pero se acerca al de Poe en ese quedar sumido “en la concordia humana”.

La perspectiva del narrador de Kafka, limitada a un enunciado hipotético, cambia según el interés que pueda llegar a provocar la masa. En una primera situación, hay un interés consciente: el “querer ver” que implica una distancia y por ello cierto *confort* frente a la masa que se mueve en la calle. Ya en la segunda situación, hay un desinterés que se expresa en el cansancio y en el no querer mirar: “E incluso si no buscara nada”; ahora, es precisamente este observador distraído quien se ve inmerso en el vórtice visual que lo arrastra: el poder de atracción de la masa se describe, entonces, como una atracción mucho más fuerte que el individuo, de forma que este siempre quede sumido en ella.

Este tremendo asombro por la masa deja cierta impresión de lo nuevo que supone para el espectador la observación de esta²⁶. En efecto, la contemplación de la masa se le muestra al espectador como algo asombroso: ella se concibe como un espectáculo que fascina al individuo y no como un conjunto de personas con las cuales se pueda tener una relación. Las relaciones sociales en el contexto urbano se problematizan a partir de la situación paradójica del observador: el individuo aislado que busca una relación humana en la contemplación de la masa, la cual, justamente, escapa a esta aproximación dado su carácter de espectáculo. Detrás de la elección de la ventana a la calle se pregunta, entonces, cuál es la forma de sociabilidad posible en la ciudad.

Se podría sugerir que el relato de Kafka contiene una crítica- incluso si esta se ve en una forma cómica- de las relaciones humanas en la ciudad moderna. Su relato, como sugerimos, se encuentra del lado de una de las asociaciones más frecuentes de la ciudad: la ciudad como un lugar que imposibilita las relaciones humanas y en donde el número tan elevado de habitantes hace de uno, paradójicamente, un ser aislado en una multitud sin nombre, perdido:

Praga

Las religiones se pierden como las personas.

(Kafka, *Narraciones y otros relatos* 662)

No en vano, el hombre aislado y excluido de todo círculo familiar, el soltero, es comúnmente el protagonista de estas situaciones; en efecto, el uso de este personaje le permite a Kafka hacer una contraposición entre el individuo y “la masa” en el contexto urbano, contexto donde la crisis de las relaciones humanas se ejemplifica precisamente en la desdicha de aquel que es excluido de un núcleo social: el soltero. En *Desventuras del soltero*, este problema se evidencia de una forma humorística:

Parece tan grave quedarse soltero, y, de viejo, guardando a duras penas la dignidad, pedir acogida cuando se quiere pasar una velada con gente, estar enfermo y, desde el rincón de la propia cama, contemplar semana tras semana la habitación vacía,

²⁶ En su novela *El desaparecido*, el joven Rossmann muestra una fascinación similar ante la vista, por primera vez, de las grandes masas: “‘Mira al pequeño’, dijo Brunelda ‘de tanto mirar, se le ha olvidado en donde está.’ Y sorprendió a Karl, obligándolo con ambas manos a girar el rostro hacia ella, de forma que pudiera mirarlo a los ojos. Pero solo fue un instante, porque Karl se liberó enseguida de sus manos y, enojado porque no lo dejaran un momento en paz, y al mismo tiempo *con muchas ganas de bajar a la calle a verlo todo de cerca*, trató de liberarse de la presión de Brunelda. (Kafka, *El desaparecido* 225. *Cursivas mías*)

despedirse siempre ante el portal de la casa, no subir nunca la escalera junto a la propia mujer, tener en la habitación tan solo puertas laterales que comunican con habitaciones ajenas, llevarse la cena a casa en una mano, tener que admirar hijos ajenos sin que a uno le permitan repetir una y otra vez: "Yo no tengo", componerse un aspecto y comportamiento calcados sobre uno o dos solteros de nuestros recuerdos de juventud. (Kafka, *Narraciones y otros relatos* 16)

Al soltero, como figura que concentra las desventajas de la vida en la ciudad, le molesta, más que su soledad, la presencia constante de otros que lo reafirman como un ser "desdichado": los amigos, los hijos, los vecinos y las mujeres. Una vez más, se expresa la imposibilidad del individuo por afirmarse ante esa masa de personas que le son desconocidas; así, esa "dicha" que sería para el soltero la absoluta soledad le es imposible en el sentido más material:

No es ninguna molestia. Pero en esta planta vive un montón de gente y todos son, claro está, conocidos míos; la mayoría vuelve a esta hora del trabajo; si oyen hablar en una de las habitaciones, se creen simplemente con derecho a abrir la puerta y mirar qué pasa. Siempre es así. Todos tienen una jornada laboral a sus espaldas (Kafka, *Narraciones y otros relatos* 30)

En el personaje del soltero están reunidas no sólo la crítica a la familia, en tanto crítica de la única vía de afirmación social del individuo, sino también la social, que entiende a la masa como un conjunto de personas paradójicamente inalcanzables pero capaces al mismo tiempo de inmiscuirse en el espacio más personal del individuo: su habitación; y, finalmente, de una forma más general, una crítica a la ciudad, como el espacio que determina el origen de estos conflictos.

Ahora bien, en el intento de Kafka por describir los infortunios de este hombre soltero se encuentra precisamente la imagen de una ciudad de rasgos definidos. Dicha imagen contiene toda una suerte de asociaciones comunes a lo urbano, tales como la mundanidad de la ciudad o el aislamiento producto de ella, que problematizan, en último término, la relación entre el individuo y su colectividad. En *Contemplación* este problema se plantea como la posibilidad de pertenecer a un núcleo social que no sea el familiar en el contexto urbano. De esta negativa se sigue el aislamiento, el quiebre de la relación social y la visualización del conjunto de personas como masa, es decir, como espectáculo visual que sólo puede ser contemplado con fascinación y desde la distancia:

Su cara es morena, la nariz, levemente achatada a los lados, es ancha y redonda en la punta. Tiene el pelo castaño, abundante, y en su sien derecha se agitan unos cuantos

pelillos. Su orejita está muy pegada a la cabeza, pero como estoy cerca, veo toda la parte posterior del pabellón derecho y la sombra en la raíz.

Y entonces me pregunto: ¿cómo es que no se asombra de sí misma, y mantiene la boca cerrada sin decir nada parecido? (Kafka, *Narraciones y otros relatos* 22)

Como sugerimos anteriormente, hay dos polos en *Contemplación*: el urbano y el rural. Incluso si la escritura es de carácter cómico, hemos sugerido como la experiencia urbana resulta hasta cierto punto “dolorosa” para el personaje. En efecto, las asociaciones implícitas son caóticas, tristes e intrincadas: los personajes están aislados unos de otros y en general la ciudad se vive como un entorno hostil. En la otra cara, estaría la experiencia rural, es decir, las asociaciones y narraciones que se desarrollan en ambientes rurales. La oposición entre ellos no deja de ser sorprendente. La apertura del conjunto, el único relato con elementos rurales, parece más bien un inicio alegre en comparación con el desarrollo posterior. *Niños en el camino vecinal* o *Niños en un camino de campo* es el relato que parece contraponerse a los relatos siguientes gracias a su vitalidad. La asociación del campo y la niñez ya resulta muy llamativa para comenzar una interpretación; en efecto, desde las primeras líneas se lee la siguiente descripción: “Eran labradores que volvían del campo y se reían que era una vergüenza.” (Kafka, *Narraciones y otros relatos* 7)

Es, entonces, un ambiente alegre que se caracteriza por el sentido de unidad y por su alegría. Incluso el narrador está unido a los demás niños en el juego, y su impulso es el impulso de todos en la carrera: “Desfondamos el atardecer con la cabeza. Ya no hubo día ni noche. Ora los botones de nuestros chalecos entrechocaban unos contra otros como dientes, ora corríamos manteniendo intervalos siempre iguales, con fuego en la boca, como animales de los trópicos.” (Kafka, *Narraciones y otros relatos* 8) y más adelante: “Alguien lanzó un grito de guerra indio, un ansia de galopar se apoderó como nunca de nuestras piernas, y, a cada salto, el viento nos izaba por las caderas. Nada habría podido detenernos...” (Kafka, *Narraciones y otros relatos* 9)

El impulso vital es tan fuerte en los niños que ellos son descritos por medio de imágenes naturales tales como el viento, el fuego y los animales. Así, la construcción de esta imagen, que se desarrolla justamente en un ambiente campestre, puede leerse, según la asociación con el campo, como aquello que es natural, sano y por ello fuerte. En comparación con los otros relatos, este movimiento del galope se muestra como un impulso vital capaz de derribar

cualquier barrera. Es una liberación. Por otro lado, incluso los demás personajes, los adultos, jamás obstruyen el juego de los niños, antes bien, se encargan de su cuidado.

Sin embargo, ya al final, y de una forma sintomática, es el niño quien quiere hacer una transición de su aldea a la ciudad, que, en palabras de sus mayores, es un lugar de necios, de locos:

En la primera encrucijada, donde ya no podían verme, di media vuelta y, siguiendo unos senderos corrí de nuevo hacia el bosque. Quería llegar a esa ciudad del sur de la que se decía en nuestra aldea:

“¡No os imagináis que gente hay allí! ¡Si es que no duermen!”

“¿Y eso por qué?”

“Porque nunca se cansan.”

“¿Y eso por qué?”

“Porque son necios.”

“¿Y los necios no se cansan?”

“¡Cómo podrían cansarse los necios!” (Kafka, *Narraciones y otros relatos* 10)

Tal forma de intimidar o asombrar al niño remite una vez más a aquellas historias moralizantes donde las ciudades representan lugares asombrosos o caóticos capaces de pervertir a los jóvenes que emigran a ellas. Intimidación que podría aplicarse al joven Karl Rossmann de la novela *El desaparecido* donde las ciudades son habitadas literalmente por necios. Como se ve, en este reclamo hay una oposición entre estos dos polos -la ciudad, a diferencia de la tranquilidad característica del campo, es caótica- de forma que se perciba un temor latente del uno al otro. Tal oposición es, lo repito, el motivo principal de *Contemplación*.

A este primer relato, donde los niños galopan en el campo, se le opone, en *Ser desdichado*, la típica situación del soltero encerrado en su buhardilla. Aquel soltero se encuentra tranquilo, hasta la aparición de su huésped: un niño fantasma. Nada se nos dice del motivo de esta visita; en cambio, sabemos que le resulta molesta y que será duradera. La niñez aparece como la figura del pasado muerto: una visita desagradable a este sensible soltero que no tiene paradójicamente ninguna otra. Como se ve, la figura de la niñez se repite tanto al principio como al final de *Contemplación*. Pareciese que la figura de la niñez, alegre y viva, se asociara al campo, de la misma forma que la soltería, la soledad y la muerte, el fantasma, a un medio estrictamente urbano. La interpretación del conjunto sería la de una transición de la niñez a la madurez, del campo a la ciudad y de la comunidad a la soledad.

Es bastante significativo que esta transición del primer libro de Kafka pueda interpretarse según estos dos tipos de asociaciones, la del campo y la ciudad. Ahora bien, en el inicio de la novela *El desaparecido*, una de las obras posteriores a *Contemplación*, se nos dice precisamente que el protagonista ha realizado un viaje de Europa a Norteamérica. Posteriormente, este personaje se encuentra en un continuo asombro a lo largo de su trayecto al constatar la novedad y la diferencia del nuevo continente con respecto al viejo. La descripción de grandes autopistas, edificios, empresas y multitudes dan muestra del profundo interés de Kafka por describir el entorno urbano de las grandes ciudades. Igualmente, su protagonista, Karl Rossmann, no solo hace una transición de la pequeña a la gran urbe, sino que inicia una suerte de paso de la inocencia a la madurez. Como se ve, estas dos obras comparten muchos motivos y argumentos similares.

2.4. *El desaparecido*: un nuevo orden

El desaparecido es la primera novela inacabada de Kafka. Escrita entre 1912 y 1913, y publicada póstumamente por Max Brod con el título de *América*, fue el primer proyecto extenso de Kafka. Esta novela, como bien se ha afirmado (Unsel), responde a la necesidad, que el mismo Kafka creía tener, de publicar una novela larga para obtener una mayor aprobación de sus lectores; a su vez, el fracaso de esta determinó profundamente su relación con las editoriales de la época.

Ahora bien, *El desaparecido* debe leerse, sin duda alguna, desde la tradición de la novela de formación, de ahí su semejanza con novelas como *David Copperfield* u *Oliver Twist*, de Dickens (“Prólogo de Jordi Llovet” en *El desaparecido* 4), o incluso con la ya más lejana tradición de la novela picaresca. En efecto, en las primeras páginas se nos presenta un adolescente de dieciséis años que desembarca en América tras abandonar forzosamente su hogar en Europa. Este personaje es inocente, y se sorprende frecuentemente de este nuevo orden al cual debe integrarse. Desde el inicio, debe aprender inglés, comenzar una formación educativa, encontrar un trabajo y adaptarse, sobre todo, al estilo de vida americano que le resulta novedoso. En todo momento observa, interpreta y aprende, para de esta forma ganarse una posición en esta nueva sociedad. *El desaparecido* podría resumirse como los intentos del joven Karl Rossmann por ser aceptado dentro de distintos círculos sociales a través del trabajo, no importa cuál sea.

Ya de entrada, el joven Rossmann es expulsado de uno de estos círculos, el familiar, tras haber dejado en estado de embarazo a la cocinera de su hogar: falta moral y social que le imposibilita una vida en su país. Su llegada a América constituye precisamente la oportunidad de comenzar una nueva vida y de integrarse a un nuevo círculo. Cabe resaltar, entonces, que América está caracterizada como un lejanía tanto espacial como temporal que le permite al protagonista este nuevo comienzo. El joven Rossmann, en la búsqueda de integración y aceptación en uno de estos círculos, se ve sometido a las condiciones de un orden radicalmente diferente, más moderno: aquel de la ciudad industrializada personificada en New York, orden que parece surgido del mismo día anterior: “el brazo con la espada parecía haberse alzado hacía un momento, y en torno a la figura soplaba libre la brisa”. (Kafka, *El desaparecido* 15)

Este tipo de ciudad industrializada es descrita como un espacio gigantesco, laberíntico, cuyas construcciones se dividen en miles de pasillos y habitaciones de grandes tamaños, y que, curiosamente, siempre están por terminar; como si aquel cambio, comenzado hace unos instantes, no hubiese finalizado aún. Todos estos espacios de Norteamérica nos parecen industrias inconmensurables: el barco del que desciende Karl de la compañía Hamburg-Amerika, el negocio de mediación del tío, la hacienda de Pollunder, el Hotel Occidental, el teatro de Oklahoma, etc. “‘Realmente has llegado muy lejos’, dijo Karl una vez, en uno de aquellos recorridos de la empresa, cuya visita exigía muchos días aunque solo fuera para echar una ojeada a cada departamento.” (Kafka, *El desaparecido* 55). Del mismo modo, las descripciones de grandes autopistas, del tráfico, de las multitudes y de los edificios, ocupan varios de los pasajes de la novela, hasta el punto en que la contemplación se convierte en un peligro para el joven Rossmann:

El tío había conocido a recién llegados que, por ejemplo, en lugar de observar aquellos buenos principios, se habían pasado días enteros en el balcón, mirando a la calle como ovejas extraviadas. ¡Eso solo podía trastornarlos! Esa inactividad solitaria, fascinada por la atareada jornada de Nueva York, se podía permitir a alguien que viajase por placer, y tal vez incluso aconsejársela, aunque no sin reservas, pero para quien quisiera quedarse allí sería su perdición. (Kafka, *El desaparecido* 48)

Es sencillo darse cuenta de que aún continuamos con los motivos ya analizados en *Contemplación*, como aquel de la contemplación de la masa desde un edificio. En efecto, en *El desaparecido*, Kafka explora más a profundidad las condiciones urbanas de vida,

concentrándose especialmente en los rasgos relativos a la industria, a la arquitectura y al trabajo, es decir, a las transformaciones producto de la modernidad. Diríamos, entonces, que estas ciudades son espacios imaginarios que, a partir de sus rasgos hiperbólicos y caricaturescos, le sirven a Kafka para desarrollar una imagen de la gran ciudad moderna.

Ya en el análisis anterior de *Contemplación* habíamos sugerido el problema de “sociabilidad” de la figura del soltero, es decir, su imposibilidad de establecer contacto alguno con otro personaje en este medio urbano. Rossmann y su fracaso en el intento de pertenecer a todos estos círculos (el barco, el tío, el hotel occidental) no es más que un desarrollo distinto del mismo motivo. Como bien se dijo, la novela transcurre en los numerosos intentos de Karl por encontrar un trabajo y así hacer parte de una comunidad. Podríamos decir que este problema de “sociabilidad” es llevado al extremo a lo largo de la novela. “El teatro de Oklahoma”, de ser el verdadero final, sería precisamente la resolución de este conflicto: “¡Todo el mundo es bienvenido! ¡Quienquiera ser artista, que se presente! ¡Somos el teatro que puede emplear a todos, a cada uno en su puesto!” (Kafka, *El desaparecido* 258)

Esta comunidad buscada por Rossmann, y que ya se vuelve más tangible en *El desaparecido*, es, curiosamente, una comunidad de rasgos definidos. Desde el inicio de la novela, ella es personificada en la figura del fogonero, el primer personaje con el que Rossmann mantiene un contacto. De este se dice que es alemán, que es fogonero, es decir, un empleado de la menor jerarquía, y que sufre una injusticia. Posteriormente, son Delamarche (francés) y Robinson (irlandés) los compañeros provisorios de Rossmann, desempleados y buenos para nada. En la mitad del relato, aparece la comunidad más amable a Karl, aquella conformada por la Jefe de cocina, Grete (Viena), y su mecanógrafa, Therese (Pomerania), hija de una obrera muerta en crueles condiciones. Como se ve, estas comunidades de *El desaparecido* están conformadas por inmigrantes ubicados, la mayoría de las veces, en el escalafón más bajo de la jerarquía del trabajo, con la única excepción del tío Jakob. Todos ellos provienen del viejo continente y son atrapados por el ritmo frenético de América, siendo por ello desplazados a la escala social más baja, aquella de los vagabundos, como Delamarche y Robinson.

Estos inmigrantes se ven inmersos, a fin de cuentas, en un nuevo orden. El joven Rossmann, por ejemplo, no puede más que sentirlo como un orden radicalmente distinto y novedoso, dados sus escasos meses en él, y que termina por hacer de él precisamente un *desaparecido* en su marcha. El último riesgo de este personaje es precisamente la imposibilidad misma de vivir tras ser excluido, una y otra vez, de los distintos círculos, hasta el punto ser relegado al último y más lejanos de ellos: “El criado que lo había llevado hasta allí estaba furioso por la larga conducción y los muchos rechazos, de los que, en su opinión, la culpa era solo de Karl. No esperó ya al interrogatorio, sino que enseguida se fue corriendo. Aquella oficina era también, sin duda, el último refugio.”(Kafka, *El desaparecido* 267) Como se ve, la primera separación entre lo rural y lo urbano se ve agrandada en la experiencia de Rossmann de América: vemos como lo urbano cobra rasgos mucho más exagerados en esta ciudad industrializada, agudizando aquel primer conflicto de *Contemplación*.

2.5 En la colonia penitenciaria: el problema de la tradición

La fase siguiente, por así decirlo, de esta separación entre el ámbito urbano y rural es una separación a mayor escala: aquella que significa un cambio radical entre el pasado y el presente tras la irrupción de un nuevo orden. El conflicto de lo urbano y lo rural se origina precisamente en un proceso de cambios drásticos que terminan por afectar las tradiciones, costumbres y creencias pasadas de una comunidad. En la imagen de lo urbano encontramos, entonces, la imagen de un futuro demoledor que se le presenta a las sociedades rurales como amenazante. La ciudad implica en sí una suerte de cambios que terminan con la configuración de la sociedad anterior. Podríamos sugerir, entonces, que precisamente uno de los riesgos de este cambio es la desaparición de la tradición.

La literatura de Kafka queda detenida en el momento de transición entre dos épocas. Pone siempre, por así decirlo, en conflicto dos polos: el moderno y el tradicional. La famosa frase de Benjamin, según la cual la obra de Kafka debe ser entendida desde los focos opuestos de la experiencia urbana y la experiencia de la tradición, es acertada en este sentido: en esta imagen de transición, repetida en Kafka hasta la saciedad, la afirmación de Benjamin encuentra su fundamento.

Esta imagen, como venimos de sugerirlo, estaba ya implícita en la oposición entre el campo y la ciudad. Como se ve, el interés de Kafka por el conflicto entre dos épocas, una moderna y otra tradicional, ya había comenzado en sus primeros escritos: detrás de las asociaciones de campo y ciudad se puede ver precisamente la oposición entre lo viejo y lo nuevo. En efecto, gracias a estas dos figuras, Kafka puede poner, por primera vez en su obra, dos tipos de experiencia en oposición. Ahora bien, si hay un periodo concreto en que Kafka pasa de este conflicto entre el campo y la ciudad al conflicto de mayor amplitud entre la modernidad²⁷ y la tradición, por llamarlo de algún modo, es el periodo de 1912 a 1919. Dos relatos en particular evidencian este cambio: *En la colonia penitenciaria* (1914) y *El golpe ante la puerta del cortijo* (1917).

En la colonia penitenciaria, *La condena* y *La transformación* formaban el conjunto *Castigos* (*Strafen*), una colección que nunca pudo ser publicada, pese a constituir una unidad según lo afirmaba Kafka. Junto con *Los hijos*, su otra colección, este conjunto evidencia hasta qué punto la escritura de Kafka había madurado; por otro lado, introducen ciertos motivos centrales en su obra que este ira desarrollando a lo largo de los años siguientes. No en vano, la palabra *culpa* será repetida persistentemente tanto en estos dos conjuntos como en *El proceso*. Particularmente, estas obras han obtenido la mayor atención tanto de lectores, como de editores y críticos (Benjamin, Arendt, Kundera, Camus, entre otros), de forma que a este periodo se deba, entonces, la figura de un Kafka obsesionado por los juicios, la culpa y el castigo

La historia de *En la colonia penitenciaria* es realmente llamativa. Escrita en 1914, Kafka decide hacer una lectura pública de esta dos años más adelante, tras haber sido rechazada por Kurt Wolff, su editor habitual. El 10 de noviembre de 1916 tres asistentes debieron ser atendidas a causa de la perplejidad suscitada por la lectura. Posteriormente este relato atraerá

²⁷ Modernidad que Benjamin concebía de la siguiente manera: “Al hablar de la experiencia del hombre moderno en la gran ciudad abarco en ella distintos elementos. Hablo en primer lugar del ciudadano del Estado moderno, que se sabe entregado a un inabarcable aparato burocrático, cuyas funciones dirigen instancias no demasiado precisas para los órganos que las cumplen, cuanto menos para los que están sujetos a ellas” (Benjamin, *Iluminaciones I* 204)

una gran atención sobre sí pese a que el mismo Kafka no lo encuentra lo suficientemente logrado.²⁸ Muchos años más adelante, se verá en esta narración una suerte de premonición del holocausto judío, lectura que no deja de confirmar, sin duda, la imagen de aquel Kafka que profetizó el futuro próximo de la Europa del siglo XX.

En lo que atañe al relato, este puede resumirse en unas cuantas líneas. De entrada, se nos describe una colonia de castigo donde un explorador debe presenciar la exposición de una máquina de castigo, *La rastra*, entrada en desuso. Pronto, el oficial encargado de esta tarea nos introduce en el problema que significa este olvido: la colonia penitenciaria ha cambiado de comandante, y con él, el sentido de justicia y las costumbres que rodeaban la máquina de castigo. En seguida, tal exposición se vuelve una defensa del antiguo régimen y una forma de ganarse al extranjero para evitar la desaparición de *La rastra*. Sin duda, este no puede ni comprender ni apoyar tal costumbre, de manera que el oficial se encuentra reducido a la única salida: el sacrificio. Precisamente en ese momento la máquina funciona torpemente, se desbarata y el oficial muere de una forma infame y grotesca. Tras este hecho, el extranjero deja la colonia, no sin antes haber leído la profecía grabada en la tumba del antiguo comandante: una resurrección anunciada con el fin de tomarse de nuevo la colonia penitenciaria.

El relato, como ya lo habíamos mencionado, retoma los motivos de la culpa y del castigo de una forma mucho más explícita que en los otros dos relatos del conjunto *Castigos*. En efecto, la unión del castigo y una noción de culpa muy particular es el centro argumentativo del relato. La culpa aparece como aquello inherente a todo hombre, natural a él, de forma que el juicio, entendido como la indagación de la verdad sobre la inocencia o la culpabilidad del acusado, es inútil: “Yo he sido nombrado juez aquí, en la colonia penitenciaria; pese a mi juventud. Pues también asesoraba al anterior comandante en todos los asuntos penales y soy quien mejor conoce el aparato. El principio por el cual me rijo es: la culpa está siempre fuera de duda.” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 150-151). El castigo, por otro lado, se nos presenta como la encarnación de la falta cometida en el condenado, es decir, de los principios

²⁸ En una carta de Kafka a Wolf, se lee lo siguiente “Por lo que respecta a *En la colonia penitenciaria*, creo que hay un malentendido. Nunca he exigido de manera enfática la publicación de este relato. Las dos o tres páginas que preceden el final son artificiales, y su presencia indica un defecto más profundo, hay por alguna parte un gusano que recorre la narración en su totalidad” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 1005-1006)

que regían a la antigua colonia. Como se ve, este suplicio tiene ante todo una función social, es un tipo de rito teatral, moral y casi religioso.

Tanto en *El proceso* como en *El golpe ante la puerta del cortijo* esta relación de castigo y culpa se nos presentan de forma similar, si no idéntica. Como se sabe, el problema argumentativo de Josef K. es el creerse “totalmente” inocente, de forma que los otros personajes le respondan, bien sea negándole tal afirmación o bien mostrándose dubitativos. Aunque K. tenga esta seguridad, al final de la novela se lee cómo este es sacrificado. De igual manera, la culpabilidad o inocencia en *El golpe ante la puerta del cortijo* tiene tan poca importancia como el delito mismo; sin embargo, es el castigo el que lo tiene. En cada caso, el castigo, sin importar lo “justo” o “injusto” del juicio, es el centro de un orden específico: ya sea el de la burocracia, el de la antigua administración penitenciaria o el de los jinetes del campo. De esta forma, el suplicio tiene una función social que es independiente de toda culpabilidad, es decir, de todo individuo. Como se ve, Kafka empieza a construir comunidades de rasgos, si se quiere, “arcaicos”, que encarnan sus ideas de justicia a través del castigo de cualquier personaje: “Pero en cuanto crucé el umbral de la casa, el juez, que se había adelantado y ya me esperaba dentro, dijo: ‘este hombre me da pena’. No cabía la menor duda de que con eso no se refería a mi estado actual, sino a lo que iba a sucederme.” (Kafka, “El golpe ante la puerta del cortijo”. *Narraciones y otros escritos* 547) Finalmente, el castigo es concebido como la escritura de las leyes de estas comunidades en la carne del condenado, al menos en lo que se refiere a *En la colonia penitenciaria*.

Debemos entender, entonces, la importancia de la figura del castigo y la forma que esta adquiere en estos dos relatos. En primer lugar, vale la pena hacer énfasis en que Kafka no está haciendo una referencia al tipo de justicia penal común, es decir, aquella que va precedida del juicio del inculcado con su respectiva defensa. Nada más caricaturesco que comparar este tipo de justicia con el castigo de Kafka. Por el contrario, esta se nos muestra más como un tipo de justicia tribal, quizás muy antigua²⁹, que aparece a los ojos del

²⁹ En uno de los numerosos esbozos posteriores de Kafka se lee precisamente: “En la historia antigua de nuestro pueblo se cuentan castigos espeluznantes. Ello, sin embargo, no implica defender el actual sistema penal.” Como se ve, Kafka divide la historia entre un pasado relacionado a un castigo bárbaro y un presente a un nuevo sistema penal. (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 719)

condenado como algo arbitrario: es el tipo de castigo que podríamos imaginar en las sociedades antiguas donde el castigo corporal funciona desde una perspectiva aleccionadora.

Ya en el comienzo de la narración nos detenemos precisamente en el momento mismo de la muerte de este tipo de castigo, y con él de esta sociedad: la desaparición de *la Rastra* implica la desaparición del objeto según el cual se configuraban todas las nociones y costumbres de dicha sociedad. Antiguamente, el castigo corporal aparecía como una escritura que enseña una tradición -cuyo fundamento es la “justicia verdadera” hecha cuerpo- a la antigua colonia penitenciaria:

Ya un día antes de la ceremonia, el valle estaba completamente lleno de gente; todos venían sólo para ver; por la mañana temprano aparecía el comandante con sus señoras; las fanfarrias despertaban a todo el campamento; yo presentaba un informe de que todo estaba preparado; todo el estado mayor -ningún alto oficial se atrevía a faltar- se ubicaba en torno de la máquina; este montón de sillas de mimbre es un mísero resto de aquellos tiempos. La máquina resplandecía, recién limpiada; antes de cada ejecución me entregaban piezas nuevas de repuesto. Ante cientos de ojos -todos los asistentes en puntas de pie, hasta en la cima de esas colinas- el condenado era colocado por el mismo comandante debajo de la Rastra. Lo que hoy corresponde a un simple soldado, era en esa época tarea mía, tarea del juez presidente del juzgado, y un gran honor para mí. Y entonces empezaba la ejecución. Ningún ruido discordante afectaba el funcionamiento de la máquina. Muchos ya no miraban; permanecían con los ojos cerrados, en la arena; todos sabían: ahora se hace justicia. En ese silencio, sólo se oían los suspiros del condenado, apenas apagados por el fieltro. Hoy la máquina ya no es capaz de arrancar al condenado un suspiro tan fuerte que el fieltro no pueda apagarlo totalmente; pero en ese entonces las agujas inscriptoras vertían un líquido ácido, que hoy ya no nos permiten emplear. ¡Y llegaba la sexta hora! Era imposible satisfacer todos los pedidos formulados para contemplarla desde cerca. El comandante, muy sabiamente, había ordenado que los niños tendrían preferencia sobre todo el mundo; yo, por supuesto, gracias a mi cargo, tenía el privilegio de permanecer junto a la máquina; a menudo estaba en cuclillas, con un niño en cada brazo, a derecha e izquierda. ¡Cómo absorbíamos todos esa expresión de transfiguración que aparecía en el rostro martirizado, cómo nos bañábamos las mejillas en el resplandor de esa justicia, por fin lograda y que tan pronto desaparecería! ¡Qué tiempos, camarada! (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 159-160)

El tono melancólico de este comentario marca la fuerte transición entre dos épocas y la consecuente pérdida de una tradición que parece bárbara a este testigo de origen, presumiblemente, europeo. Como se ve, en la elección del nuevo comandante, que aspira a cambiar las tradiciones arcaicas y crueles de su colonia, está la perspectiva racional que entiende y juzga ese pasado como, ilógico, incomprensible y por ello inhumano. Si nos

fijamos, Kafka pone en conflicto dos órdenes, dos experiencias de mundo que se basan cada una en racionalidades distintas. Sin duda, podríamos comparar el personaje del extranjero con aquellos primeros etnólogos cuyas conclusiones no podían por menos que apuntar a la total irracionalidad y locura de las culturas primitivas. Hay un horror frente a la historia pasada de la humanidad que Kafka investiga y pone en escena de nuevo. Se reproduce en un solo momento la transición de un estado casi “mítico” a uno “racional”: el presente que mira con temor al pasado mientras lo ve desaparecer. De esta manera, los personajes, más que caracterizarse como personajes individuales, se caracterizan según su pertenencia a estas dos épocas, a estos dos tipos de humanidades.

La perspectiva del extranjero, que comienza con esta narración, sirve entonces para establecer un contraste entre el pasado y el presente, o si se quiere, entre una perspectiva presuntamente más racional y otra que vive en la creencia y la tradición. Le permite a Kafka, en primer lugar, emitir un juicio de este orden basado en la tradición, y, en segundo, personificar su contraparte racional. Más adelante, tanto en *Un médico rural* como en *El castillo*, esta perspectiva ocupará un lugar central.

Antes de continuar, sin embargo, valdría traer a cuento una curiosa similitud alrededor de la imagen del castigo entre *En la colonia penitenciaria* y un estudio de carácter no literario. En el primer capítulo de su estudio sobre la prisión, *Vigilar y castigar*, Michel Foucault establece una distinción entre dos estilos penales, es decir, entre dos formas de castigar según distintas leyes y economías. Nótese como la forma de describir este cambio, en palabras de Foucault, coincide con el relato de Kafka: “En unas cuantas décadas, ha desaparecido el cuerpo supliciado, descuartizado, amputado, marcado simbólicamente en el rostro o en el hombro, expuesto vivo o muerto, ofrecido en espectáculo. Ha desaparecido el cuerpo como blanco mayor de la represión penal.”(Foucault 16) Y más adelante:

El castigo ha cesado poco a poco de ser teatro. Y todo lo que podía llevar consigo de espectáculo se encontrará afectado de un índice negativo. Como si las funciones de la ceremonia penal fueran dejando, progresivamente, de ser comprendidas, el rito que “cerraba” el delito se hace sospechoso de mantener con él turbios parentescos... (Foucault 16)

Es asombroso que tanto Kafka como Foucault pongan en escena el momento de transición donde el castigo corporal deja de ser teatro, rito, para pasar a ser algo abyecto,

incomprendido, aborrecido. De cómo este castigo ritual que sustentaba un orden social pasa en unos pocos años a ser rechazado como una barbarie del pasado humano. Sin duda alguna, quien lea a la par este capítulo que hemos citado junto con *En la colonia penitenciaria* notará un extraño interés, compartido por Kafka y Foucault, por estudiar los tremendos cambios que han marcado nuestro presente, “lo moderno”, a través de la imagen del castigo.

En efecto, uno de los intereses que tiene Foucault detrás del estudio de la prisión y del castigo es la necesidad de investigar un proceso de mayor envergadura, al mismo tiempo que busca entender la formación histórica de un nuevo poder de juzgar y de castigar, investiga el nacimiento del “alma moderna”: “Objetivo de este libro: una historia correlativa del alma moderna y de un nuevo poder de juzgar; una genealogía del actual complejo científico-judicial en el que el poder de castigar toma su apoyo, recibe sus justificaciones y sus reglas, extiende sus efectos y disimula su exorbitante singularidad.” (Foucault 29-30).

Podemos establecer, entonces, un propósito común entre estos dos autores. Sin duda, cada uno a su manera, se ocupa de la transición hacia lo moderno. De cómo ciertas tradiciones, sistemas e instituciones sufrieron, en cuestión de décadas, cambios radicales para llegar a un nuevo estado. Este es el momento en el que Kafka se detiene con tanta insistencia y que ocupa en sus escritos un lugar central³⁰. En cierta medida es un esfuerzo por comprender cómo aquel tiempo nos es ahora inaccesible debido al curso que nos han llevado hacia “lo moderno”. El presente se muestra como un esfuerzo por olvidar, incluso negar, el peso de una época pasada junto con sus tradiciones y valores fundacionales que, desde ahora, se han vuelto incomprensibles. Precisamente en la *Genealogía de la moral*, Nietzsche argumenta que el nacimiento del hombre moderno tiene su origen en una historia primitiva tachada de bárbara y sangrienta, ya que la historia “en sus comienzos, como todo lo que es grande sobre la tierra, ha sido abundantemente regado con sangre.” (170) La relación “lógica” entre el

³⁰ Nota: Incluso en relatos tan tardíos como *Un artista del hambre* se lee el siguiente planteamiento: “Cuando los testigos de esas escenas las recordaban años más tarde, no se comprendían a sí mismos. Pues mientras tanto se había producido el cambio ya mencionado; ocurrió casi de improviso; puede que hubiera razones más profundas, pero ¿a quién le importaba descubrirlas? En cualquier caso, el mimado artista del hambre se vio un buen día abandonado por la multitud ávida de diversiones, que prefería acudir en masa a otros espectáculos.” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 245-246)

castigo y el juicio, por ejemplo, tendría un origen posterior a la relación entre castigo y satisfacción, o castigo y compensación:

La idea de que “el criminal merece el castigo porque hubiera podido obrar de otro modo”, es, en realidad, una forma muy tardía y aun refinada del juicio y de la inducción en el hombre; el que la coloca al principio se equivoca groseramente sobre la psicología de la *humanidad primitiva*. Durante el más largo periodo de la historia humana no se castigaba al malhechor porque se le consideraba responsable de su acto; no se creía que solo el culpable era el que debía ser castigado; se castigaba, como aún hoy día castigan los padres a los hijos, por un impulso de cólera excitado por el perjuicio sufrido y que recae sobre el autor del perjuicio. (Nietzsche 169. *Cursivas mías*)

Como bien se ve, en el relato de Kafka el castigo no mantiene una relación de causa y efecto con la culpabilidad del condenado. Antes bien, este mantiene un nexo de necesidad con la comunidad, necesidad de un rito público, de una fiesta o quizás de un motivo de goce:

En todo caso, no hace tanto tiempo aún no se hubiera podido imaginar ni boda principesca, ni fiesta popular de gran estilo sin ejecuciones capitales, sin suplicios o autos de fe, y asimismo, toda casa grande un poco noble era imposible sin seres en quienes poder saciar la maldad y la burla cruel... Sin crueldad no hay goce posible: estos es lo que nos enseña la más larga historia del hombre; ¡Y el castigo muestra este aspecto de “fiesta”! (Nietzsche 171)

El castigo en Kafka es concebido por el oficial justamente como “en los tiempos en que la humanidad no tenía aún vergüenza de su crueldad” (Nietzsche. *Genealogía de la moral* 171) a diferencia del explorador que la contempla no solo con incomprensión, sino quizás con horror. Como ya lo dije, Kafka concentra en solo unos cuantos personajes dos tipos de humanidades, de épocas, de forma que el abismo que las separa hace que ellos entren en un conflicto muy agudo.

Muy acorde con la crítica del fin de siglo, Kafka derrumba, por así decirlo, cualquier inocencia sobre el pasado humano. Este no es un pasado ni más armonioso ni más natural; por el contrario, es un pasado, como bien lo describía Nietzsche, empapado en sangre. Esta crítica está orientada sin duda hacia la noción del hombre moderno, y con él hacia la noción de progreso. A mi entender, en *En la colonia penitenciaria* se puede percibir una imagen de las contradicciones de la modernidad muy propia del periodo. Kafka parece sugerirnos el siguiente planteamiento a través de la perspectiva del explorador: hay un pasado que es no

solo inconcebible o terrible, sino que se ha mantenido a los ojos de los hombres como algo válido y admirable (¡Qué tiempos, camarada!) Y del cual es necesario deshacernos para hacer una transición hacia algo *nuevo*. Hay que destruir, entonces, la máquina para dejar atrás finalmente ese pasado. Pero, ¿qué queda?, ¿qué es *lo nuevo* que Kafka contrapone? Es un vacío y después la ridícula esperanza de retorno: esa es la imagen del progreso que propone este Kafka.

Una vez el condenado se salva del castigo, este no solo se muestra incapaz de comprender qué es lo que sucede, sino que se identifica con el mismo oficial: “Pero en ese momento el condenado vio las correas sueltas, y en su opinión la ejecución no sería perfecta si no se sujetaban firmemente las correas, de modo que le hizo una señal enérgica al soldado y ambos se acercaron dispuestos a atar al oficial.” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 170) En su incomprensión, la destrucción de ese orden del cual se ha salvado le parece al condenado un juego y no un evento significativo o admirable:

Ante este espectáculo, el condenado olvidó por completo la orden del viajero, las ruedas dentadas lo tenían fascinado, intentaba todo el rato atrapar alguna e incitaba al soldado a que lo ayudase, pero al final retiraba la mano aterrado, pues cada rueda era inmediatamente seguida por otra que, al comenzar a rodar, lo asustaba.” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 171)

La escena no deja de tener un tinte grotesco y amargo, de forma que el viajero empiece a despreciar a estos personajes; en una escena posterior, el explorador no tolera precisamente ser seguido por ellos:

Probablemente querían pedirle a último momento que los llevara consigo. Mientras el explorador discutía abajo con un barquero el precio del transporte hasta el vapor, se precipitaron ambos por la escalera, en silencio, porque no se atrevían a gritar. Pero cuando llegaron abajo, el explorador ya estaba en el bote, y el barquero acababa de desatarlo de la costa. Todavía podían saltar dentro del bote, pero el explorador alzó del fondo del barco un cable pesado, los amenazó con él y evitó que saltaran. (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 174)

El condenado, en la medida misma que personifica la humanidad salvada de la injusticia de este viejo orden, no tiene ningún cambio o incluso un valor. Es un ser infantil, vacío. Él es el fruto del nuevo sistema penal, del *nuevo* orden que se muestra precisamente en este personaje como un vacío. De esta forma, Kafka plantea también una crítica del progreso

hacia la *modernidad*: si el futuro es vacío y la transición no tiene sentido, no queda más que el retorno:

Empujaron a un lado una de las mesas, bajo la cual había, en efecto, una losa sepulcral. Era una lápida sencilla, lo suficientemente plana como para poder ser escondida debajo de una mesa. Tenía una inscripción grabada en letras muy pequeñas; el viajero tuvo que arrodillarse para leerla. Decía así: “Aquí yace el antiguo comandante. Sus partidarios, a los que ahora no se les permite llevar nombre alguno, le cavaron esta tumba y pusieron la losa. Existe una profecía según la cual el comandante resucitará después de un número determinado de años y, desde esta casa, conducirá a sus partidarios a la reconquista de esta colonia. ¡Creed y esperad!” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 173)

Del análisis de *Contemplación* deducíamos que Kafka concebía la transición hacia la ciudad como un cambio negativo para el individuo, en tanto que la permanencia en el campo como algo positivo para él, como bien lo mostraban las respectivas asociaciones del campo y la ciudad. Se infiere, entonces, que en un primer momento Kafka responde negativamente a la transición hacia la modernidad, evocando precisamente la vitalidad y la alegría del campo, es decir, del pasado. En el caso de *En la colonia penitenciaria* Kafka plantea una segunda respuesta.

Si se recuerda la comparación de las frases de Nietzsche y de Kafka hechas en el primer capítulo, en ella sugería que las actitudes de los dos autores eran radicalmente distintas incluso en su similitud. A esta crítica del pasado, Nietzsche responde con la creación de nuevos caminos: “sólo a partir de mi existen de nuevo esperanzas”. En tanto que Kafka respondía con la ambigua afirmación: “soy principio o fin”. La segunda respuesta de Kafka a la modernidad - aquella contenida en *En la colonia penitenciaria*- consiste, a mi entender, en una crítica negativa de los dos polos: ni el pasado fue válido, porque fue monstruoso, ni el presente lo es, por que está vacío. Quedaría, entonces, la pregunta de si hubo acaso una tercera respuesta.

3. De un “Médico rural” a “Un artista del hambre”: La formación de una comunidad

3.1 Un médico rural: un olvido de la historia

Un médico rural (1919) es el segundo libro de relatos de Kafka y su sexta publicación en vida; en lo que respecta a su historia editorial, como a su concepción, este atraviesa varios cambios. En un principio, Kafka llama a este conjunto *Responsabilidad* en una carta dirigida a Martin Buber, el primer interesado en publicar alguno de los doce relatos del conjunto. Más adelante, es su antiguo editor, Kurt Wolff, quien se interesa por la publicación del conjunto, Kafka le responde afirmativamente y agrega dos relatos más al libro (*Ante la ley* y *Un sueño*). La impaciencia de Kafka se hizo evidente respecto a esta publicación ya que, dados los apuros económicos de la casa editorial de Wolff, debió esperar dos años para ver su libro en las librerías. Es muy interesante la actitud de Kafka con el conjunto desde que decide hacer la dedicatoria “A mi Padre”: de la inconformidad pasa al vivo interés. Compárese la primera respuesta de Kafka a Wolff: “Este invierno, que por lo demás hace ya tiempo que pasó, me he encontrado mejor. De cuanto he hecho durante este tiempo, le envío lo que me parece utilizable, trece prosas. Están muy lejos de ser lo que yo desearía que fuesen.” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 1016) Con esta recriminación a Brod: “Desde que decidí dedicar este libro a mi padre, tengo mucho interés en que aparezca...Por eso desearía, ya que Wolff se esconde de este modo, no responde a mis cartas, no me manda nada, y porque se trata posiblemente de mi último libro, mandarle el manuscrito a Reiss, que se me ha ofrecido muy amigablemente.” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 1016)

Antes de proseguir parece necesario recalcar que esta dedicación no puede de ninguna manera ser ingenua; por el contrario, dadas las circunstancias biográficas que determinaron la relación de Kafka con su padre, y la influencia palpable que este tuvo en sus escritos, no resulta extraño que tal dedicación pueda jugar un rol importante en la interpretación de los relatos. No hay que olvidar que Kafka siempre mostró desde sus primeras publicaciones una sensibilidad impresionante en lo que se refiere al sentido de “conjunto”.

Como bien había planteado en un capítulo anterior, los conflictos históricos del periodo de Kafka se ampliaron en su obra hasta adquirir paradójicamente rasgos casi abstractos. Del conflicto entre el campo y la ciudad, por ejemplo, concluíamos que finalizaba en el conflicto entre “la tradición” y la “modernidad”, es decir, entre lo viejo y lo nuevo. Tal conflicto implicaba necesariamente la imagen de una transición escenificada en relatos como *En la colonia penitenciaria*. Ahora bien, en la apertura de *Un médico rural*, *El nuevo abogado*, se describe sintomáticamente una historia dividida en dos, como si aquella transición -todavía en progreso en *En la colonia* o en *El desaparecido*- se hubiese culminado. Tal cambio repentino en la historia implica para Bucéfalo, el protagonista, la imposibilidad de ser de nuevo el caballo de montura de Alejandro Magno, de forma que este se vea forzado a comenzar una nueva vida en el derecho:

Con asombrosa perspicacia dicen que, dado el orden actual de la sociedad, Bucéfalo se encuentra en una situación difícil, y por ello, así como su importancia dentro de la historia universal, merece, en cualquier caso, ser bien acogido. Hoy en día- esto nadie puede negarlo- no hay ningún Alejandro Magno. Más de uno sabe asesinar, es cierto; tampoco escasea la habilidad para alcanzar al amigo con la lanza por encima de la mesa del festín, y para muchos Macedonia es demasiado estrecha, de suerte que maldicen a Filippo, el padre; pero nadie, eso sí, nadie puede acaudillar un ejército hasta la India. Ya entonces las puertas de la India eran inalcanzables, pero la espada del rey indicaba la dirección a seguir. Hoy las puertas han sido trasladadas a un lugar totalmente distinto, más lejano y más elevado; nadie señala la dirección a seguir; muchos lleva espadas, pero solo para blandirlas, y la mirada que pretende seguir las se extravía. (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 179)

La situación de Bucéfalo le da al lector la certitud de que el pasado, aquel de Alejandro, es ahora irrecuperable y que por lo tanto, “dado el ordenamiento actual de la sociedad”, la utilidad de Bucéfalo, la de ser un caballo de montura, ha perdido todo valor. De ahí que lo más apropiado para este astuto caballo sea el enfrascarse en las leyes: un descanso frente al peso de Alejandro.

Lo más interesante del relato es, como ya lo dije, el planteamiento de una “historia universal” dividida en dos épocas: aquella en la que se conocía “la dirección a seguir” y otra en la que “la mirada se extravía”. Si bien la palabra *nostalgia* no es la palabra más apropiada para describir la actitud del narrador, sí hay una consciencia muy marcada de la diferencia que

hay entre el presente y el pasado: su relato parece decirnos “nada será igual al ayer” y “las seguridades del pasado no son más que difíciles incertitudes en el presente.” Si en *En la colonia penitenciaria* se narraba el momento mismo de la muerte del pasado, en *Un nuevo abogado* esta ya se culminó. Por otro lado, y de acuerdo con el método de Kafka, encontramos un personaje que da testimonio de ese tiempo: Bucéfalo. Precisamente es un animal quien fue dejado atrás por la marcha de la historia, de forma que su única salida sea pertenecer en un presente donde su utilidad inherente ha perdido todo valor. Frente a este apresurado paso del tiempo, Kafka nos recuerda, sin embargo, que solo gracias a la astucia se puede no solo vivir en el presente, sino dejar de lado la carga del pasado: “Por eso quizás lo mejor sea, en definitiva, como ha hecho Bucéfalo, enfrascarse en los códigos. Libre, sin que los muslos del jinete opriman sus ijares, a la tranquila luz de una lámpara, lejos del fragor de la batalla de Alejandro, lee y pasa las páginas de nuestros viejos libros.” (Kafka. *Narraciones y otros escritos* 179)

La transición del pasado al presente implica, entonces, el olvido de ciertos personajes en su marcha. Bucéfalo es sorprendido, por decirlo así, en un presente donde su naturaleza de caballo de montura ha perdido todo valor ya que no existe ningún Alejandro. Se encuentran en un estado intermedio, es decir, ni pertenecen al pasado, porque ya pasó, ni al presente, por la estrecha relación de su naturaleza con este. En cierta medida, no son más que un remanente del pasado al que ha, desafortunada o afortunadamente, sobrevivido.

En otro relato titulado *La preocupación del padre de familia*, un ser llamado Odradek- una criatura también- parece haber escapado al tiempo. Tanto su origen como su función son del todo inciertas, y al parecer su única actividad es rondar en la casa paterna sin objetivo alguno. El padre no puede hacer menos que preocuparse y preguntarse qué tipo de utilidad puede tener ese ser extraño; acaso tuvo una antes y ahora solo se encuentra averiado:

Uno sentiría la tentación de creer que este artilugio pudo tener en otro tiempo una forma funcional y ahora está simplemente roto. Más no parece ser este el caso; por lo menos no hay nada que lo demuestre; en ningún punto se ven añadidos ni fracturas que apunten a algo semejante; el conjunto parece, es verdad, carente de sentido, pero también perfecto en su género. Más detalles no se pueden decir sobre el particular, pues Odradek posee una movilidad extraordinaria y no se deja atrapar. (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 203)

La relación entre una “forma funcional” y ese “otro tiempo” se repite tanto en el caso de Odradek como en el de Bucéfalo. Su rasgo similar es la incapacidad de no encontrar en el presente la actividad o función que les fue originariamente propia en el pasado. Sin embargo, hay una diferencia fundamental que los separa: de Bucéfalo sabemos que su función era la de ser el caballo de montura de Alejandro, pero de Odradek... Parece que nunca tuvo una función o actividad: “En vano me pregunto qué sucederá con él. ¿Podrá morir? Todo lo que muere ha tenido antes una especie de objetivo, una especie de actividad que lo ha desgastado; esto no puede aplicarse a Odradek.” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 204)

Pese a esta diferencia, aquello que mantiene la *unidad* de los relatos es el protagonismo de criaturas “fantásticas” que mantienen un fuerte nexo con un pasado lejano. Vemos que los animales o las criaturas (Odradek) son, entonces, persistentemente relacionados con el pasado y no el presente, de forma que ellos sean descritos como personajes duales o incluso fisurados. La imagen que Kafka nos da del curso de la historia resulta poco optimista para estas criaturas: el presente aparece como una pausa de este curso, un detenerse en el lugar equivocado donde sus funciones y habilidades son inútiles, es un error entre dos épocas, entre la vida y la muerte:

“sí”, dijo el cazador, “ya lo ve usted. Hace muchos años, o mejor, muchísimos años, hallándome en la Selva Negra, que está en Alemania, caí de lo alto de un peñasco mientras perseguía a un gamo. Desde entonces estoy muerto.” “Pero también está vivo, ¿no?”, dijo el alcalde. “En cierto modo”, dijo el cazador, “en cierto modo también estoy vivo. Mi barca funeraria erró el rumbo, un golpe equivocado de timón, un instante de distracción del barquero, atraído quizás por la bellezas de mi país; en fin, no sé lo que sucedió, solo sé que me quedé en la tierra y desde entonces mi barca navega por las aguas terrenales.” (Kafka, “el cazador Grachus”. *Narraciones y otros escritos* 518)

Aunque la transición se haya completado y el retorno sea imposible, quedan, sin embargo, ciertos remanentes del pasado rondando en el presente. Estas criaturas que era caracterizadas por Walter Benjamin “como recipientes del olvido” (*Para una crítica de la violencia y otros ensayos* 153) son precisamente los seres que personifican el olvido del curso de la historia, de ahí que siempre sean sorprendidas por su marcha. En otro relato titulado *Chacales y árabes* este olvido no es cometido solo por un ser individual, sino por una comunidad entera.

Al igual que la antigua comunidad de la colonia penitenciaria, los chacales viven aún en la tradición, en el pasado.

Chacales y árabes es un relato complejo, si se tienen en cuenta ciertas particularidades. La caracterización de los personajes como europeos, árabes o chacales, es decir, la descripción de *razas y pueblos*, al igual que sus respectivas ubicaciones entre el sur y el norte, son descripciones que no dejan de ser extrañas al lector habituado a Kafka que, como lo mencionamos en un capítulo anterior, no está acostumbrado a este tipo de referencias. Por otro lado, y en estrecha conexión con esta particularidad, el personaje-testigo que aparecía en *En la colonia penitenciaria* reaparece en la figura del europeo. No resultan extrañas, entonces, las interpretaciones que como aquella de Martin Buber sostienen que en este relato se pone en escena el conflicto de la asimilación judía en las sociedades centroeuropeas. En efecto, las referencias son tan explícitas que el lector se ve tentado a hacer una extrapolación al relato de los problemas históricos, sociales y geográficos del pueblo judío.

Ahora bien, el relato comienza cuando los chacales encuentran al viajero, el europeo que según la tradición pondrá fin a la disputa con los árabes:

Señor, debes poner fin a esta disputa que ha escindido al mundo. Tal y como eres tú describieron nuestros antepasados a aquel que lo haría. Queremos que los árabes nos dejen en paz; aire respirable; que el horizonte visible quede limpio de ellos; no oír los lamentos del carnero que el árabe sacrifica; que todos los animales revienten en paz; que podamos bebernos su sangre y dejar sus huesos mundos sin ser molestados. Limpieza, solo limpieza queremos. (Kafka. *Narraciones y otros escritos* 196)

Como se ve en este relato, Kafka vuelve sobre los temas del ámbito judeocristiano haciendo referencia a la profecía mesiánica. Incluso el tratamiento de este motivo es similar al de en *En la colonia penitenciaria*, donde el sacrificio era vacío y la resurrección ridícula. Precisamente las armas que estos chacales tienen para que el europeo cumpla este designio, la liquidación de los árabes, son “unas pequeñas tijeras de coser cubiertas de óxido viejo”, arma que contrasta con el “gigantesco látigo” del árabe con el que ahuyenta a los chacales hacia el final del relato. Tras el fracaso de la profecía el árabe demuestra no solo su absurdidad sino su falsedad:

¿De modo que tú también, señor, has visto y oído este espectáculo?”, dijo el árabe y se rió tan alegremente como se lo permitía el carácter reservado de su raza. “¿tú también sabes lo que quieren esos animales?”, pregunté. “Por supuesto, señor”, dijo él, “es de todos sabido; mientras haya árabes, estas tijeras recorrerán el desierto y seguirán recorriéndolo con nosotros hasta el final de los tiempos. A todo europeo les son ofrecidas para la gran obra; cualquier europeo les parece ser precisamente el elegido. Una absurda esperanza la de estos animales; locos, son auténticos locos. (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 196-197)

Como sucedía en *En la colonia penitenciaria*, dos órdenes de mundo se enfrentan a lo largo del relato teniendo al europeo como juez y testigo. Por otro lado, el mesianismo, es decir, la creencia en la llegada de un ser que traería de nuevo la unidad al mundo, sirve para caracterizar a la comunidad de chacales en relación a una tradición. Al igual que la antigua comunidad de la colonia penitenciaria, estos chacales viven en torno a un cuerpo de ideas y valores que se ven sustentados en una creencia de justicia, o mejor, de equilibrio. Su visión de mundo es la de la creencia, la del mito: siguen siendo incapaces, al menos ante los ojos del árabe, de darse cuenta del paso del tiempo, de ahí que se sugiera la repetición de un mismo ritual con obstinada insistencia. En oposición a ellos, el árabe tiene una conciencia precisa de los acontecimientos pasados, como si este viviese en una concepción más racional del mundo.

Por otro lado, el motivo de la escisión que Kafka describía en el primer relato (*El nuevo abogado*) como una división entre el pasado y el presente, se transforma en *Chacales y árabes* en una escisión entre dos comunidades: “esta disputa que ha escindido al mundo”. Si se piensa que en la oposición entre lo animal y lo humano es el hombre quien “trastorna” un orden natural, no puede menos que imaginarse una línea temporal en donde el hombre tiene una aparición posterior a la del chacal, de forma que sea este quien “modifique” el antiguo orden natural. Se establece, entonces, una relación evidente entre el pasado y lo animal, y el presente y lo humano.

Podríamos interpretar estos tres relatos desde el conflicto que implica la transición del pasado al presente. Cada relato, a mi entender, implicaría una respuesta diferente. En *El nuevo abogado* esta transición es irremediable: el pasado nos es definitivamente inalcanzable. Sin

embargo, de esta pérdida podemos sacar un provecho: la libertad ante el pasado: “Libre, sin que los muslos del jinete opriman sus ijares, a la tranquila luz de una lámpara, lejos del fragor de la batalla de Alejandro, lee y pasa las páginas de nuestros viejos libros.” (Kafka. *Narraciones y otros escritos* 179). En el otro relato, *La preocupación del padre de familia*, vemos como lo único que obtiene Odradek de la transición es la libertad de movimiento y, sobre todo, de utilidad: “la liberación de las cosas de la maldición de ser útiles” (Adorno, *correspondencia* 112). Finalmente, en *Chacales y árabes*, los chacales, como remanentes del pasado, luchan contra los árabes por un retorno. La similitud del relato con *En la colonia penitenciaria* es, entonces, esencial: es la misma repuesta, el ridículo anhelo de un retorno al pasado. Ahora bien, cabría notar cierta particularidad: la distinción entre los chacales (el pasado) y los árabes (el presente) es definitiva: no hay dualidad en los personajes de acuerdo a estos dos tiempos arriba descritos. La distinción entre lo animal y lo humano es, entonces, definitiva.

Como bien se ha repetido, el impacto que tuvo el darwinismo en la crisis de valores de fin de siglo fue determinante. Recuérdese, por ejemplo, que una de las tesis más polémicas de Charles Darwin fue precisamente la teoría evolucionista, en la cual el hombre, a diferencia del mito bíblico, tenía por antecedente un determinado número de mamíferos que lo precedían evolutivamente. El origen divino del hombre, a imagen y semejanza de Dios, fue puesto en duda ante la evidencia de los hechos expuestos por la ciencia. Este impacto, a mi entender, influye de forma indirecta e directa en parte de la narrativa de Kafka. En ese sentido, la elección de lo animal estaría sin duda en estrecho contacto con la idea de un pasado inmemorial, como en el caso de *Chacales y árabes*. Sin embargo, en *Informe para una academia*, el último relato de *Un médico rural*, esta influencia se hará más explícita.

El relato es definitivamente la narración más influida por el darwinismo ya que, a diferencia de *Chacales y árabes*, en esta se plantea un eslabón intermedio entre lo animal y lo humano: justamente el relato consiste en la exposición de un chimpancé amaestrado ante un auditorio humano que busca comprender cómo era el estado anterior al de los hombres. Los académicos le exigen al protagonista precisamente una involución para entender mejor

aquella condición originaria que suponemos también les fue propia: la condición del ser simio. En la demanda de los científicos se encuentra por lo tanto un vivo interés en la genealogía de lo humano. Sin embargo, esta exigencia es imposible ya que ese pasado es demasiado lejano incluso para este chimpancé:

Hablando con franqueza- y por más que me guste elegir imágenes para estas cosas-, hablando con toda franqueza: su condición simiesca, señores míos, en la medida en que ustedes puedan tener algo semejante en su pasado, no les puede resultar más lejana que a mí la mía. Pese a lo cual cosquillea en el talón a todo el que camina aquí en la tierra: al pequeño chimpancé tanto como al gran Aquiles. (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 216-217)

Una vez más, Kafka concibe un ser que se encuentra dividido entre dos épocas, un personaje dual, fisurado entre un pasado inalcanzable y un presente incompatible con su naturaleza original:

Continuamente recuerda a su público que está distorsionado su pasado al hacer creer que pensaba cosas; en un principio, el proceso de pensar no era realmente mental sino físico. “Está fue una asociación de ideas clara y hermosa que debió- dice- en cierto modo, ocurrírseme en la barriga, ya que los simios piensan con la barriga.” Donde en un simio hay unidad, en un ser que es a la vez simio y humano hay una fisura, una dualidad. (Flores. “Exégesis de Informe para una academia de Dabney Stuart” 179)

Ahora bien, esta dualidad a la cual se ve sometida el protagonista de *Informe para una academia* - aquella de ser un simio pero a la vez un hombre-, nos recuerda justamente que el estado animal no es el opuesto del humano, sino que es su antecedente más cercano. En efecto, y por paródico que esto pueda ser, el chimpancé “progresa” hacia lo humano, lo europeo:

¡Qué progresos! ¡Esa irrupción concurrente de los rayos del saber en el cerebro que despierta! No lo niego: aquello me hacía feliz. Pero confieso asimismo que tampoco lo sobreestimaba, ni entonces ni, menos aún, ahora. Gracias a un esfuerzo que hasta ahora no se ha repetido en el mundo, he llegado a adquirir el grado de cultura media de un europeo. (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 225)

Las implicaciones de esta transición hacia lo humano, lo moderno, son sin duda nefastas para la contemplación del pasado. Para el chimpancé amaestrado la vista de ese estado anterior es precisamente insoportable:

Cuando vuelvo a casa a una hora avanzada, después de un banquete, de una reunión científica o de alguna agradable tertulia, me espera una pequeña chimpancé semimaestrada con la que paso un rato entrañable a la usanza simiesca. De día no quiero verla, pues tiene en la mirada esa locura propia del animal confuso y amaestrado; yo soy el único que me doy cuenta y no puedo soportarlo. (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 225)

Si se recuerda bien, el tratamiento del pasado era similar en relatos anteriores. El árabe, por ejemplo, no puede más que calificar a los chacales de locos y de encontrar sus creencias absurdas. De igual forma, el explorador no solo siente vergüenza de las creencias del oficial, sino horror. El pasado debe ser, entonces, olvidado, borrado. Sin embargo, Kafka nos recuerda que este estado no está del todo extinguido ya que, muy al contrario, este colinda con el hombre: el chimpancé puede devenir hombre y el hombre, chimpancé: “Mi naturaleza simiesca se precipitó rodando y huyendo con furia fuera de mí, de suerte que mi primer maestro estuvo a punto de volverse él mismo simiesco y tuvo que abandonar muy pronto las clases para ser internado en un manicomio. Por suerte volvió a salir poco después.” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 224)

Una vez más, aquella división entre el pasado y el presente es desarrollada bajo la forma de lo animal y lo humano. Como en *Chacales y árabes*, el estado simiesco es descrito como un estado de consciencia distinto al racional propio del hombre. Ahora bien, a partir de este relato se puede inferir, a diferencia de los otros, que el estado animal no solo es opuesto al humano sino que es su antecedente más cercano; antecedente que, como vemos, es repudiado tanto por los hombres como por el chimpancé: “de día no quiero verla, pues tiene en la mirada esa locura propia del animal confuso y amaestrado; yo soy el único que me doy cuenta y no puedo soportarlo.” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 225) El miedo a la regresión está por lo tanto justificado: ““¿Madre?”, exclamó la hermana desde el otro lado. Se comunicaban a través de la habitación de Gregor. ‘Ve ahora mismo a llamar al médico. Gregor está enfermo. ¡Rápido el médico! ¿Has oído como hablaba?’ ‘Era una voz animal’, dijo el gerente en un tono sorprendentemente bajo comparado con el griterío de la madre.” (Kafka. “La transformación”, *Narraciones y otros escritos* 97)

A lo largo de estos relatos, Kafka construye una noción del hombre como un ser que teme la regresión a un estado originario que paradójicamente se le muestra peligrosamente cercano. La actitud ante la figura del “hombre moderno” es, sin lugar a dudas, similar a aquella de Nietzsche como bien lo ejemplifica el siguiente aforismo: “¡Por qué tan superior!- ¡Oh, conozco a esta bestia! Naturalmente se gusta más a sí misma cuando camina a dos patas ‘como un dios’ - pero cuando recae sobre sus cuatro patas, me gusta más: ¡le es incomparablemente más natural! ” (Nietzsche, *Aurora* 226) La crítica del origen divino del hombre contenida en el darwinismo es, entonces, agudizada por estos dos autores al sostener el nexo permanente del hombre con su pasado “animal”.

A modo de conclusión quisiera señalar la enseñanza principal de *Un médico rural*: incluso si la transición hacia un presente ya se ha efectuado, esta nunca será definitiva. Como se ha visto, los remanentes del pasado sobreviven, a pesar de todo, en el presente. Esta es la última respuesta de Kafka: hay una comunidad de seres que permanecen tras esta transición, los animales.

En efecto, todos los animales de las narraciones anteriores comparten una unidad que puede deducirse a partir de las muchas similitudes que los caracterizan. La primera de ellas es su dualidad entre un pasado y un presente. De esta se deduce precisamente la existencia de un nexo muy fuerte con el tiempo pasado, de forma que les sea imposible integrarse al presente como le sucedía al joven Rossmann en su afán de hacer parte del nuevo continente. Ahora bien, ese nexo es la cercanía a la tradición o a una forma de pensamiento no racional -“ya que los simios piensan con la barriga”- como en el caso de los chacales o del chimpancé amaestrado de *Informe para una academia*. Precisamente en otro relato titulado *Un viejo folio*, se lee como los nómadas del norte han llegado hasta el centro del imperio: “Pero no son nuestros soldados, sino, por lo visto, nómadas del norte. De algún modo para mí incomprendible han conseguido penetrar en la capital que, no obstante, se halla muy alejada de las fronteras. En cualquier caso ahí están; y parecen ser más cada mañana.” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 189) Estos invasores son justamente incapaces de comprender el orden al cual han llegado en la medida en que son *animales*: “Hablar no se puede con los

nómadas. No conocen nuestra lengua y apenas tienen una propia. Entre ellos se entienden como los grajos. Todo el tiempo se oye ese graznido de los grajos. Nuestra forma de vida y nuestras instituciones les son tan inconcebibles como indiferentes.” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 189)

Esta cercanía al pasado hace de ellos precisamente personajes sin habla, incomprensibles a los narradores que los interrogan: “Así suele concluir la conversación. Además, ni siquiera estas respuestas pueden obtenerse siempre; a menudo permanece mudo largo tiempo, como la madera de la que parece estar hecho.” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 204) Por el otro lado, hace imposible hacerse comprender por ellos: “Todavía estaba casi seguro de que una palabra me bastaría para librarme, incluso con honores, de aquella turba de campesinos; al fin y al cabo, yo venía de la ciudad.” (Kafka. “El golpe ante la puerta del cortijo”, *Narraciones y otros escritos* 546-547)

Esta comunidad de personajes que han sobrevivido al pasado no tiene, propiamente hablando, un espacio en el presente. Su ausencia de habla, su tradición o su naturaleza misma, imposibilitan su integración a un nuevo orden, de forma que sobrevivan al costo de un permanente conflicto con este. Esta es la primera comunidad de Kafka: un grupo de criaturas aisladas del presente. Sin embargo, en narraciones posteriores la aparición de personajes colectivos mostrará como la actitud de Kafka ha cambiado efectivamente ante sus personajes. En relatos como *Investigaciones de un perro* o *Josefina la cantante o el pueblo de los ratones* esta comunidad es tangible, es decir, sus rasgos son tan definidos que existe la posibilidad, por lejana que parezca, de una enunciación colectiva.

3.2 La formación de una comunidad:

“La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que hace falta. Es propio de la función fabuladora inventar un pueblo. No escribimos con los recuerdos propios, salvo que pretendamos convertirlos en el origen o el destino colectivos de un pueblo venidero todavía sepultado bajo sus tradiciones y renuncias. ”

Gilles Deleuze

A pesar de su extensa obra, Kafka fue un escritor con un número muy limitado de motivos. En efecto, su obra consiste en el desarrollo de solo unos cuantos de ellos, como, por ejemplo, aquel de la transición del pasado hacia el presente. En consecuencia, su última etapa creativa (1922-1924) no estará exenta de ellos. Precisamente en el comienzo del relato *Un Artista del hambre* leemos la siguiente afirmación: “En los últimos años ha remitido mucho el interés por los artistas del hambre. Así como antes era muy rentable organizar por cuenta propia grandes espectáculos de ese tipo, hoy en día es totalmente imposible. *Eran otros tiempos.*”(Kafka, *Narraciones y otros escritos* 240. *Cursivas mías*)

Un artista del hambre, publicado póstumamente, fue el último conjunto de relatos escrito por Kafka. Fruto de sus dos últimos años de vida en Berlín, donde se dedicó exclusivamente a la escritura tras ser jubilado a causa de su enfermedad, esta colección corresponde, entonces, a un periodo de asombrosa fecundidad literaria para Kafka. Sin embargo, su publicación se debe a la penosa situación económica de Kafka en Berlín, quien debió no solo mantener a su última amante, Dora Diamat, sino pagar los gastos relativos al tratamiento de su propia enfermedad. En ese sentido, la publicación de este conjunto no corresponde a un verdadero deseo de publicación de su parte. Por otro lado, se cuenta como anécdota del último relato de esta colección, *Josefina la cantante o el pueblo de los ratones*, que Kafka hizo su corrección un día antes de su muerte, el 3 de junio de 1924.

Finalmente, cabe señalar que en este periodo Kafka escribe no solo relatos tan importantes como *Investigaciones de un perro*, *La obra* o *Sobre la cuestión de las leyes*, sino su famosa

novela inacabada *El castillo*: un gran legado de obras imprescindibles para la literatura contemporánea.

El motivo central de *Un artista del hambre* es, cómo su título lo sugiere, el arte, en especial su muerte o desaparición. Precisamente en el relato que lleva el nombre del conjunto asistimos a la muerte del arte como espectáculo:

“Cuando los testigos de esas escenas las recordaban años más tarde, no se comprendían a sí mismos. Pues mientras tanto se había producido el cambio ya mencionado; ocurrió casi de improviso; puede que hubiera razones más profundas, pero ¿a quién le importaba descubrirlas? En cualquier caso, el mimado artista del hambre se vio un buen día abandonado por la multitud ávida de diversiones, que prefería acudir en masa a otros espectáculos.” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 245-246)

Al igual que *En la colonia penitenciaria*, el relato se concentra en el momento en que un rito público desaparece, y con él, forzosamente, su artista. La transición en este caso ha afectado no solo a la tradición sino al arte, de forma que este pierda, por así decirlo, su importancia social. El artista, como anteriormente los animales, pierde su valor en una comunidad que ha llegado a una nueva época ya que el pasado al que pertenecía se vuelve, como había sucedido en otros relatos, incomprensible: “Cuando los testigos de esas escenas las recordaban años más tarde, no se comprendían a sí mismos.” Tras el olvido del arte, se plantea, entonces, un conflicto entre el artista y la comunidad.

Este conflicto se verá agravado en el último relato del conjunto, *Josefina la cantante o el pueblo de los relatos*, donde el “o” se puede interpretar precisamente como la elección necesaria entre alguno de estos dos elementos, es decir, una oposición. Antes de continuar, sin embargo, me parece necesario señalar una particularidad del relato. En este, a diferencia de los relatos anteriores - a excepción de *Investigaciones de un perro*-, el animal hace parte de un conjunto más grande de otros animales, es decir, de un *pueblo*. Esta comunidad -que habíamos sugerido en el análisis de *Un médico rural*- encuentra en esta ocasión su unidad.

Ahora bien, la figura del artista es la que rompe precisamente esta cohesión. El conflicto entre Josefina y su pueblo es causado justamente por la exigencia del artista de verse liberado del trabajo, es decir, de los principios y leyes de su pueblo:

Hace ya mucho tiempo –tal vez desde el inicio de su carrera artística- que Josefina viene luchando por verse liberada de cualquier tipo de trabajo en consideración a su canto; habría que eximirla, pues, de las preocupaciones por ganarse el pan cotidiano y de todo lo relacionado con nuestra lucha por la existencia para endosárselo, probablemente, al conjunto de la comunidad. (Kafka. *Narraciones y otros escritos* 263)

Esta exigencia se vería sustentada a los ojos de Josefina por la importancia que tiene su canto dentro de la comunidad. El arte es, según su creencia, la única protección del pueblo contra las adversidades. Josefina se cree la protectora de su pueblo:

Pero hay otra cosa más difícil de explicar en esta relación entre el pueblo y Josefina. Y es que Josefina piensa lo contrario: cree que es ella la que protege al pueblo. Supuestamente, su canto sería el que nos salva de una mala situación política o económica; ni más ni menos que eso es capaz de conseguir; y si no conjura la desgracia, al menos nos da fuerza para soportarla. (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 257)

Como vemos, en este relato se plantea el conflicto entre el arte y el trabajo, es decir, entre el arte y lo práctico. El pueblo de los ratones, aquel que habla en la voz del narrador, cree más en su practicidad que en la función del arte, pese a que como sostiene Josefina, este tiene quizás una de las funciones más importantes en la sociedad. En el conflicto entre lo empírico y lo artístico es, como ya se ha dicho, el arte quien desaparece: “Josefina ha desaparecido, no quiere cantar, ni siquiera quiere que se lo pidan, esta vez nos ha abandonado por completo.” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 268)

La relación entre el trabajo, el arte y el pueblo es significativamente desarrollada en el otro relato donde aparece una comunidad de animales, *Investigaciones de un perro*. A propósito de los métodos existentes para conseguir el alimento, el narrador anota:

Me parece, sin embargo, que la ciencia sí se ocupa de estas cuestiones de manera encubierta y cuando menos parcial, por cuanto admite la existencia de dos métodos principales de consecución de los alimentos, esto es el trabajo de suelo propiamente dicho y luego el trabajo complementario y de afinado en forma de sentencias, danzas y cantos... El trabajo de suelo sirve, a mi entender, para conseguir ambos tipos de alimento, y resulta siempre imprescindible; las sentencias, danzas y cantos, no se refieren tanto al alimento del suelo en sentido estricto, sino que sirve para atraer el alimento de arriba. La tradición refuerza esta idea mía. (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 831)

Al igual que Josefina, el perro investigador está apartado de su comunidad por un conflicto con ella, de forma que esa unidad o cohesión del pueblo sea puesta en duda precisamente por él:

¿Por qué no actúo como los otros, por qué no vivo en armonía con mi pueblo y acepto sin chistar aquello que perturba la armonía, por qué no lo ignoro cual si fuese un insignificante error en el gran cálculo y me vuelvo hacia aquello que felizmente amalgama, en vez de volverme hacia todo cuanto nos arranca una y otra vez, irresistiblemente, del círculo del pueblo? (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 807)

Detrás de la investigación del narrador, aquella que indaga sobre “aquello que perturba la armonía”, se encuentra no solo la prueba de que el pueblo no es unitario, sino el planteamiento de que aquel conflicto es debido a su estructura misma, a sus inicios, de ahí la necesidad de evocar el pasado donde todo estaba por crearse, en que el perro aún no era perro:

Desde luego, en aquel entonces los milagros tampoco andaban sueltos por las calles para que uno los atrapara a discreción, pero los perros, no sé expresarlo de otra manera, los perros no eran tan perrunos como ahora, la estructura de la comunidad era todavía más laxa, la palabra verdadera aún habría podido intervenir, determinar la construcción, cambiar su evolución, modificarla según cada deseo, invertirla del todo, y aquella palabra existía, al menos se hallaba cerca, uno la tenía en la punta de la lengua, y cada cual podía enterarse de cuál era; adónde habrá ido a parar en la actualidad, pues hoy por hoy ya podría uno introducir la mano en las tripas que aun así no la encontraría. Nuestra generación quizás está perdida, pero es más inocente que la de aquella época. (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 826-827)

Una afirmación similar la encontrábamos ya en *El nuevo abogado*: “Ya entonces las puertas de la India eran inalcanzables, pero la espada del rey indicaba la dirección a seguir... Hoy las puertas han sido trasladadas a un lugar más distinto, más lejano y más elevado; nadie señala la dirección a seguir.” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 179.) La palabra verdadera que hubiese podido intervenir en el pueblo, cambiar su rumbo hacia “la dirección a seguir” ha quedado escondida en el pasado. La tradición, aquella que le daría la unidad al pueblo ha perdido su fuerza: “todas nuestras leyes e instituciones, las pocas que aún recuerdo y las innumerables que he olvidado, se remontan a esta máxima dicha de la que somos capaces, la cálida convivencia.” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 806)

Frente a este problema irresoluble el narrador decide investigar la esencia misma de los perros a través de la simple pregunta “¿De dónde saca la tierra el alimento para nosotros?” Pregunta que, como se vio anteriormente, apunta al fundamento, a la base del pueblo: el alimento. Sin embargo, a medida que la investigación del perro avanza, este comprende que su pregunta siempre había girado en torno a la esencia misma de su raza, los perros: “Todo el saber, la totalidad de las preguntas y respuestas está contenida en los perros. ¡Si este saber pudiese ponerse en práctica, si pudiese sacarse a la luz del día, si no supiesen infinitamente

más de lo que confiesan, de lo que se confiesan incluso a sí mismos !” (Kafka. *Narraciones y otros escritos*. 817) Pregunta que atenta contra la naturaleza de los perros, su silencio: “Con mis preguntas y solo me azuzo a mí mismo, pretendo para animarme para atravesar el silencio, que es lo único que me responde en derredor. ¿Hasta cuándo aguantarás que la comunidad perruna calle, y calle para siempre, cosa esta de la que eres cada vez más consciente en virtud de tus investigaciones?” (Kafka. *Narraciones y otros escritos*. 818)

Ya hacia el final del relato, la investigación del perro cambia de objeto. Otra ciencia al parecer le puede permitir penetrar la esencia de los perros. Ella es la teoría del canto, aquella que hacía descender los “alimentos de arriba”:

Ahora bien, para penetrar en la esencia de los perros, las investigaciones sobre la alimentación me parecían las más apropiadas y las que conducían sin desviaciones a la meta. Tal vez estuviera equivocado en ese sentido. Una zona limítrofe entre ambas ciencias ya despertó por aquel entonces mis sospechas. Se trata de la teoría del canto que invoca y hace descender el alimento. (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 843-844)

El canto, relacionado estrechamente con la tradición, mantiene no solo un nexo con el alimento, sino con la esencia misma de los perros, es decir, con su pasado. Se podría concluir que este arte, como bien lo decía Josefina, sostiene realmente al pueblo cómo lo prueba el hecho de que la consecución de los alimentos dependa de él. Sin embargo, al igual que en el caso de Josefina, no solo se ha olvidado la importancia del canto, su rol en la sociedad, sino que se está en riesgo de olvidarlo:

El caso es que Josefina, redimida de los padecimientos terrenales –que en su opinión están, sin embargo, hechos para los elegidos-, se acabará perdiendo feliz entre la ingente multitud de los héroes de nuestro pueblo y, como no cultivamos la historia, será pronto olvidada en una redención más grande, al igual que todos sus hermanos. (Kafka. *Narraciones y otros escritos* 268)

La comunidad es aquello que sobrevive a la transición. Sin embargo, debido a este proceso el arte desaparece del pueblo, de forma que la estructura misma de la comunidad entra en conflicto. La enseñanza de Kafka sobre el arte es, entonces, paradójica: en sus relatos se señala su importancia en la comunidad al mismo tiempo que se describe su desaparición. Al conflicto que supone la transición, la modernidad, Kafka sostiene dos respuestas, una negativa y otra positiva: la transición hacia el presente no solo ha hecho que el arte

desparezca dentro de una comunidad, sino que al hacerlo ha distorsionado su existencia, como en el caso de Josefina. O bien: la comunidad permanece incluso si la transición es demoledora, y sus problemas pueden encontrar un lugar de reflexión colectivo gracias al arte:

Es la literatura la que produce una solidaridad activa, a pesar del escepticismo; y si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar una *comunidad potencial*, de forjar lo medios de *otra conciencia* y de *otra sensibilidad*, como el perro de las “Investigaciones” que recurre, en su soledad, a *otra ciencia*. (Deleuze, *Kafka por una literatura menor* 30. Cursivas mías)

En efecto, la respuesta contenida en el relato *de Investigaciones de un perro* parece, pese a todo, ser más positiva que la contenida en *Josefina la cantante o el pueblo de los ratones*. Precisamente a partir de este relato, Gilles Deleuze y Félix Guatari sostienen la idea de la existencia de una *Comunidad potencial* en la obra de Kafka en su libro *Kafka. Por una literatura menor*. Como bien lo afirman, en esta narración se hace un paso de la enunciación individual a la enunciación colectiva: “Paso del animal individualizado a la jauría o a la multiplicidad colectiva: siete perros músicos. O bien, en las mismas ‘Investigaciones de un perro’, los enunciados del investigador solitario tienden hacia la disposición de una enunciación colectiva de la especie canina, incluso si esta colectividad ya no, o todavía no, existe.” (Deleuze. *Kafka. Por una literatura menor* 31)

Como se ve, los planteamientos de Deleuze y Guatari son muy próximos a los expuestos hasta aquí, sobre todo el concerniente a la imagen de comunidad. El problema de la enunciación, por ejemplo, es tratado en estos relatos como la posibilidad de una enunciación colectiva del arte, de forma que sea el pueblo quien participe directamente en él. En el caso de *Investigaciones de un perro* esta enunciación es clara: son siete perros los que al bailar hacen música:

Tanto más me sorprendieron pues estos siete grandes artistas de la música, hasta el punto de dejarme casi paralizado. No hablaban ni cantaban, sino que, en general, callaban casi con cierta obstinación, pero, como por arte de magia, hacían surgir la música del espacio vacío. Todo era música. La manera como alzaban y bajaban las patas, ciertos giros de la cabeza, la forma de correr y descansar... (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 808)

O en el caso de Josefina donde la relación de la colectividad y el arte se ve en el estrecho nexo que mantiene el canto individual y el silbido del pueblo de los ratones:

Si uno se coloca a bastante distancia y presta oídos o, mejor dicho, se somete a una prueba en este sentido, es decir, si Josefina canta, por ejemplo, entre otras voces y uno se impone la tarea de reconocer su voz, con toda seguridad no percibiría sino un silbido común y corriente, un tanto llamativo a lo sumo por su delicadeza o debilidad. Pero si se para frente a ella, entonces deja de ser un simple silbido; para comprender su arte es necesario no solo oírla, sino también verla... Tal vez ocurra algo semejante con el canto de Josefina: admiramos en ella lo que no admiramos para nada en nosotros mismos. (Kafka. *Narraciones y otros escritos* 252-253)

En correspondencia con este planteamiento, Deleuze y Guatari afirman que en este tipo de arte se establece precisamente una relación inmediata con la política, así los problemas individuales son sobrepasados para establecer una conexión con los problemas sociales, de forma que “el campo político contamina cualquier enunciado”. El caso del perro investigador ejemplifica cómo la investigación mantiene un estrecho nexo con los problemas de su pueblo, en ese sentido, sus enunciaciones son no solo colectivas sino “políticas”.

El estudio de Deleuze y Guatari no trata, como he intentado de describirlo, un estudio de un relato o motivo *en particular*. Antes bien, ellos plantean que la literatura de Kafka es así en su totalidad: una literatura en relación directa con la política dada su enunciación colectiva. Como bien lo sugiere el título, estos dos autores plantean que la literatura de Kafka es una *literatura menor*: una literatura hecha del lenguaje de las minorías, y por ello, política y colectiva.

Ahora bien, en líneas generales, el concepto de *una literatura menor* no tiene, por así decirlo, un origen espontáneo y sin fundamentos. De entrada, es necesario aclarar que este concepto está relacionada con la obra de Kafka por un nexo estrecho y documentado. Con esto quiero decir que Kafka había concebido y conceptualizado en 1911 *Las pequeñas literaturas* en una anotación de su diario concerniente a la literatura checa y a la literatura judía oriental. Como se ve, esta es la raíz de la perspectiva que asumirán Guatari y Deleuze sobre Kafka.

En esta extraña entrada de diario, Kafka concibe un tipo de literatura de impulso nacional que pueda lograr desde la escritura misma “la organización de un pueblo”, y que a su vez sea una forma de reflexionar sobre la nación a través del “planteamiento de los defectos nacionales”: crítica que sería “liberadora y digna de perdón”. Una literatura sin talentos, limitada a un estrecho círculo nacional y que por ello le proporcione una identidad:

(...) todos estos efectos pueden provocarse ya por medio de una literatura que no se desarrolle realmente con una amplitud excesiva, pero que lo parezca a causa de la falta de talentos de significación. La vitalidad de tal literatura es incluso mayor que la de una literatura rica en talentos, ya que, como en este caso no hay escritores ante cuyas aptitudes tengan que callarse, al menos la mayoría de los escépticos, la polémica literaria adquiere en su máxima medida una verdadera justificación.(Kafka, *Diarios* 128-129)

De igual forma que en *Investigaciones de un perro*, Kafka concibe un arte de creación colectiva y en cercano contacto con sus lectores. Una literatura pequeña, sin talentos que puedan ser imitados y que a fin de cuentas pueda llegar a ser el sostén de una nación a través de publicaciones periódicas, y así ser incluida en la política misma. Que ella llegue a ser “un comercio del libro que sea vivo” sin por ello dejar de ser paradójicamente autónoma. Tal es el esquema de las pequeñas literaturas:

*Esquema sobre las características de las pequeñas
Literaturas*

Repercusión, en el buen sentido, sobre todos los sectores y en todos los casos.
Aquí, los efectos son incluso mejores sobre los individuos.

1. Vitalidad

- a) Polémica
- b) Escuelas
- c) Publicaciones periódicas

2. Falta de coacción

- a) Falta de principios
- b) Pequeños temas
- c) Fácil formación de símbolos
- d) Eliminación de los ineptos

3. Popularidad

- a) Conexión con la política.
- b) Historia de la literatura
- c) Fe en la literatura; se le confía la instauración de sus propias leyes.

Es difícil cambiar las propias opiniones, cuando se ha sentido esta vida útil y gozosa en todos los miembros. (Kafka, *Diarios* 130-131)

Curiosamente, este *Esquema sobre las características de las pequeñas literaturas* y otro texto “programático”, la *Conferencia sobre la jerga*, fueron escritos entre diciembre de 1911 y febrero de 1912, es decir, dos años de improductividad literaria para Kafka, que fueron, al mismo tiempo, decisivos en su elección de ser escritor. Preceden, justamente, la escritura de *La condena* (1912), el relato que afirmaría a Kafka en dicha decisión. Particularmente en

estos textos Kafka no solo reflexiona sobre temas tan afines a él, como el lenguaje o la cultura judía, sino que plantean como problema de reflexión los nexos de la literatura y la comunidad. Kafka, ya antes de ser *Kafka*, reflexiona tempranamente sobre el rol social y político del *escritor y la literatura*, teniendo al judaísmo, en tanto conjunto de valores *culturales y religiosos*, como marco. Es, entonces, una reflexión social y política de un escritor que no se ha reconocido aún como tal, pero que concibe cómo podría ser su futura relación, en tanto artista, con su comunidad. Lo particular de este escrito es que el arte y la sociedad (la nación) tienen una relación armónica y de mutua dependencia. Kafka imagina una comunidad de lectores incluidos en este “comercio libre del libro”, en donde la literatura se inserta como un impulso cultural y vital en un pueblo. A fin de cuentas, este impulso se da en la medida en que la enunciación y recepción de la literatura sea *colectiva*. Como se ve, es una visión optimista del artista y del arte en su relación con la comunidad.

Ahora bien, en este periodo, Kafka concibe una estrecha relación entre la literatura y la cultura judía. De esta forma introduce la literatura en un conflicto cultural, lingüístico y político. Como bien lo señala Patrick Fortmann en su ensayo *Kafka's Literary Communities*, Kafka responde a través de estos dos textos a las diversas presiones acerca de la formación de una literatura judío-alemana:

At the turn of the year 1911-12 Kafka develops his deliberations on minor literature against the background of a double frame, formed, on the one hand, by Martin Buber's cultural Zionism and Itzhak Lowy's Jewish folk culture and, on the other, by Max Brod's appeal to articulate a German-Jewish literature and Karl Kraus's call finally to silence every accent of the Jewish voice in this domain. Based on the Western Jewish constellation, yet inspired by observations of Eastern Judaism, Kafka formulates a two-part literary programme. This programme makes an attempt firstly to fathom the possibilities of a new type of poetics, and secondly, to construct community by way of literature, as a community based on the circulation of writing in the 'Schema' as well as a community resting on performance and speech in the 'Einleitungsvortrag über Jargon'. (Fortmann 1051)

Del otro lado del *Esquema* se encuentra la *Conferencia sobre la jerga*, sobre la cual me gustaría hacer solo unas pocas anotaciones. Como bien lo menciona Fortmann, este texto fue producto del periodo en el que Kafka entabló una profunda amistad con el actor judío oriental Isaac Lowy, quien lo acercó a su vez al judaísmo oriental. Kafka se sintió, sin duda, muy atraído por esta otra cara mucho más viva del judaísmo personificada en Lowy y su

compañía³¹. Ahora bien, esta conferencia es precisamente un encargo de la compañía para uno de sus recitales. En esta, Kafka se presenta como un mediador entre un público que presumimos de origen judío-occidental y un arte de lengua yiddish, es decir, de origen judío-oriental: el recital, entonces, tratará temas específicamente judíos. Kafka está en el medio de un conflicto cultural y lingüístico que intenta apaciguar de cierta forma: “En verdad no me preocupa la impresión que la velada de hoy pueda producir en cada uno, aunque sí deseo que se manifieste cuando tenga derecho a serlo. Algo que no podrá ocurrir, sin embargo, mientras la jerga siga generando en muchos de ustedes un miedo que se les ve en la cara.” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 439)

De esta conferencia cabe resaltar, en primer lugar, la consciencia que Kafka tiene de sí mismo en tanto judío, y de la situación actual de esta comunidad. Por otro lado, y esto resulta de igual interés, Kafka ve en la jerga, en el yiddish, una lengua hablada, viva, incompatible con una escritura organizada y, por ello mismo, reservada al pueblo: “No tiene gramáticas. Hay aficionados que intentan escribir gramáticas, pero la jerga continúa hablándose; no encuentra reposo. *El pueblo no se la deja a los gramáticas*” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 439. Cursivas mías) Una última comparación de estos dos textos podrá mostrarnos el interés especial que Kafka tenía en sus temas. Volviendo a esta *pequeña literatura*, Kafka anota a propósito de su recepción: “Pero *la literatura no es tanto un asunto de la historia literaria*

³¹ Esta inusitada atracción por los judíos orientales queda registrada en una carta dirigida a Milena Jesenská fechada del seis de septiembre de 1920: “Anoche (a las 8, cuando miré desde la calle hacia el salón de fiestas de la municipalidad judía donde se hallan amontonados más de un centenar de emigrantes originarios de Rusia- esperan allí su visa para América-, el salón estaba repleto como para una reunión pública; luego, a las doce y media, los vi dormir apretujados unos contra otros, incluso dormían en sillas, aquí y allá alguien tosía, se revolvía o caminaba con precaución entre las filas, la luz queda encendida toda la noche), ayer, pues si se me hubieran dejado en libertad de ser lo que yo quiero, habría escogido ser un niño judío del Este en un rincón de la sala, sin sombra de preocupación; el padre discute en medio con los hombres; la madre, abrigada pesadamente, busca entre sus jirones de viaje; la hermana platica con las otras muchachas y se rasca los hermosos cabellos: dentro de unas semanas estarán en América. Naturalmente, la cosa no es tan sencilla; ya ha habido casos de disentería; la gente de la calle grita insultos por las ventanas, los judíos disputan incluso entre sí, dos de ellos ya se han echado el uno sobre el otro con cuchillo. Pero, cuando se es pequeño, cuando todo se juzga rápidamente, de una sola ojeada, ¿Qué nos puede suceder? Y de esos chiquillos había una retahíla que corría en todo sentidos, trepando sobre los colchones, trepando sobre las sillas, y acechando el pan que cualquiera- *ellos forman un solo pueblo*- preparaba con cualquier cosa: todo es comestible.” (ctd en Robert, *Franz Kafka o la soledad* 113-114)

como del pueblo, y por esta razón se conservará de un modo, si no tan puro, mucho más seguro.” (Kafka, *Diarios* 129. *Cursivas mías*)

La pequeña literatura y el yiddish son asunto del *pueblo* y no de especialistas, esta es la afirmación común de estos dos textos y es el rasgo que atrae al juvenil Kafka que imagina una futura comunidad judía. Como se ve, la similitud con su último relato *Josefina la cantante o el pueblo de los ratones*, o incluso con *Investigaciones de un perro*, es evidente: todos ellos reflexionan sobre la función del arte - de la literatura o del canto- en una comunidad o pueblo en conflicto. Sus conclusiones como se ve llegaron a ser casi opuestas.

4. Conclusión

Por lo demás, siempre vuelvo a lo mismo: es en la obra donde se verifica al escritor [...] No sé si tales principios son en definitiva aplicables, me gustaría negarlo, pero los concebiría en un mundo ordenado a partir de una idea viva, donde el arte tuviera el lugar que le corresponde, lugar desconocido para mí por experiencia.

Kafka a Brod, abril 1918

La crisis de fin de siglo, como se dijo, implicó no solo una crítica, sino la desaparición de las creencias y valores de una generación anterior. Tal desaparición trajo consigo un vacío que la cultura se esforzó en llenar, como lo mencionaba Robert. Por otro lado, esta crisis de fin de siglo coincide con un desarrollo técnico y un crecimiento de las grandes ciudades sin punto de comparación en la historia precedente de la humanidad. Este progreso, sin embargo, derivaría finalmente en las guerras que marcarían la historia del siglo XX.

La obra de Kafka, a mi entender, se detiene en el momento de transición hacia esta nueva etapa de la historia. Ella escenifica, por así decirlo, esta transición y “responde” de formas distintas a este proceso. Cómo bien lo sugería Williams, por ejemplo, el contraste de las ideas y asociaciones del campo y la ciudad son “una de las principales formas que tenemos de tomar conciencia de una parte central de nuestra experiencia y de la *crisis de nuestra sociedad*.” (Williams 357) Esta fue, entonces, la primera forma que Kafka tuvo para tomar conciencia de la crisis del periodo. Posteriormente este contraste no solo se verá ampliado sino que será agudizado: Kafka plantea una separación radical entre el pasado y el presente, entre la tradición y lo moderno. La afirmación de Benjamin (La obra de Kafka es una elipse cuyos focos, muy alejado el uno del otro, están determinados de un lado por la experiencia mística (que es sobre todo la experiencia de la tradición) y de otro por la experiencia del hombre moderno de la gran ciudad.” (Benjamin. *Iluminaciones I* 203)) debe entenderse como un conflicto entre estos dos focos, donde el pasado o la tradición es la que se ve en riesgo de extinguirse.

Las primeras respuestas de Kafka a esta transición eran, como se dijo, negativas: el pasado debía extinguirse ya que era atroz, y este nuevo orden estaba vacío. Sin que ello signifique

una respuesta positiva, una comunidad de personajes aislados, en estrecha relación con el pasado, sobrevivía sin embargo a esta transición: los animales. En sus diferentes apariciones cada uno de ellos planteaba una respuesta diferente. La transición podía ser ventajosa (ya que se dejaba de lado la carga del pasado), podía ser un extravío, una salida o, la más negativa de ellas, una convulsión del orden anterior al cual se debía retornar.

Más adelante Kafka concibe la posibilidad de la existencia de una comunidad unitaria: los perros y los ratones. Ellos sobreviven a la transición en la medida misma en que la estructura de su pueblo se ve modificada. El riesgo, en este caso, no es tanto la desaparición de una tradición sino la desaparición del arte. Este es el conflicto de *Josefina la cantante o el pueblo de los ratones*.

La relación de esta narración con textos como el *Esquema sobre las características de las pequeñas literaturas* o la *Conferencia sobre el jargón* es, sin lugar a dudas, evidente. En ellos la relación del arte y la comunidad ocupa un lugar privilegiado dentro de la reflexión. Sin embargo, la actitud de Kafka ante este tema es totalmente diferente en *Josefina*. A la exigencia de los primeros años: “pero la literatura no es tanto un asunto de la historia literaria como un asunto del pueblo, y por esta razón se conservará de un modo, si no tan puro, mucho más seguro” (Kafka, *Diarios* 129) un Kafka más maduro opondría hablando del futuro de Josefina: “Pronto llegará el momento en que su último silbido resuene y enmudezca. Ella es un pequeño episodio en la historia eterna de nuestro pueblo, y el pueblo sabrá superar su pérdida” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 268) Ella y su canto serán, entonces, olvidados: “[Josefina] se acabará perdiendo feliz entre la ingente multitud de los héroes de nuestro pueblo y, como no cultivamos la historia, será pronto olvidada en una redención cada vez más grande, al igual que todos sus hermanos.” (Kafka, *Narraciones y otros escritos* 268. Cursivas mías) El precio de la transición es, según el relato, la desaparición del canto, del arte.

Ahora bien, la obra de Kafka no se debe limitar a esta única respuesta. En *Investigaciones de un perro*, un relato *incompleto*, el protagonista concibe cómo la teoría del canto podría dar con la esencia de su pueblo, los perros. Frente a esta relación idealista entre arte y literatura,

que Kafka concebía en las pequeñas naciones, donde en la literatura se planteaba “nada menos que la decisión sobre la vida y la muerte de todos” (Kafka. *Diarios* 130), la respuesta más medida del perro investigador nos dice que a partir del canto se puede investigar la esencia de los perros, y con ella sus conflictos. Frente a esta transición, el canto, a pesar de todo, sigue manteniendo una relación vital con su pueblo, incluso si rompe su unidad. Tal comunidad es aquella en la que Kafka visualizaba una función activa del arte, un pueblo en “donde el arte tuviera el lugar que le corresponde”. Tras la crisis de fin de siglo Kafka concibe “aquel pueblo que hace falta” en este relato precisamente incompleto.

5. Bibliografía

En la medida en que la bibliografía de Kafka es demasiado extensa, me fue necesario concentrarme exclusivamente en los capítulos, cartas o apartados concernientes solamente a él.

0. Adorno, Theodor y Walter Benjamin. *Correspondencia (1928-1940)*. Madrid: Editorial Trotta, 1998.
1. —. *Notas sobre literatura I*. Madrid: Akal, 2003.
2. —. *Prisma la crítica de la cultura y de la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1962
3. —. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.
4. Bataille, Georges. *La literatura y el mal: Emile Bronte, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*. Madrid: Taurus, 1977.
5. Benjamin, Walter. *Imaginación y sociedad: iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1971.
6. —. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: iluminaciones IV*. Buenos aires: Taurus, 1999.
7. —. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1970
8. —.y Gershom Scholem. *Correspondencia. 1933-1940*. Madrid: Taurus, 1987.
9. Blanchot, Maurice. *De Kafka a Kafka*. México: Fondo de cultura económica, 1991.
10. Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 2004.
11. Brod, Max. *Franz Kafka. Una biografía*. Buenos aires: Emecé editores, 1982.
12. Canetti, Elias. *La conciencia de las palabras*. México: Fondo de cultura económica, 1981.
13. Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Buenos aires: Losada, 1967.
14. Casals, Josep. *Afinidades vienesas*. Barcelona: Anagrama, 2003.
15. —. *El expresionismo: orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Barcelona: Montesinos Editor, 1982.
16. De Angelis, Enrico. *Arte e ideología de la alta burguesía: Mann, Musil, Kafka, Brecht*. Barcelona: Anagrama, 1971.
17. Deleuze, Guilles. *Conversaciones*. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 1996.
18. —. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 2009.
19. —.y Félix Guatari. *Kafka, por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1978.

20. —. y Félix Guatari. *Milles plateaux: capitalism et schizophrénie*. Paris: Les éditions de minuit, 1980.
21. Díaz, William. “Los hijos de Kafka.” *Literatura: teoría, historia, crítica* 6. 2004: 235-268.
22. Fischer, Ernst. *Literatura y crisis de la civilización europea: Kraus, Musil, Kafka*. Barcelona: Icaria, 1984
23. Flores, Ángel (ed.). *Expliquémonos a Kafka*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1985.
24. Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1998.
25. Janouch, Gustav. *Conversaciones con Kafka. Notas y recuerdos*. Barcelona: Editorial Fontanella, 1969.
26. Fortmann, Patrick. “Kafka’s literary communities”. *The Modern Language Review*. Oct. 2009: 1038-1062. Digital.
27. Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte II*. Barcelona: Debolsillo 2004.
28. Hoffmannsthal, Hugo von. *La carta de Lord Chandos y algunos poemas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
29. Jaramillo, Rubén. “la generación expresionista y el conflicto con el padre: el caso Kafka.” *Argumentos*. Ene. / Ago. 1985: 155-185.
30. Kafka, Franz. *Diarios (1910-1923)*. Trad. Feliu Formosa. Barcelona: Editorial Lumen, 1990.
31. —. *El desaparecido*. Trad. Miguel Sáenz. Buenos aires: Debolsillo, 2005.
32. —. *El castillo*. Trad. Luis Acosta. Madrid: Cátedra, 2007.
33. —. *Obras completas I: novelas*. Trad. Miguel Sáenz. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 1999.
34. —. *Obras completas III: narraciones y otros escritos*. Trads. Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras y Juan José del solar. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2003.
35. Kundera, Milán. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 1994.
36. —. *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets, 1994.
37. Kurt, Paul. “A History of Critical Writing on Franz Kafka”. *The German Quarterly*. Mar. 1950: 105-113. Digital.

38. Lasker-Schüler, Else. *Obra poética complete*. Palma de Mallorca: Calima ediciones, 2004.
39. Lukács, Gyorgy. *Significación actual del realismo crítico*. México: Era, 1963.
40. Marinetti, Filippo. *Futurismo: manifiestos y textos*. Buenos aires: Editorial Quadrata, 2007.
41. Musil, Robert. *El hombre sin atributos*. Barcelona: Seix Barral, 1970
42. Nietzsche, Friedrich. *Aurora*. Barcelona: Alba editorial, 1999.
43. —. *Ecce Homo*. Madrid: Alianza editorial, 2006.
44. —. *Más allá del bien y del mal/ Genealogía de la moral*. México: Editorial Porrúa, 1998.
45. Preece, Julian (ed.). *The Cambridge companion to Kafka*. Cambridge: Cambridge university press, 2002.
46. Proust, Marcel. *En la búsqueda del tiempo perdido: 1. Por el camino de Swann*. Trad. Pedro Salinas. Madrid: Alianza editorial, 1980.
47. Rilke, Rainer María. *Las elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*. Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Cátedra, 2004.
48. Robert, Marthe. *Acerca de Kafka. Acerca de Freud*. Barcelona: Anagrama, 1970.
49. —. *Franz Kafka o la soledad*. México: fondo de cultura económica, 1982.
50. Rolleston, James (ed). *A companion to the Works of Franz Kafka*. Londres: Camden House, 2002.
51. Runfolá. *Praga en tiempos de Kafka*. Bogotá: Bruguera, 2006.
52. Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996
53. Tzara, Tristan. *Siete manifiestos Dada*. Barcelona: Tusquets Editores, 2004.
54. Unseld, Joachim. *Franz Kafka, una vida de escritor. Historia de sus publicaciones*. Barcelona: Anagrama, 1989.
55. Wagenbach, Klaus. *Franz Kafka en testimonios personales y documentos gráficos*. Madrid: Alianza, 1970.
56. —. *La Praga de Kafka*. Barcelona: Península, 1998.
57. Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos aires: Editorial Paidós, 2001.

Aparte de estos textos, fue fundamental el curso dictado por el profesor William Díaz Villareal en la Universidad Nacional de Colombia durante segundo semestre del 2011. Gracias a sus aportes y a aquellos de los estudiantes me fue posible concebir este trabajo.